CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA

imagem BRASILEIRA

imagem BRASILEIRA

Nº 3 - 2006

BELO HORIZONTE
MINAS GERAIS
2006

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
Desenho da capa: Sant'Ana Mestra, Museu do Ouro, Sabará
Pesquisa de Beatriz Coelho

CEIB
Presidente de Honra: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Presidente: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Vice-Presidente: Marco Elizio de Paiva
1ª. Secretária: Iêda Faria Hadad Viana
2ª. Secretária: Elayne Granado Lara
1º. Tesoureiroa: Mário Anacleto Sousa Júnior
2ª. Tesoureira: Carolina Maria Proença Nardi

CEIB/EBA/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627
30270-010 Belo Horizonte, MG
Tel: (31) 3499 5290
www.ceib.org.br
ceib@ceib.org.br

ISBN: 1519-6283

APRESENTAÇÃO

É com imensa satisfação que apresentamos este número 3 da **Revista Imagem Brasileira**, em comemoração aos 10 anos de atividades do **Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib)**. São 10 anos de profícuo trabalho, com a participação de, atualmente,140 associados e colaboradores, a maior parte do Brasil, porém alguns, que muito nos honram, de Portugal, da Bélgica, do Perú, da Argentina, da Espanha e do México. Já foram publicados 34 números do **Boletim do Ceib**, com 68 artigos, realizados quatro congressos, estando em preparação o **V Congresso do Ceib**, que será em conjunto com o II Simpósio Internacional sobre Representações Cristãs (Sirec) em outubro do próximo ano, em Vitória, no estado do Espírito Santo.

O **Ceib** é uma associação cultural e interdisciplinar que tem, entre seus associados, historiadores da arte, conservadores/restauradores, museólogos, arquitetos, profissionais, estudantes e colecionadores, reunindo profissionais de museus e instituições ligadas à conservação e restauração do patrimônio móvel nas esferas pública e privada.

O **Boletim do Ceib** e a **Revista Imagem Brasileira** vêm cumprindo com regularidade sua missão de estimular seus associados a publicar os resultados de pesquisas concluídas ou em andamento, permitindo que outros interessados conheçam o que se está sendo estudado na área. Os congressos colocam em contato pessoas interessadas no estudo das imagens devocionais, em seus diversos aspectos: histórico, social, religioso e de preservação do nosso patrimônio.

Nesses anos todos, temos recebido o inestimável apoio da Escola de Belas Artes, do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor), do Departamento de Assuntos Culturais e do Programa de Apoio Integrado a Evento (PAIE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e de outras instituições, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artísitco Nacional (Iphan), o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha/MG), o Centro de Cultura Sesi/Mariana, a Secretaria Municipal de Cultura e Universidade Federal de São João del-Rei, a Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais e a Companhia Energética do Estado de Minas Gerais (Cemig).

Este terceiro número da **Revista Imagem Brasileira** reúne, como os dois precedentes, um número expressivo de trabalhos inéditos de autores brasileiros e estrangeiros que tratam de temas específicos ou afins, relacionados à imaginária religiosa e organizados em seções correspondentes ao enfoque predominante, distribuídos em cinco capítulos: aspectos sociais, técnicos e históricos; autorias e atribuições; e iconografia religiosa.

Três artigos apresentam resultados de pesquisas sobre aspectos sociais: o primeiro sobre o culto às imagens; o segundo sobre as imagens processionais através do olhar dos viajantes do século XIX; e o terceiro sobre o papel da escultura na época dos reis

católicos na Espanha.

Na seção dedicada à parte técnica, temos um artigo sobre a utilização de compostos à base de cera na escultura policromada em Portugal; outro sobre a terminologia da policromia na Espanha; o terceiro relativo à questão do método e vocabulário nas análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira; e o último com enfoque em uma tecnologia em transição, encontrada em uma escultura em madeira policromada, representando Nossa Senhora da Conceição.

Compõem a seção dedicada a autorias e atribuições quatro artigos, que versam sobre: uma imagem de São João Baptista, de Machado de Castro; um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria; um santeiro ainda pouco conhecido da cidade mineira de Garambéu; e entalhadores bracarenses e lisboetas em Minas Gerais setecentista.

Na seção Iconografia, temos quatro artigos: o ciclo pictural das sibilas de Diamantina; Sant'Ana: culto e iconografia; a representação lusitana da Vênus; e a dupla Trindade na igreja da Soledade, no Peru.

Sobre os aspectos históricos, apresentamos dois artigos: um sobre a capela de São Sebastião - notícias de um patrimônio quase desconhecido de Minas Gerais; e outro sobre a escultura sacra brasileira - o século XVI e as primeiras imagens.

O **Centro de Estudos da Imaginária Brasileira** deve a edição do terceiro número da **Revista Imagem Brasileira** à Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet), à Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais e à Companhia Energética de Minas Gerais (Cemig), sem os quais este objetivo do **Ceib** dificilmente seria alcançado.

Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Presidente do Ceib

SUMÁRIO

ASPECTOS SOCIAIS

Santos e devoção: o culto às imagens
Adriana Sampaio Evangelista.....11

.

As imagens processionais sob o olhar dos viajantes do século XIX
Maria Regina Emery Quites.....21

Las artes visuales en época de los reyes católicos: el papel de la escultura
Miguel Ángel Zalama.....29

ASPECTOS TÉCNICOS

A utilização de compostos à base de cera na escultura policromada dos séculos XVII e XVIII em Portugal
Agnès Le Gac.....37

Trata das advertencias com que se hão de fazer as figuras de pastas, e a ordem, que se deve guardar na factura destes Artefactos. Livro I. Capitulo XIV
Padre Ignácio de Vasconcellos.....62

La policromía en España. Aproximación a su terminología
Fernando R. Bartolomé García.....65

Nossa Senhora da Conceição: escultura em madeira policromada, uma tecnologia em transição
Mário A. Sousa Júnior.....81

Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário
Michel Lefftz.....89

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

A imagem de São João Baptista de Machado de Castro
Ana Duarte Rodrigues.....102

Nossa Senhora da Conceição. Um caso de remoção de repintura contribuindo para atribuição de autoria
Carlos Magno de Araújo.....109

O santeiro de Garambéu
Edmilson Barreto Marques.....119

Entalhadores bracarenses e lisboetas em Minas Gerais setecentista
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.....129

ICONOGRAFIA
O ciclo pictural das sibilas de Diamantina
Célio Macedo Alves.....143
..
Sant'Ana: culto e iconografia
Iêda Faria Hadad Vianna.....153

"...aos juízos as memórias da antiguidade, aos olhos uma variedade majestosa...": A representação lusitana da Vênus
Raquel Quinet Pifano.....163

La doble Trinidad en la iglesia de la Soledad
Ricardo Estabridis Cárdenas.....171

ASPECTOS HISTÓRICOS
Capela de São Sebastião: notícias de um patrimônio quase desconhecido das Minas Gerais
Moema Nascimento Queiroz.....179

Escultura sacra brasileira - O século XVI e as primeiras imagens
Orlando Ramos.....188

ASPECTOS SOCIAIS

SANTOS E DEVOÇÃO: O CULTO ÀS IMAGENS

ADRIANA SAMPAIO EVANGELISTA*

As imagens sacras que encontramos nas igrejas setecentistas de Minas Gerais, ao mesmo tempo em que evocam nosso passado colonial, assinalam aspectos fundamentais da religião católica instaurada na capitania: a materialização de uma relação afetiva, às vezes conflituosa, entre aquele que crê e o objeto de sua crença, e a tensão que se estabelecia entre diferentes concepções de religião defendidas por diferentes esferas da religião católica, que não se excluem necessariamente a partir de uma filiação sócio-econômica-cultural, como estabelecem alguns pesquisadores, ao determinar a existência de um catolicismo oficial e uma religiosidade popular. Veremos que essas divergências quanto ao culto às imagens religiosas se apresentam mesmo no interior dessas ditas instâncias.

Do ponto de vista teológico, a Igreja reconhece na exterioridade do culto um complemento necessário a nossa compreensão, que é naturalmente falha, pois nossa natureza humana não pode se ajustar a um culto puramente espiritual. Isso justifica, em parte, a orientação prescrita pelas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. No texto diocesano compilado por D. Sebastião Monteiro da Vide, em 1717, para orientar a vida religiosa na colônia, se revela algum incentivo para que as devoções e, conseqüentemente, as imagens se propaguem:

> *"Nòs comtudo para mais os animar, lhes rogamos, & encomendamos muyto, que tratem desta devoçao das Confrarias, & de servirem, & **venerarem** nellas aos Santos; principalmente á de N. Senhora, & das almas do Purgatorio, quanto for possivel, & a capacidade dos Freguezes o permittir, porque estas Confrarias he bem as haja em todas as Igrejas".*[1]

* *Especialista em Arte e Cultura Barroca/UFOP, Mestre em Ciência da Religião/UFJF, Doutoranda em Ciência da Religião/UFJF.*

1. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1707 - Título LX, Livro 4

D. Sebastião dedicou muita atenção ao problema da devoção religiosa, procurando, por exemplo, instruir seu rebanho quanto ao devido tratamento que se deveria dispensar às imagens sacras:

> *"& que sejão decentes,*
> *& se conformem com os mysterios, vida,*
> *& originaes que representão.* (...)"[2]

As orientações prescritas nas Constituições Primeiras quanto à questão das imagens religiosas reiteram as normas estabelecidas pelo Concílio Tridentino (1545-1563). Os bispos reunidos em Trento hesitaram bastante em discutir, sob o ponto de vista dogmático, as três questões que foram reservadas para o final do Concílio: o purgatório, as imagens e as indulgências. Em relação à imagem, o Concílio não tinha por objetivo normatizar a arte religiosa de acordo com a decência e a ortodoxia cristã, mas apenas rechaçar a falsa reforma protestante, que acusava os católicos de idolatria. A base teológica sobre a qual se assenta o protestantismo, isto é, a justificação somente pela fé, condenou evidentemente o culto aos santos e proclamou Jesus como o único mediador entre Deus e os homens. Aos santos foi confiado somente o valor de paradigma de ascetismo e fé, sendo vedada a invocação de seus nomes para angariar favores junto a Deus. Em resposta a essas afirmações, o texto conciliar se limitou a reafirmar a doutrina católica. Em primeiro lugar proclamou que os santos reinam no paraíso junto a Cristo e intercedem junto a Deus pelos homens. Em seguida confirmou que é bom e útil invocar os santos para obtermos as graças de Deus. Finalmente, o Concílio especificou que essa mediação dos santos não se opõe à de Jesus Cristo, pois é através de Jesus Cristo, filho de Deus, Nosso Senhor, que os santos obtêm para nós as graças de Deus. Dessa forma, Trento condenou como heresia as afirmações contrárias, que rejeitam a invocação que se fazia aos santos, qualificando-a de idolatria, contrária à Escritura e ofensiva a Cristo. Frente ao *imaginário espiritual protestante do culto*, a Igreja prestigiou a devoção aos santos e à imagem religiosa.

As prescrições tridentinas também informavam as grandes vantagens que se poderia obter do culto devido às imagens:

2. Constituições Primeiras...- Título XX, Livro 4
3. HEFELLE. *Histoire des Concilles*, p. 594.

"Os padres ensinaram assim que, com cuidado, as histórias dos mistérios de nossa redenção, expressos através das pinturas ou outras representações, são feitas para instruir o povo, o confirmar através da fé e lhe dar meios de se lembrar dos artigos e se alimentar habitualmente; além do que, de todas as santas imagens nós retiramos uma grande vantagem, não somente porque o povo encontra os ensinamentos dos benefícios e dos favores que lhe foram conferidos pelo Cristo; mas ainda os milagres que Deus operou através dos santos, os bons exemplos que eles dão, são assim mais aos olhos dos fiéis, a fim de que eles, rendendo graças a Deus, conformem suas vidas e seus hábitos à imitação dos santos, que eles se estimulem a adorar e amar Deus e a cultivar a piedade".[3]

Mais uma vez, o texto tridentino rememorava as prescrições de Nicéia, que afirmavam: o verdadeiro efeito das imagens é de elevar os espíritos às origens.[4]

D. Sebastião Monteiro da Vide, compilando as normas do Concílio para a colônia, reiterava esse pensamento:

"por quanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer à memoria muytas vezes, & se lembrarao dos beneficios, & mercès, que de sua mao recebeo, & continuamente recebe; & se incita tambem, vendo as Imagens dos Santos, & seus milagres, a dar graças a Deos nosso Senhor, & aos imitar".[5]

Ao final do decreto, as prescrições se dirigiam aos padres, que deviam zelar para que as representações das divindades não incorressem no abuso e no erro:

"Em tudo isto os padres conduziram com cuidado e a diligência possível, a fim de que não se produza nenhuma desordem, nenhuma organização turbulenta e contrária à boa ordem, nada de profano, nada de desonesto, pois a santidade convém à casa de Deus. (...) a ninguém será permitido, em nenhum lugar ou igreja (...) colocar ou fazer colocar uma imagem, ***sem a aprovação do padre****. Não se proclamará nenhum novo milagre; não se receberá novas relíquias* ***antes do exame e***

4. Ibidem. p. 598.
5. *Constituições Primeiras*...-Título XX, Livro 4.
6. HEFELLE. op. cit., p.595-596.
7. Ibidem. p. 598.

Foto: Adriana S. Evangelista

Nossa Senhora das Dores
Igreja de Nossa Senhora das Dores, Cachoeira do Campo, MG

aprovação do padre".[6]

E mais adiante:

"Toda superstição portanto deverá ser banida *da invocação dos santos, da veneração das relíquias e do uso sagrado das imagens; toda busca por lucro será eliminada;* ***toda indecência, enfim, será afastada****. Assim, as imagens, em suas pinturas e ornamentos,* ***não terão nada de uma elegância profana provocante".***[7]

Apesar das prescrições tridentinas e diocesanas, as imagens religiosas que circulavam na capitania das Minas Gerais, assim como em toda a colônia, se conformavam ao gosto dos devotos. Como lembra Mott,

> *"as imagens de Nossa Senhora, como dos santos prediletos, eram tratadas com piedosa adulação: donzelas e anciãs confeccionavam capas e vestidos com ricos bordados para cobrir as estatuetas; brincos, colares e broches preciosos enfeitavam as imagens".*[8]

No século XVIII, a devoção às dores da Virgem Maria, por exemplo, se consubstanciava muitas vezes em doações de jóias, vestes e cabelos para perucas das imagens de roca, como ainda é costume em algumas comunidades interioranas de Minas Gerais. Se os membros das confrarias religiosas preocupavam-se com a arrumação das imagens e com a organização festiva do culto, as *Constituições Primeiras* insistiam para que se evitassem os excessos, os abusos, a sobreposição dos assuntos religiosos e profanos ou tudo aquilo que poderia ser interpretado como suspeito em matéria de fé:

> *"E não serão tiradas as Imagens das Igrejas, & levadas a casas particulares para nellas serem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornatos emprestados que tornem a servir em usos profanos".*[9]

Esse trecho do documento tridentino, de caráter disciplinar, sublinha o perigo que ameaça as representações de Deus aparecendo aos homens, de acordo com os relatos das Sagradas Escrituras. Segundo o Concílio,

8. MOTT. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA. *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*, p.185-186.
9. *Constituições Primeiras...*-Título XX, Livro 4.

essas representações são úteis para instrução religiosa do povo ignorante, mas julga prudente advertir que não se deve pretender representar a divindade como se ela pudesse ser vista pelos olhos corporais ou expressa através dos traços e das cores. Os bispos reunidos no Concílio tridentino, longe de estimular a propagação das imagens, concluem que elas devem ser raras e que aos padres caberia discernir sobre a ortodoxia iconográfica, as utilidades ou inconvenientes das representações divinas, com autoridade para, caso necessário, suprimi-las. Nas entrelinhas do texto conciliar se afirma a necessidade dos artistas de se conformarem com a disciplina eclesiástica. Entretanto, na prática, a prudência, o conformismo iconográfico e a decência não foram estritamente observados. Nos anos que se seguiram ao Concílio, a produção de arte religiosa, contaminada por fontes iconográficas advindas de textos apócrifos, lendas e cultos novos, ignorou as palavras do texto tridentino, promovendo uma inflação de imagens religiosas.

Foto: Adriana S. Evangelista

Senhor dos Passos
Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei , MG

Justamente esses excessos de manifestação de formas residuárias de uma espiritualidade pagã vão ser alvo das tentativas de controle da Igreja sobre as práticas religiosas do rebanho de Cristo, que, no Brasil vão se efetivar somente a partir do século XVIII com medidas repressivas e disciplinares, através das visitas pastorais.

Em 1577, Carlos Borromeo, Bispo de Milão de 1560 a 1584, dedicado a levar adiante as determinações tridentinas, publicou uma obra importante para a arte católica e que iria exercer grande influência junto aos reformadores católicos. Trata-se das *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*. Nessa publicação, ele aborda aspectos fundamentais para a concepção do espaço sagrado, informando sobre a edificação do templo, sobre o uso das alfaias litúrgicas e paramentos, bem como sobre as imagens. Importante para o nosso estudo é o capítulo XVII, que orienta os bispos, fornecendo prescrições rigorosas quanto ao trato

10. Citado por FERREIRA-ALVES. *Iconografia e simbologia cristãs*, p.60.

a ser dado às imagens e pinturas sacras. Ainda informa que, caso os artistas contrariassem as regras estabelecidas, seriam punidos, bem como os religiosos responsáveis pela exposição nas igrejas. Algumas prescrições contidas nas *Instructiones* de São Carlos Borromeo são bastante relevantes para o nosso trabalho. Inicialmente, ele afirma que

> *"todas as imagens que possam induzir em erro, por conterem um dogma falso ou um erro perigoso, ou forem contrárias à tradição da Igreja ou das Sagradas Escrituras, deverão ser proibidas preferindo-se aquelas que sigam os usos da Igreja e a verdade dos Textos Sagrados".*[10]

Quanto às orientações dirigidas aos artistas, ele é bastante minucioso:

> *"Tudo o que for falso, duvidoso, estranho ou supersticioso deverá ser omitido nas representações escultóricas ou pictóricas sacras, e bem assim os elementos de caráter profano, desonesto e obsceno que não induzam os Crentes à piedade e ofendam o seu espírito.*
>
> *As representações sacras com traços de homens ou mulheres vivos (ou que já tenham morrido) deverão evitar-se.*
>
> *A imagem sacra esculpida ou pintada deverá ser representada com grande dignidade e decoro conforme os padrões estabelecidos.*
>
> *Os ornamentos que os artistas colocam nos Santos não deverão ser profanos* nem voluptosos para que não afastem o Crente do essencial da mensagem proposta.
>
> *Os sinais que identificam os Santos deverão ser representados segundo os usos eclesiásticos e os critérios da Igreja e em correspondência com uma verdade histórica, só se colocando a auréola nos que foram canonizados sendo, porém, a de Cristo diferente de todas as outras".*

Aos sacerdotes, São Carlos lembra que na igreja (ou outro

11. FERREIRA-ALVES. *op. cit.*, p.61.
12. Citado por FERREIRA-ALVES. *op. cit.*, p.61.

lugar sacro) não serão colocadas imagens de animais, exceto se a história sacra representada o exigir, e sempre de acordo com os usos da Igreja.

Em 1582, o Cardeal Gabrielle Paleotti, em seu *Discorso intorno alle Imagini Sacre e Profane*, reafirma as normas para a representação das pinturas sacras:[11]

> *"As imagens representariam unicamente os Santos verdadeiros aprovados pela Igreja, rejeitando-se aqueles que levantassem dúvidas.*
>
> *As figuras sagradas apresentariam os símbolos da santidade que o Crente estava habituado a ver, de forma a inspirar-lhe devoção e levá-lo ao arrependimento.*
>
> *As imagens seriam colocadas em lugar apropriado à sua piedade e dignidade".*

Com relação à representação das imagens religiosas, as prescrições do Cardeal Paleotti aos artistas e devotos não foram rigorosamente seguidas, como demonstra a arte sacra posterior, ainda que o *Discorso* tenha sido bastante enfático: *"*As vestes dos Santos estariam de acordo com a sua vida terrena, mas afastando-se o luxo e todos os adornos desnecessários*".*[12]

Verificamos que, na ânsia de coibir um culto permeado de paganismos, a própria Igreja se contradiz ao prescrever orientações que bem poderiam reacender na mentalidade do devoto aspectos mágicos associados às imagens religiosas:

> *"Por quanto as cousas dedicadas ao Divino culto nao pode mais servir em usos profanos, ordenamos, & mandamos, q¯ achando nossos Visitadores alguns ornamentos, q¯ por rotos, ou velhos nao estejao capazes de servir, podendo-se reformar co cousa nova, ou uns com outras, demaneyra q¯ possao decentemente ainda prestar, mandem que assim se faça. E se estiverem em tal estado, que ainda que se reformem, nao ficaráo com decencia,* ***os mandaráo queymar, & enterrar as cinzas dentro na Igreja, ou lançar no sumidouro das pias bautismaes.(...)***

Foto: Adriana S. Evangelista

Nossa Senhora do Rosário
Matriz de São Caetano
Itaverava, MG

13. *Constituições Primeiras...* - Título XXVI, Livro 4.
14. *Constituições Primeiras...* - Título XXI, Livro 4.

Foto: Adriana S. Evangelista

Nossa Senhora das Dores
Matriz de Nossa Senhora do Pilar São João del-Rei, MG

E outrosim mandamos, que ***o mesmo se faça dos vestidos das Imagens****.*[13]

(...)

E as q¯ achare mal, & indecentemente pintadas, ou envelhecidas, as fação tirar dos taes lugares, ***& as mandaráo enterrar nas Igrejas em lugares aparados das sepulturas dos defuntos****. E os retabolos das pintadas, sedo primeyro* ***desfeytas em pedaços, se queymarào em lugar secreto, & as cinzas se deytaráo com agua na pia bautismal, ou se enterraráo, como das Imagens*** *fica dito. E o mesmo se observarà com as Cruzes de pao".*[14]

Na preocupação de preservar a decência das imagens e impedir apropriações indevidas e usos impróprios de imagens religiosas inadequadas ao serviço religioso (como em rituais de mandingas!), as prescrições de D. Sebastião acabam por acentuar um caráter mágico inerente às imagens. Todo o ritual dispensado a elas (deverão ser queimadas e enterradas!) assinala aos olhos dos fiéis a presença do sagrado. Longe de se configurar como um paradoxo, a atitude de D. Sebastião testemunha a existência de diferentes tipos de mentalidades num mesmo grupo, e mesmo no comportamento e na visão de mundo de um mesmo indivíduo. As tensões e divergências que se estabeleciam entre devotos e representantes da Igreja quanto à devoção à imagem religiosa têm sua origem numa concepção mágica que na mentalidade do crente é inerente à própria imagem. A Igreja, ao conferir sacralidade e energia mística aos objetos e rituais religiosos, encorajava a utilização de imagens devocionais em práticas desviantes do modelo cristão por ela determinado. Neste sentido, não podemos falar de instâncias religiosas que se excluem, mas sim, de um trânsito até em nível individual entre diferentes concepções religiosas. Quanto à questão da devoção às imagens sacras, os preceitos instituídos pela Igreja guardam formas residuárias de paganismo tanto quanto as práticas idolátricas que ela mesma procura coibir. Tanto na colônia quanto na matriz portuguesa, magia e religião, magia e milagre são campos cujas fronteiras se mostram bastante indefinidas e fluidas.

Dentre as orientações do Monsenhor Monteiro da Vide, as prescrições quanto à imaginária de roca são bastante relevantes

15. *Constituições Primeiras...* - Título XX, Livro 4
16. Ibidem.

para o nosso estudo. Transparece no texto das Constituições Primeiras a reprovação da Igreja quanto à imaginária de roca, como atesta a seguinte prescrição: "E mandamos, que as Imagens de vulto se fação daqui em diante **de corpos inteyros pintados, & ornados de maneyra que se escusem vestidos, por ser assim mais conveniente & decente**"[15] (grifo nosso).

É justamente o realismo das imagens de roca, em razão da possibilidade de movimento, acrescido da indumentária e adereços, que conferia ao fiel uma atração pela imagem, o que, no entendimento da Igreja, se aproximava de uma idolatria. As prescrições do Bispo Monteiro da Vide, em relação à feitura das imagens de roca, são a esse respeito esclarecedoras:

> *"E as antigas **que se costumao vestir**, ordenamos seja de tal modo, que não se possa notar indecencia nos rostos, vestidos, ou toucados: o que com **muyto mais cuidado se guardará nas Imagens da Virgem nossa Senhora**; porque assim como depois de Deos não tem igual em santidade, & honestidade, assim convem que sua Imagem sobre todas seja mais santamente vestida, & ornada"*[16] (grifo nosso).

No âmbito da imaginária processional, alguns aspectos conferem importância às imagens articuladas. Em primeiro lugar, pelo fato de serem articuladas, pode-se modificar a gestualidade da imagem, alterando inclusive as representações iconográficas. Em segundo lugar, o tratamento realista da imagem, apresentando movimento, feições e vestes naturais, confere a ela traços muito humanos. Por outro lado, a função processional dessas imagens proporciona ao fiel um contato mais direto com seus santos de devoção, reavivando na memória católica as verdades fundamentais da palavra divina através das encenações e procissões.

Esse realismo inerente às imagens processionais aproxima afetivamente o fiel da entidade celeste representada, podendo suscitar em alguns fiéis comportamentos pouco louváveis na perspectiva da Igreja, como aquela identificação idolátrica do divino com a imagem. A imagem humanizada passa a ser vista como a de alguém mais sensível ao sofrimento dos homens. Talvez nesse comportamento esteja a razão que levou

D. Sebastião Monteiro da Vide a renegar as imagens de vestir!

No contexto de uma religiosidade onde os conceitos antitéticos de sagrado e profano se fundem constituindo uma mesma expressão espiritual, o gosto pela manifestação do sentimento religioso através da riqueza material, longe de significar um desligamento de Deus, denota um comportamento de reverência para com o sagrado. Para aqueles homens impregnados de ouro e de fé que habitavam as minas do século XVIII, era natural que no cotidiano se desvelasse o insondável mistério divino e que a imagem religiosa, depositária de suas expectativas e angústias, assinalasse a hierofania e, por essa razão, guardasse em si mesma poderes mágicos. Se, por um lado, algumas práticas devocionais contrariavam as determinações religiosas oficiais instituídas pelos representantes de Deus na terra, mas não se mostravam por isso menos legítimas, por outro, algumas manifestações religiosas encontram respaldo teológico nas mesmas orientações eclesiásticas. No silêncio das imagens de anjos e santos das nossas igrejas setecentistas se revela acima de tudo um universo cultural e religioso determinado por uma complexidade orgânica que não pode ser olvidada.

Referências Bibliográficas

BRICOUT, J. *Dictionnaire pratique des connaissances religieuses*. Tome IV. Paris: Letouzey et Ané, 1926.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre os rituais de morte na sociedade escravista. *Revista do Departamento de História.* Belo Horizonte, FAFICH/ UFMG, n. 6, p.109-122, jul.1988.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, 1707. Casa dos Contos, Ouro Preto/MG

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. *As dores da Virgem Santíssima: motivo de fé e compaixão nas Minas Gerais - século XVIII*. 2004. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião), Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais.

FERREIRA-ALVES, Natália. Iconografia e simbologia cristãs. *Pedagogia da Mensagem. Theologica*. 2. ed, 30, 1. Braga, 1995.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HEFELE, Charles-Joseph. *Histoire des Conciles* - d'après les documents originaux. Traduite en français avec des notes critiques et bibliographiques par Dom H. Leclerq. Tome X - première partie: Les décrets du Concile de Trente. A. Michel. Paris: Librairie Letouzey et Ané, 1938.

LORA, José Luis Sánchez. Religiosidade popular: um concepto equívoco. In: MARTÍN, Eliseo Serrano. (Org.) *Muerte, religiosidad y cultura popular - siglos XIII - XVIII*. Zaragoza: Institución "Fernando el católico", 1994. p. 65-79.
MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Melo e (Org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977. p.155-220.
VACANT, A.; MANGENOT, E. Dictionnaire de Théologie Catholique. Paris: Letouzey et Ané, 1911.

Foto: Adriana S. Evangelista

Sant'Ana Mestra
Matriz de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei, MG

AS IMAGENS PROCESSIONAIS SOB O OLHAR DOS VIAJANTES DO SÉCULO XIX

MARIA REGINA EMERY QUITES*

Este trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado,[1] em andamento, e tem como enfoque principal o estudo das imagens processionais de vestir, fazendo um recorte sobre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. Analisaremos, aqui, as esculturas processionais sob o olhar dos viajantes estrangeiros do século XIX, cotejando com a documentação primária e secundária das respectivas ordens terceiras e com a vasta bibliografia de viagem existente.

FIGURA 1 - Anjo voltando da procissão. Detalhe. Debret
DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.* Tomo II, Vol. III. SP: Martins Ed., Ed.USP, 1972. Prancha 25. p. 206

Consideramos relevante uma revisão dessa literatura, abordando principalmente alguns relatos específicos sobre as esculturas processionais no Brasil. Enfocaremos especificamente os viajantes: Auguste de Saint-Hilaire, Jean Baptiste Debret, Robert Walsh e Thomas Ewbank.[2]

Saint-Hilaire descreve a Procissão de Cinzas, em São João del-Rei, Minas Gerais, e fica claro, logo no início do relato, que o cortejo não se realizava todos os anos, no início do século XIX. Conforme o naturalista, a cada andor que passava os assistentes faziam uma genuflexão; depois, conversava-se despreocupadamente com o vizinho. "Já não viam a procissão de cinzas há alguns anos, e ficaram encantados com essa cerimônia irreverente, em que ridículas momices se associavam ao que a religião católica tem de mais respeitável".[3]

A Procissão de Cinzas era composta de uma primeira parte,

** Professora do Departamento de Artes Plásticas/ Centro de Conser-vação Restauração de Bens Culturais Móveis/Escola de Belas Artes - UFMG. Especialista em Conservação/Restau-ração de Esculturas Policromadas, Mestre em Artes Visuais pela UFMG e Doutora em História pela UNICAMP.*

1. Sob orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio- IFCH/UNICAMP.

padroeira, Nossa Senhora da Conceição, cenas da vida de São Francisco, e os santos terceiros franciscanos.

Debret relata a Procissão de Cinzas no Rio de Janeiro, considerando que as imagens de tamanho natural mais o andor eram bastante pesados para os carregadores membros das irmandades. *"*A marcha é interrompida para muitas paradas, porque o peso enorme de alguns andores impede os irmãos de carregá-los durante mais de trezentos a quatrocentos passos sem descansar os ombros (...)".[5]

Principalmente no século XIX, podemos perceber através dos documentos das ordens que a Procissão de Cinzas já não acontecia com a devida freqüência e fervor religioso. Em Ouro Preto, em 1758,[6] foram suprimidas as imagens alegóricas da procissão. Na Bahia, em 1767,[7] retiraram-se várias figuras que no entender da Mesa mais se prestavam à função de triunfo que de cinza. Assim, os irmãos noviços eram aliviados do preparo dessas *"figuras de custo".* No Rio de Janeiro, em 1812,[8] os irmãos eram recompensados pelo grande trabalho que tinham ao carregarem os andores. Na Bahia, em 1840 e 1841,[9] havia falta de fervor por parte dos irmãos para transladarem os andores. Em Ouro Preto, em 1833,[10] a Ordem requer da Presidência da Província guarda para acompanhar o cortejo, e em 1870[11] novamente é pedida a supressão das figuras, considerando-as um grande desrespeito para a procissão. Em São Paulo, em 1887,[12] também era impossível celebrar-se a procissão com a necessária "decência", devido à indiferença dos membros da Ordem.

Debret tem a preocupação de observar a técnica das imagens: *"*(...) compõe-se de doze grupos de figuras colossais; em verdade, somente as cabeças, os pés e as mãos são de madeira esculpida e colorida, o resto do corpo não passando de um manequim leve, vestido de veludo ou seda".[13] Saint-Hilaire relata que, sobre os andores: *"*(...) estavam figuras de madeira, de tamanho natural, pintadas e trajadas de panos (...) essa série de figuras era de uma bizarria extrema; havia, entretanto, pior gosto no conjunto do que nas minúcias. As roupas convinham às personagens que as vestiam; as tintas eram frescas, e não pude deixar de achar as imagens muito bem esculpidas,

2. O pintor Jean Baptiste Debret veio com missão artística francesa em 1816, permanecendo até 1831. Ele faz um minucioso relato da Procissão de Cinzas, no Rio de Janeiro. O inglês Robert Walsh veio para o Brasil em 1829 como capelão na comitiva de Lord Strangford e também relata a procissão dos franciscanos. Auguste de Saint-Hilaire desembarcou no Brasil na comitiva do embaixador no Brasil, Duque de Luxemburgo, para fazer pesquisas cientificas e enviar coleções ao Museu de História Natural de Paris. Em obra de nove volumes, o naturalista fez um relato detalhado de suas jornadas pelo país, de 1816 a 1822. Ele descreve a Procissão de Cinzas em São João del-Rei. O americano Thomas Ewbank veio de janeiro a agosto de 1846, não assistiu à Procissão de Cinzas devido a um temporal, mas assistiu às procissões do septenário das Dores no Rio de Janeiro.
3. SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiás.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944. p. 97-100.
4. CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Ordens Terceiras de São Francisco nas Minas Coloniais: Cultura Artística e Procissão de Cinzas. *Imagem Brasileira,* Belo Horizonte, v. 1, p. 196-197, 2001.
5. DEBRET, Jean Baptiste. V*iagem pitoresca e histórica ao Brasil.* Vol II São Paulo: Círculo do Livro, 1995. p. 372-374
6. (...) "determina a extinção das figuras de pano, de Adão e Eva, Arvore do Paraizo, Desprezo do Mundo e Figura da Morte e Anjo Querubim", visto que no Rio de Janeiro e em outras partes já não se praticava mais. Deliberações - Consistório da Igreja Matriz de N. S. da Conceição, Igreja e consistório de São Francisco de Assis, volume 155, anos 1757-1768, folhas [144v - 145].
7. ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia.* Rio de Janeiro: Gráfica da Imprensa Nacional, 1948. p. 194
8. Inventário da Venerável Ordem Terceira - 1834. Arquivo V. O. T. S. F. de São Francisco da Penitência-Rio de Janeiro.
9. ALVES, op. cit. p. 214.
10. A Ordem vem "(...) rogar a V. Exa., se digne de expedir a providencia para a guarda, como hé costume (...)". Presidência da Província, PP1 35, Caixa 01, Doc. 05-(1833/02/18) Arquivo Público Mineiro.

pensando, sobretudo, que elas o foram, no próprio lugar, por homens desprovidos de bons modelos".[14]

No Rio de Janeiro, Walsh também relata a Procissão de Cinzas dos franciscanos:

> *"Sobre vários andores estavam dispostas várias imagens, em tamanho natural, representando as diversas ações piedosas dos santos homens. Era como se cada andor fosse, de fato, um palco, no qual figuras, vestidas a caráter e em várias atitudes, representavam cenas reais. Alguns desses palcos tinham tantas figuras e eram tão pesados que precisavam de dez a doze homens, todos trajando mantos negros, para carregá-los*".[15]

Ewbank,[16] ao entrar numa igreja no Rio de Janeiro, chega ao ponto de questionar a concepção das imagens naturalistas e sugerir mudanças radicais:

> *"É uma plataforma que vem sobre os ombros de seis homens, e em cima da qual há um homem curvado sobre um só joelho. Vestido com um manto arroxeado, seu rosto pálido contrasta com os longos cabelos pretos. Traz uma enorme cruz, e personifica Cristo a caminho do Calvário. Chegou à rua, e se detém a cinco pés de distância de onde me encontro. Para minha surpresa, verifico então que é uma imagem, o que até aquele momento eu não suspeitara, tal a naturalidade que apresentava. (...) A estátua passou por mim, e pude ver quão natural parecia a sola do pé direito e a parte da perna que saía das barras do manto. (...)Tivesse eu contato com os dirigentes eclesiásticos, sugeriria a substituição de legiões de senhoras e cavalheiros de madeira por santos moldados em gesso. Estes, por sua brancura de neve e por estarem livres de nódoas e manchas, haveriam de harmonizar-se e até sugerir idéias de pureza moral. (...) Para manter tais personagens em condições de elevarem o pensamento dos devotos, são necessários os serviços permanentes de uma multidão de artistas com as correspondentes*

Foto: M. Regina E. Quites

FIGURA 2 - Anjos da Semana Santa Santa Luzia, MG. 1997

11. A Ordem Terceira de Ouro Preto envia correspondência ao bispo de Mariana, se referindo à Procissão de Cinzas. "Hoje, Exmo. Srs. irmãos professos no mesmo dia da procissão recusam levar as insígnias da ordem, pelo que essas figuras que simbolizam personagens da criação, e atos que as sagradas escrituras nos comemoram, e que devem inspirar a todo bom católico respeito, são servidos por idiotas, mudos e quejandos, que só pelo interesse se prestam a desempenhar verdadeiras caricaturas, de sorte que a procissão que nos comemora a época da penitência, da paixão e morte de nosso Redentor, torna-se verdadeiro carnaval, porque os meninos e mesmo gente que se tem em conta de civilizado cercam a essas figuras dirigindo-lhes apupadas sendo preciso rodear-lhes de força armada que é impotente para manter o respeito, só servindo de obstar as pedradas e ofensas físicas. - Nestas circunstancias deverão as Mesas Administrativas ficar silenciosas e concorrer para o desrespeito de nossa religião?".TRINDADE Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ IPHAN, 1951, p. 468.
12. ORTMANN, Frei Adalberto. *História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de Assis em São Paulo.* Rio de

Foto: M. Regina E. Quites

FIGURA 3 - Conjunto da Cúria São João del-Rei

despesas, porém quando faltam tais requisitos, não têm as imagens uma camada nova de pintura ou verniz para melhorar-lhes a cor das faces, ou duas quando muito, numa geração. Os santos de gesso, no entanto, poderão renovar sua apresentação sem despesas. Estariam sempre "à vontade", e vestidos a caráter, e nunca deixariam de ser apresentados aos amigos visitantes por não estarem convenientemente vestidos ou preparados. Nas igrejas mais pobres, bastaria, uma ou duas vezes por ano, mergulhar as estátuas num banho de cal."

Ewbank repudia o uso da cor e destaca a necessidade de manutenção das esculturas, fugindo-lhe por completo a finalidade da imagem de vestir, que é a de ser renovada todo ano com novas vestes e novas carnações, conforme a riqueza da irmandade, e da participação dos devotos no preparo das esculturas e seus andores, misturando-se às pessoas reais. Na crítica de Ewbank há muita compreensão, por negativo, do efeito buscado por essa categoria de escultura e de seu valor devocional.

Todos os viajantes descrevem os anjos de procissão. Para Hilaire "eram tão prodigalizados nas suas vestimentas, que apenas podiam caminhar, perdidos no meio do ridículo".[17] Para Walsh os anjos eram "trajadas da maneira mais fantástica possível".[18] Debret nos deixou uma aquarela, *Anjo voltando da procissão* (FIG.1), e descreve que as famílias ficavam orgulhosas de fornecer anjos para as procissões da quaresma.[19] Pela permanência de anjos nas nossas procissões da Semana Santa (FIG. 2) e coroações do mês de maio em Minas Gerais, podemos dizer que os pais continuam a se esmerar na confecção de vestes e asas a cada ano.

Saint-Hilaire descreve em especial: "São Francisco, recebendo do papa a aprovação dos estatutos da sua ordem (FIG. 3); noutro andor havia um grupo representando o milagre dos estigmas; por fim, via-se ainda São Francisco abraçado por Jesus Cristo".[20] Essas descrições estão perfeitamente compatíveis com o programa iconográfico franciscano, confirmado pela documentação registrada nos arquivos da Ordem em São João del-Rei e nas imagens escultóricas presentes hoje nos retábulos.

Debret cometeu vários enganos em relação à Procissão de

15. WALSH, Robert. *Notícias do Brasil* (1828-1829). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1985. p.176
16. EWBANK, Thomas. *A vida no Brasil ou diário de uma visita ao país do cacau e das palmeiras.* Rio de Janeiro: Conquista, 1973 p. 197-198.
17. SAINT-HILAIRE, op. cit. p. 97
18. WALSH, op. cit. p.176
19. DEBRET, p. 372-374
20. SAINT-HILAIRE, p. 97
21. Debret errou o nome da procissão no Rio de Janeiro, chamando-a de Procissão de Santo Antônio, porque saía do Convento de Santo Antônio, porém o dia era a quarta feira de cinzas. Como também trocou Santo Antônio por São Francisco, desconhecendo cenas importantes da vida do *Poverello*. ORTMANN, p. 114-115.

Cinzas no Rio de Janeiro,[21] porém o relato do Conjunto da Cúria nos interessa em especial:

> *"O terceiro grupo representa um concílio presidido por um papa sentado sob um pequeno dossel de encosto e diante de uma mesinha redonda coberta com um tapete de veludo vermelho sobre o qual se encontra um papel com uma inscrição; quatro cardeais sentam-se igualmente em torno da mesa, e um religioso franciscano de joelhos".*[22]

Encontramos hoje no acervo da Ordem no Rio de Janeiro essas imagens, e realmente a descrição dos cardeais sentados está correta (FIG. 4). Importante ressaltar que os cardeais sempre aparecem de pé, sendo esta uma exceção.

Os viajantes estrangeiros que aqui estiveram no século XIX deram-nos imagens da nossa cultura religiosa e artística que já foram largamente debatidas por historiadores,[23] mas que nos colocam sempre frente a novas questões, que necessitam reflexão mais aprofundada. Eles variaram muito em seus propósitos e interpretações, mas na indignação perante os rituais religiosos sempre concordavam. Aí as condenações eram quase unânimes.[24]

É recorrente o adjetivo "ridículo" para descrever todas as representações que compõem o cortejo processional. As procissões são chamadas grotescas, bárbaras e exageradas. As imagens são bizarras, sem gosto e ridículas também. Há uma necessidade de enfatizar o desconhecido, o diferente, de relatar o fantástico. Quando se referem às figuras da primeira parte da Procissão de Cinzas, podemos ver confirmado nos documentos da Ordem que eram realmente consideradas "caricaturas" e devemos levar em conta também que o entrudo precedia a procissão, e que essas figuras humanas alegorizadas mais se assemelhariam a fantasias. Quanto aos andores, realmente eram bastante pesados para alguns irmãos menos devotos, mas, para aqueles que eram fiéis, isto não era considerado um sacrifício, e sim uma demonstração de sua devoção.

A imagem de vestir difundiu-se no mundo ibérico e ibero-americano, conhecendo imensa popularidade até fins do século XIX.[25] As imagens de caráter naturalista, sem dúvida, eram bastante

Foto: M. Regina E. Quites

FIGURA 4 - Conjunto da Cúria
Rio de Janeiro

22. DEBRET, p. 372-374
23. Sobre os viajantes ler: LEITE, Miriam L. Moreira. *Livros de viagem*, 1803-1900. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 162; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Viajantes em meio ao Império de Festas*. István Jancsó-Íris Kantor (org). FESTA Cultura & sociabilidade na América Portuguesa. Volume II. São Paulo: Hucitec, 2001, 2001. p. 603,605, 606, 619; LISBOA, Karen Macknow. "Viajar, relatar". In: *A nova Atlântica de Spix e Martius*: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820). São Paulo: Hucitec, Fapesp, 1997 p 34, 47, 49, 608, 631 LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca de Debret*: por uma nova leitura. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Robert Wayne Slenes. 2003.

Foto: M. Regina E. Quites

FIGURA 5 - São Roque
Procissão em Mariana - 2004

bizarras para uma mentalidade protestante e neoclássica que valoriza o branco, o claro, o límpido, enquanto que as imagens de raízes ibéricas, mostram a estética do barroco, o exagero do colorido e o gosto pelo realismo.

> *"Não é possível compreender as características da arte brasileira do século XIX sem ter em mente que o Brasil era parte do universo colonial lusitano. A produção artística de maior importância estava, em grande medida, vinculada à Igreja: as ordens religiosas encomendavam, sobretudo esculturas em madeira policromada, destinadas a altares, e pinturas decorativas para os interiores de igrejas, sacristias e conventos".*[26]

Migliaccio considera que "Desde o século XIX, estudiosos já sabem que gregos e romanos utilizavam cores em suas estátuas, mas até hoje, para o grande público, o branco está associado ao clássico e ao bom gosto na escultura".[27]

Para Campos a importação dos modelos culturais, a difusão na Colônia do texto bíblico e sua vulgarização através de figuras processionais, as trocas culturais promovidas entre grupos socialmente antagônicos, são temas que permanecem abertos à pesquisa.

> "*Foi exatamente esta popularização, que mereceu a incompreensão e ressalva de Debret, que a considerou uma procissão de "prestígio" entre o povo, mas ao mesmo tempo "ridícula". Aos olhos neoclacissizantes do artista acadêmico o ridículo poderia ser pompa inerente ao barroco, já em estado residual, e mesmo a variedade e popularidade da composição do cortejo. Por sua vez, a percepção do mencionado ridículo denuncia a angulação laica de Debret, afeito à mentalidade moderna. E, assim, nos começos do oitocentos ele colocava: Os devotos consideram essa festa o primeiro dia da quaresma, e os incrédulos a continuação do carnaval.*[28]

Podemos então relacionar o declínio da Procissão de Cinzas com os avanços do racionalismo positivista do oitocentos, sendo

25. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *A imagem religiosa no Brasil*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 Anos-Artes Visuais, 2000 (Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca).p.41.
26. MIGLIACCIO, Luciano. *O século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 Anos-Artes Visuais, 2000.(Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca).
27. KOSTMAN, Ariel. As Cores do Branco. Revista *Veja*. São Paulo: Abril, 1º de dezembro de 2004. p.63
28. CAMPOS, Adalgisa Arantes. Quaresma e Tríduo Sacro nas Minas Setecentistas: Cultura Material e Liturgia. Revista *Barroco*, n. 17, p. 212.

extinta primeiramente no litoral e, por último, em Minas Gerais, pois há diferenças regionais e ritmos diferenciados entre as ordens no Brasil.

O historiador busca no relato do viajante uma fonte, mas deve desconfiar dela todo o tempo, aceitar seus limites, aprendendo a reconhecer o preconceito. O viajante não é imparcial, ele traz uma carga de informações de seu país de origem, como também conhecimentos prévios assimilados por ele, sobre o lugar a ser visitado. Muitos textos refeitos para publicações são incorporados de anotações feitas *in loco* e de recordações ou até mesmo a não-experimentação da situação descrita. A memória é um fato complicador, principalmente em se tratando de relatos escritos tempos depois. O que foi escrito em um relato está incorporado do que foi visto, de suas anotações e também do que se leu a respeito. A complexidade é maior quando se lida com as diferenças culturais. Documental é também a mentalidade do momento, precisamos trazer a obra para seu contexto histórico e para sua identidade de origem. A estilística também tem que ser levada em consideração "afinal a dimensão estética é parte do relato e tem que estar marcada pela beleza".[29]

Nos relatos das Visitas Diocesanas[30] da Diocese de Mariana no século XIX, encontramos referência a vários tipos de imagens, às vezes até mesmo definindo sua técnica. Na capela de São Gonçalo Garcia de São João del-Rei, uma Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, que possui somente imagens de vestir, no relato que se segue, ela "acha-se acabada com boas imagens e ornamentos".[31] Acreditamos que não havia nenhuma diferenciação relacionada à técnica das imagens, e sim que deveriam ser "boas imagens". As representações da Paixão, geralmente, são imagens de vestir, e encontramos citações como esta: "o altar em capela separada em que está uma boa imagem do Senhor dos Passos com muita decência".[32] Parece-nos que, dentro da concepção da imagem devocional barroca, o importante era que fossem "decentes e perfeitas" para o culto divino.

Devemos questionar, finalmente, qual era o "olhar dos devotos", para as imagens processionais no século XIX. Apesar da extinção da Procissão de Cinzas no final do século XIX no litoral, sua permanência em Minas Gerais foi até meados do século XX. Isto significa que o

Foto: M. Regina E. Quites

FIGURA 6 - São Roque
Ouro Preto - 2005

29. FREITAS, Marcos Vinicius. *Charles Frederick Hartt, um naturalista no império de Dom Pedro II.* Belo Horizonte: Ed UFMG, 2002. p. 78-79
30. TRINDADE, Jose da Santíssima, *Dom Frei, Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade* (1821-1825): estudo introdutório Ronald Polito de Oliveira, Estabelecimento de texto e índices José Arnaldo Coelho de Aguiar Lima, Ronald Polito de Oliveira, Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais. Fundação João Pinheiro; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998.
31. TRINDADE, op.cit. p. 237.
32. TRINDADE, op. cit. p. 203.

valor devocional das imagens processionais não morreu nos oitocentos e permanece, ainda que residual, nos dias de hoje, principalmente nas procissões da Semana Santa. Como remanescente da Procissão de Cinzas, encontramos ainda viva a Procissão de São Roque - terceiro franciscano que fazia parte do cortejo -, por nós presenciada em Mariana, em agosto de 2004 (FIG. 5). O devoto continua doando as vestes para sua imagem, o andor continua sendo adornado com muitas flores e os fiéis relatam os milagres alcançados na cura de suas doenças e carregam o andor com devoção e respeito pelas ruas da cidade. Em Ouro Preto, a Procissão de São Roque possui a peculiaridade local da substituição pelos fiéis do "pão" de madeira policromada que fica na boca do cão por um pão natural, que é sempre trocado pelos devotos e levado para casa em sinal de devoção e cura (FIG.6).

Podemos concluir que a imaginária processional de vestir é a essência da imagem devocional na cultura religiosa brasileira, se considerarmos que possui características que a tornam mais afeitas à aproximação do devoto. O fiel pode trocar sua roupa e acessórios, doar uma nova veste ou uma cabeleira, passar um perfume, usar suas roupas e acessórios como relíquias sagradas, pedindo ou agradecendo um milagre alcançado.

Se estão esquecidas, abandonadas ou negligenciadas, é importante resgatar seu valor como parte integrante da arte escultórica brasileira. E sua grande aceitação no Brasil através dos séculos é fundamental para entender o seu grande valor, como imagem devocional e, conseqüentemente, como importante documento histórico e social de nossa cultura.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luciano Migliaccio - IFCH/UNICAMP, ao Prof. Dr. Marcos Vinicius Freitas - FAFICH/UFMG, à Profa. Adalgisa Arantes Campos - FAFICH/UFMG, ao bolsista BIC/FAPEMIG Luciano Moreira e à FAPEMIG pelo financiamento de parte da pesquisa.

LAS ARTES VISUALES EN ÉPOCA DE LOS REYES CATÓLICOS: EL PAPEL DE LA ESCULTURA

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA*

Dos errores de considerable trascendencia se han repetido en la historiografía tradicional de las artes en España en torno a 1500, sobre los que conviene detenerse. El primero consiste en suponer que los valores que se dan en una época, la nuestra, se pueden trasladar sin problema a la que se pretende estudiar. Hoy tenemos en gran estima a las artes visuales, y especialmente a la pintura, considerada la primera de las Bellas Artes, con lo que pretender que en tiempos pasados también la pintura ostentó la primacía es fácil de aceptar. El segundo error consiste asumir la cronología artística italiana. Evidentemente nadie habla de Renacimiento en España a comienzos del siglo XV, cuando ya ha aparecido en Florencia, pero sí hay un cierto acuerdo en fijar cuanto antes el punto de inflexión entre el arte del pasado, gótico, y el moderno, renacentista. Esta fecha se hace coincidir con el reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, considerado un hito tanto por la unidad hispana como por los grandes acontecimientos del momento: la toma del último reducto musulmán en la península Ibérica y la llegada de Colón al Nuevo Mundo. No hay duda de que se trató de un período excepcional, pero esto no se puede trasladar sin más al desarrollo de las artes visuales.

Por lo que se refiere a la valoración de las artes, hay que resaltar que durante la época de los Reyes Católicos estaban muy lejos de gozar de la liberalidad que alcanzarían después. Con gran esfuerzo, y apoyándose en toda una serie de tratados artísticos, que desde Alberti fueron apareciendo a lo largo del Quattrocento, las artes visuales en Italia habían empezado a abrirse paso entre las artes liberales, a las que nunca habían pertenecido ni siquiera en la Antigüedad Clásica. No hay que culpar a los hombres del primer Renacimiento por defender que las artes habían tenido gran consideración entre los antiguos, realmente así lo creían y no les

** Doutor em História da Arte, Professor da Universidad de Valladolid, Espanha*

Foto: Miguel Zalama

Gil de Siloe, Última Cena - Retablo de la Cartuja de Miraflores - Detalle

faltaban testimonios fidedignos, aunque mal entendidos, como el *ut pictura poesis* de Horacio, o sencillamente inventados, como las relaciones entre Apeles y Alejandro Magno, en las que Plinio el Viejo hacía que el gran conquistador se humillara por su insapiencia artística ante el pintor. Pero si estos argumentos, aunque generalmente considerados verdaderos, podían parecer poco creíbles, existía un texto fundamental que invalidaba cualquier duda sobre la valoración de las artes en la Antigüedad. Era el tratado de Vitrubio, compuesto en época de Augusto y recuperado a comienzos del siglo XV. El romano declaraba que "La arquitectura es una ciencia, adornada de numerosas enseñanzas teóricas", y el arquitecto debía ser "una persona culta", versado en prácticamente todos los conocimientos, especialmente en "el arte del dibujo" y en "la geometría".[1]

Colegir a partir de esto que el tratamiento que se había dado a las artes durante la Edad Media, tenidas por mecánicas, era opuesto al que dispensó el Mundo Clásico y, por lo tanto, la sociedad tenía que rectificar, parecía la única conclusión posible. Convencidos de ello, artistas y teóricos se esforzaron por que se produjera el cambio, pero no sin tener que salvar muchas reticencias que seguían viendo la actividad artística como meramente artesanal y, consecuen-temente, privada de planteamiento teórico. En el éxito de la empresa tuvo mucho que ver la pintura. El descubrimiento de un método científico para sugerir la tercera dimensión sobre una superficie plana, la perspectiva artificial o del pintor - l*a costruzione leggitima*,

1. VITRUBIO, *De architectura libri decem*, libro I, capítulo I.

desarrollada en el entorno de Brunelleschi, Masaccio y Donatello, y teorizada en 1435 por Alberti en su Tratado de Pictura, tuvo un efecto decisivo. Quien conocía la forma de construir la tercera dimensión siguiendo las reglas geométricas, científicas, antes que pintor era geómetra, y la geometría sí formaba parte de las artes liberales, del Quadrivium. Pintura, escultura y arquitectura pronto se agruparon como artes del diseño en la monumental obra de Vasari, Le Vite (1550), atendiendo a que las tres se basaban en el conocimiento previo del dibujo, es decir de las normas geométricas que regulaban su uso. No obstante, pronto surgió un debate entre la primacía de las artes. El paragone entre pintura y escultura tuvo su máximo desarrollo en el siglo XVI y aunque al final parece llegarse a una solución de compromiso, ambas artes eran iguales pues las dos se basaban en el dibujo, lo cierto es que la pintura se colocó a la cabeza.

En España, como en los demás países fuera de Italia, el debate sobre las artes estuvo totalmente ausente durante mucho tiempo. Hubo que esperar hasta 1526 para que se publicase el primer tratado español, Medidas del Romano, de Diego de Sagrado, que aunque tuvo una gran difusión - pronto se tradujo al francés, ya está fuera de nuestros límites cronológicos. Además, conviene recordar que a mediados del siglo XVII, cuando Velázquez quiso convertirse en caballero de la Orden de Santiago, se le negó tal posibilidad por considerar que había ejercido la pintura como oficio, algo considerado manual y reñido con la nobleza. La ilustración sancionó que pintura, escultura y arquitectura conformaban las Bellas Artes, expulsando a la postre a otras manifestaciones que por derecho propio y desde la Antigüedad había sido artes liberales, como la poesía, y a partir de ahí en muchos casos se ha llegado a divinizar a los artistas, pero ésta es la historia de los últimos dos siglos y medio, con planteamientos impensables en torno a 1500.

¿Dónde se encontraban pues las artes visuales en España en el período de los Reyes Católicos? y, por ende, ¿cuál era el papel de la escultura? La historiografía reciente se ha empeñado en resaltar la importancia de la pintura para la reina católica. Sabemos que contrató a dos importantes pintores, Michel Sittow y Juan de Flandes, llegando a pagar al primero la considerable cantidad de 50.000 maravedís al

Foto: Miguel Zalama

Ruperto Alemán, Virgen con el Niño Granada, Museo de Bellas Artes

año(unas cuatro veces más que lo que cobraba un oficial cualquiera). Asimismo, la reina reunió una importante colección de pintura que donó a la Capilla Real de Granada. No es difícil concluir que la pintura fue su principal foco artístico de atención y que a ella le dedicó sus esfuerzos. Sin embargo, un análisis más pausado a la luz de los documentos prueba que prácticamente los dos citados fueron los únicos pintores que trabajaron para Isabel. Curiosamente, el gran retablo que preside el altar de la iglesia de la Cartuja de Miraflores, en Burgos, lugar elegido por la reina para enterramiento de sus padres y hermano, se encargó al mismo autor de los sepulcros, el escultor Gil de Siloe, cuando lo habitual a finales del siglo XV era hacerlos de pintura. Doña Isabel parece que limitó la labor de Sittow y Juan de Flandes a la realización de retratos, cuadros que se guardaban en arcas y que no se exponían.[2] Frente a esto la escultura, que un par de décadas después desplazó en buena medida a la pintura de los retablos, sí tiene la característica expositiva; se hace para ser contemplada. Además, existen otras manifestaciones artísticas que en la época se tuvieron mucho más en cuenta, como la tapicería y, sobre todo, la platería. Los paños cubrían las paredes de los palacios y se mostraban públicamente en ciertas solemnidades; la reina llegó a tener una considerable colección y en la almoneda de sus bienes se vendieron por altas cantidades.[3]

La orfebrería tenía especial valor en tanto que el material era oro o plata, y además con frecuencia incluía pedrería; acapararla equivalía a amontonar metales preciosos que habitualmente se fundían, o se utilizaban como garantes de préstamos. Evidentemente el interés estético era secundario. Los orfebres eran verdaderos escultores, no hay que olvidar que Juan de Arfe, el tercer miembro de una saga de extraordinarios artistas, se denomina a sí mismo "escultor de oro y plata", y en las cuentas de la casa de Isabel la católica el número de orfebres que aparecen citados supera el centenar. A la vista de estos datos resulta difícil asumir que la pintura era el principal interés de la reina. Pero podría argüirse que la identificación de orfebre con escultor es posterior, que en la época de los Reyes Católicos los primeros no tenían conciencia de serlo. Incluso así, habría que volver a insistir en que la soberana eligió a un escultor, Gil de Siloe, para realizar el retablo que preside la tumba de sus padres, y que confió a otros, aunque sus nombres

2. Hay que sumar el extraordinario políptico que realizaron para la reina, pero no dejaba de ser una obra privada que cuando murió doña Isabel se malvendió. Sobre este aspecto cfr. ZALAMA, M. Á., «Isabel la Católica y las joyas: la custodia de la catedral de Toledo», en CHECA, F. (dir.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Madrid, 2005 (en prensa).
3. *Ibidem*.

permanezcan desconocidos dado que la documentación no suele incluirlos, importantes obras, todas ellas de carácter religioso pues las imágenes estaban destinadas a dotar iglesias, fundamentalmente las del recién conquistado reino de Granada.

Este es el caso del escultor Ruperto Alemán. Su apellido declara su procedencia norteña, aunque no necesariamente alemana. Aparece citado como maestro Ruperto, o Ruberto, entallador, aunque los documentos son claros respecto a su actividad como escultor de imágenes, es un personaje poco conocido a quien sólo se le ha adscrito una obra, la Virgen con el Niño, que presidía la Puerta de la Justicia de la Alhambra de Granada[4]. Asimismo, sabemos que durante los años 1500 y 1501 trabajó para la reina Isabel y que residía en Granada, noticias que ahora podemos ampliar y que muestran la importantísima actividad que desarrolló este escultor para Isabel la Católica.

La primera noticia conocida es del 25 de agosto de 1500, cuando la reina ordenó pagar a su esposa, Catalina Galera, 15.700 maravedís por varios crucifijos, una imagen de la Virgen, otra de San Juan, y "una ymagen de Nuestra Señora de siete pies".[5] Esta última, adornada con cuatro ángeles, debía ser notable pues se entregó a Santa María de la O, la catedral de Granada.[6] Pocos días después, el 16 de septiembre, de nuevo la reina pagó a Catalina Galera 6.096 maravedís por "ocho ymágenes de bulto que ella por mi mandado ovo dado en que son las quatro dellas de Nuestra Señora e una de Santa Catalina e las otras tres son chiquitas dos de Santa Bárbola e una de Santiago".[7] Que se pagase a su esposa supone que el escultor estaba fuera de Granada, sin duda atendiendo otros encargos que desconocemos, lo que demuestra que estaba muy solicitado. En diciembre habría regresado, pues el día 10 la reina disponía que se le diesen 9.550 maravedís por "ocho ymágenes de Nuestra Señora que él por mi mandado ovo dado" y otras de San Sebastián, Santa Catalina y Santa Elena, de mediano tamaño, las mayores de tres pies de altura.[8] Las entregas de piezas continuaron a comienzos de 1501. El 7 de enero se le compró un Crucifijo y una talla de la Virgen, que el camarero de la reina, Sancho de Paredes, dio al arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera "para quel lo dyese a las yglesyas de la çibdad de Granada";[9] tres días después doña Isabel ordenaba que se diesen al convento franciscano de San Luis de Zubia de Granada parte "de las cruzes e portapazes de

4. TENORIO VERA, R., "Virgen de la Justicia", en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado* (cat. exp.), Valladolid, 2004, pp. 304-305, con la bibliografía anterior. La imagen estuvo en su emplazamiento hasta 1941, cuando se sustituyó por una réplica; desde 1958 está en el Museo de Bellas Artes de Granada.
5. DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, 1993, p. 110.
6. Archivo General de Simancas (AGS), Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1.ª época, leg. 102, fol. 123.
7. AGS, Cámara de Castilla, Cédulas (CC-C), libro 4, fol. 188.
8. AZCÁRATE, J. M., *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*, Zaragoza, 1982, p. 219.
9. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 102, fol. 105.

paloque vos por mi mandado ovistes comprado de maestro Ruberto entallador".[10] Junto a de las cruces y portapaces, el escultor también entregó dos custodias, por lo que recibió 21.570 maravedís.[11] Mayor entidad escultórica tiene un retablo, del que sólo sabemos "que es de la Piedad", que la reina igualmente regaló al convento de San Luis de Zubia el 11 de marzo,[12] o una "imagen grande de bulto de San Pedro", comprada unos días después.[13]

Tal cantidad de piezas supone un trabajo de taller próximo al que se supone por las mismas fechas de Alejo de Vahía en Palencia.[14] Es imposible que una sola persona pudiera llevar a cabo tanto trabajo sin colaboración. Y es que los encargos reales continuaron: el 22 de marzo cobró 10.175 maravedís por cuatro imágenes de bulto, los Santos Juanes, San Pedro y Santa Catalina,[15] y el 5 de abril recibió otros 5.500 por una custodia de madera grande.[16] Pero la partida más importante es la del 27 de abril. En esa fecha se le abonaron 33.000 maravedís por diversas imágenes, entre ellas grupos de la Anunciación, la Natividad, la Epifanía y la Resurrección, que tal vez formaran un Belén, que la reina regaló a Juana de la Torre, ama del fallecido príncipe Juan; asimismo se incluía un nuevo retablo para el convento de San Luis de Zubia, con Cristo en el sepulcro, y dos crucifijos y una custodia para el convento granadino de Santiago de la Madre de Dios.[17] La última noticia que tenemos de su trabajo para la reina data del 20 de julio de 1501. Se le habían encargado unas andas y ocho ángeles dorados para la catedral de Granada y los entregó en esa fecha, trabajo por el que recibió 16.500 maravedís.[18]

Apenas un año documentado de actividad pero con una producción impresionante. Es evidente que la reina gustaba de su forma de hacer, absolutamente gótica a juzgar por la única obra atribuida, la Virgen con el Niño de la Alhambra. Y esto nos conduce al segundo de los problemas anunciados, es decir el enfrentamiento entre Gótico y Renacimiento. Establecida la primacía de la escultura, resta determinar la adscripción estética de ésta, y por ende de las artes visuales en general. La creencia que entiende que lo renacentista es un logro frente a lo que se supone retardatario, lo gótico, hoy parece superada, pero por más que se diga que el arte medieval no es inferior al renacentista, lo cierto es que los especialistas se han empeñado en encontrar formas italianas en obras carentes de esa filiación en un esfuerzo ímprobo por

10. AGS, CC-C, libro 5, fol. 9.
11. DOMÍNGUEZ CASAS, R., *op. cit.*, p. 110.
12. AGS, CMC, 1.ª época, leg. 102, fol. 122.
13. *Ibidem*, leg. 156, fol. 122.
14. Cfr. ARA GIL, C. J., *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, 1974.
15. DOMÍNGUEZ CASAS, R., *ob. cit.*, p. 110.
16. AZCÁRATE, J. M., *op. cit.*, p. 221.
17. DOMÍNGUEZ CASAS, R., *op. cit.*, pp. 110-111; AGS, CC-C, libro 5, fol. 109.
18. AGS, CC-C, libro 5, fol. 191.

demostrar la llegada del Renacimiento cuanto antes mejor. La época de los Reyes Católicos era el momento propicio. Coincidente con el paso del siglo XV al XVI, cronología que se supone de la transformación estética, todo apuntaba al cambio. Y desde luego hubo cambios, pero hasta los más acérrimos defensores de las novedades italianas acabaron admitiendo, no exentos de nacionalismo hispano, la existencia de "estilos" propios - "hispanoflamenco", "Reyes Católicos", "Cisneros", "plateresco", e incluso los más osados llegaron a hablar de "estilo Isabel"–, ante la imposibilidad de admitir que las obras eran renacentistas sin más. Los cambios no siempre cuadraban con la estética italiana, es más, casi nunca, pero se resaltaban en aras de demostrar la transformación habida, que tenía por meta única la comunión con el Renacimiento. Afortunadamente estos pseudoestilos ha dejado de tener vigencia en la historiografía pero cuesta eliminar la idea del valor superior de lo italiano.[19]

Frente a esto, se puede asegurar que en época de los Reyes Católicos el arte renacentista apenas tuvo importancia en España. Son excepcionales las obras, todas importadas y de escasa repercusión hasta los momentos finales del periodo. El arte que realmente llamaba la atención a la sociedad hispana era el flamenco. Estéticamente estaba mucho más próximo al gusto español que el italiano, basado éste en unas normas imposibles de asumir sin su comprensión, y ésta no era ni mucho menos fácil.[20] Mas no sólo se trataba de una cuestión estética sino, y sobretodo, de la elección de una gran obra de arte, de la excelencia artística. La división estilística es posterior a la época que nos ocupa y, por lo tanto, en esos momentos no tiene sentido el debate. El arte gótico mantuvo su hegemonía durante el período de los Reyes Católicos, y la escultura no fue una excepción, aunque con el paso del tiempo fueron apareciendo obras de filiación italiana, como los sepulcros reales que se encargaron al florentino Domenico Fancelli, pero eso no ocurrió hasta la década de 1510, años después de fallecer doña Isabel.

19. Sobre estos aspectos cfr. ZALAMA, M. Á., "Arquitectura y estilo en la época de los Reyes Católicos", en *Isabel la Católica… op. cit.*, pp. 127-140.

20. Hay que recordar como el gran artista alemán Alberto Durero no fue capaz de entenderlo, por más que se esforzó, hasta que en 1506 realizó un viaje a Bolonia *ex profeso* "por el arte de la perspectiva secreta que alguien quiere enseñarme". Cfr. PANOFSKY, E., *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, 1982 [1943], p. 259.

ASPECTOS TÉCNICOS

A UTILIZAÇÃO DE COMPOSTOS À BASE DE CERA NA ESCULTURA POLICROMADA DOS SÉCULOS XVII E XVIII EM PORTUGAL*

AGNÈS LE GAC**

No seu *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*, Luís Manuel Teixeira define - ou, melhor dizendo, resume - assim o âmbito da «ceroplástica» (TEIXEIRA, 1985, p. 60):

> *"Técnica de modelação em cera, branca ou policroma, quer para realização de modelos ou como escultura final. Usada desde a Antiguidade, especialmente na arte funerária, a partir da Idade Média, é empregue em imagens votivas, com o Renascimento, em bustos e medalhas e na época Barroca, em diversas composições de presépios, relevos policromos, etc."*

Pareceu-nos oportuno extrair deste vasto programa apenas algumas das realidades que caracterizam a utilização da cera em Portugal - e que não se limitam à ceroplástica - para mostrar, no estrito domínio da escultura policromada religiosa e para a faixa temporal que se restringe aos séculos XVII e XVIII, quanto este material se prestou às mais judiciosas combinações técnicas e estéticas.

Para facilitar esta abordagem, propomo-nos dar particular ênfase a aspectos tecnológicos nos processos de criação e às funções que desempenha a cera nos bens artísticos que recorrem à sua utilização, examinando primeiro questões de suporte e depois questões de policromia; veremos, contudo, que as fronteiras entre elas são por vezes muito ténues. Apoiar-nos-emos em casos do nosso conhecimento, procurando sempre que possível confrontar os aspectos concretos observáveis nas obras com os tratados ou receituários da época, sobretudo em língua portuguesa, e/ou, na falta deles, com qualquer fonte histórica ou estudo recente julgado relevante para o nosso propósito.

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

*** Assistente e Doutoranda do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa*

Foto: José Pessoa - IPCR

Figura 1A - N. S. da Conceição
Alto-relevo modelado em cera policromada.
Autoria desconhecida - Século XVIII
Dimensões: 24,5cm x 17,2cm x 4,2cm
Nº Inventário 433/Museu Nacional de Arte Antiga.

Propriedades da cera (CLÉRIN, 1988, p. 62-69; BONDIL, 1996, p.105-118).

Na óptica da escultura, a primeira qualidade da cera de abelha é sem dúvida a sua capacidade em ser trabalhada a diferentes temperaturas: a frio, pode ser cinzelada ou entalhada com ferramentas duras e cortantes; amassada apenas com o calor das mãos, a cera não tratada ganha a consistência de uma pasta macia e flexível, perfeita para a modelação; quando atinge o seu ponto de fusão, que ronda os 62-64ºC, pode ser vazada para formar placas delgadas ou conservar com precisão a impressão de moldes.

Por outro lado, se a cera virgem amarela pode ser facilmente branqueada por exposição ao sol e à humidade, também pode ser facilmente colorida na massa, com pigmentos capazes de serem aglutinados nesse veículo gordo no estado liquefeito, ou com corantes liposolúveis. Esse parâmetro de grande relevância não invalida trabalhos posteriores de policromia a quente ou a frio, que permitem alcançar efeitos de superfície muito diversos.

Finalmente, pelo seu próprio poder adesivo e de fusão, a cera favorece variadíssimos tipos de união – quer entre elementos de suporte realizados em cera, quer com outros materiais –, cuja inércia é uma garantia de durabilidade em obras definitivas.

Essas propriedades da cera podem ser ainda melhoradas pela junção de outros ingredientes, tais como resinas naturais, que aumentam tanto a sua viscosidade, como o seu poder adesivo e o seu ponto de fusão, e ainda a sua posterior resistência mecânica; ou gorduras vegetais e animais, que aumentam a sua flexibilidade, tornando a cera uma pasta muito suave a agradável ao toque.

1. A ceroplástica – Obras modeladas em cera

Pela sua ductilidade e maleabilidade, a cera ligeiramente aquecida e amolecida oferece ao escultor um substrato ideal para dar forma ao seu génio artístico, quer através de obras preparatórias, quer através de obras definitivas. Por outro lado, a aliança peculiar de cera e matérias corantes, trabalhadas numa massa homogénea, é capaz de dar em simultâneo, desde o primeiro impulso criativo, forma e cor a qualquer obra tridimensional. Ora, no tema que nos propusemos abordar, é desses dois factores

que a escultura policromada tira a sua particularidade

A modelação de ceras coloridas evidencia-se em Portugal, no século XVIII, na criação de altos-relevos de natureza religiosa - com carácter de obras definitivas - que nos mostram a extrema qualidade e o grau de realismo que os escultores tinham alcançado com esse material. A representação de Nossa Senhora da Conceição (FIG. 1A), do Museu Nacional de Arte Antiga (Nº Inv. 433), conservada por Conceição Ribeiro em 1992 (RIBEIRO, 1992, Arquivo IPCR AN-92), exemplifica esse tipo de composições quase miniaturais, expostas na vertical em caixas de madeira (supostamente envidraçadas).[1] Aparentemente acessórias, as caixas são importantes porque delimitam o quadro cenográfico e servem simultaneamente de suporte à fixação das peças no seu interior.

Essa obra reflecte a riqueza dos possíveis modos de elaboração, em grande parte condicionados pelo volume e o tamanho das figuras (FIG.1B). As mais pequenas (com alturas compreendidas entre 6 e 60 mm) - querubins e anjinhos de corpo inteiro - têm formas cheias e compactas, sem elemento interior de sustentação. As figuras maiores - Nossa Senhora (com 130 mm de altura) e os dois Anjos que a flanqueiam - são modeladas em volta de uma armadura metálica rudimentar que define, pela sua torção, o eixo principal das personagens e lhes confere maior resistência. Quanto ao globo terrestre, sobre o qual se ergue Nossa Senhora, é parcialmente oco. Essa concepção do volume hemisférico - que supomos maciço - assenta por um lado no facto de que a cera, mais leve que o barro, corre menos risco de vergar sob o seu próprio peso; e, por outro lado, no facto de que a Virgem não tem de se apoiar directamente nesse elemento, podendo, como outras peças de maior relevo, ser sustentada no fundo da caixa de madeira com alguns pregos.

Pode ver-se, na modelagem muito expressiva da fisionomia dos corpos, como a delicadeza da cera permite um trabalho com alta definição. Essa perícia é revelada, aos raios X, até nos corpos parcialmente escondidos das personagens envoltas em panejamentos complexos, deixando supor que, do núcleo da escultura até às partes mais superficiais, cada etapa do processo construtivo atinge um grau elevado de acabamento. Quer sejam os corpos nus, quer sejam vestidos, a arte da ceroplástica joga aqui na

Radiografia e Foto: José Pessoa - IPCR

Figura 1B - N. S. da Conceição (FIG. 1A)
O exame com Raios X permite observar as estruturas internas das figuras.

1. Quando essas obras são encontradas isoladas em espólios de museus, podem parecer ter sido concebidas como objecto de devoção particular, para se destacarem numa parede como quadros tridimen-sionais. Contudo, o mais provável era elas ocuparem lugares bem determinados em retábulos, como elementos complemen-tares da sua narrativa simbólica, conforme o mostra um retábulo pertencente ao convento das dominicanas de Aveiro (actual Museu de Aveiro), onde altos-relevos são ajustados e emoldurados na parte superior da estrutura retabular - Ver RIBEIRO, 1992, *documento anexo*)

FONTES		MATERIAIS																									
TRATADOS ENCICLOPÉDIAS DICIONÁRIOS LIVROS TÉCNICOS* (com as respectivas datas) **Designação das receitas para fazer «CERA PARA MODELAR»**		Amido	Ceras				Resina ou Essência	Oléo-resinas, Resinas ou Produtos da destilação de gemas							Gorduras Animais ou Vegetais				Pigmentos ou Cargas							
		Amido de arroz	Parafina	Cera microcristalina	Cera branca	Cera de abelha	Terebintina	Terebintina de Veneza	Pez de Borgonha	Pez negro	Colofónia	Sandaraca	Mastic	Assa-foetida	Óleo de linhaça	Azeite	Banha (Porco)	Sebo (Carneiro)	Vermelhão	Ocre vermelho	Terra vermelha	Mínio	Verdigris	Outras cores	Branco chumbo	Sombra oliveira
1550	VASARI – *Preparazione della cera*					-	-			-								-								
	VASARI – *cera d'altro colore (giuggiolina)*					-	-											-			B	B				
	VASARI – *cera d'altro colore (verde)*					-	-											-					-			
	VASARI – *cera d'altro colore (altri colori)*					-	-											-						-		
	VASARI – *per medaglie, ritratti e storiette*				-		-											-							-	
1586	ARMENINI – *Moldes de cera*					-	-			-								-								
	ARMENINI – *Outro [para figuras]*					-									-						-					
	ARMENINI – *Outro [para figuras]*					-	-																		-	
1676	FÉLIBIEN – *[Modeler] des Figures de cire*					-					-					-			B	B						
	FÉLIBIEN – *[Modeler] des Figures de cire*					-	-									-			B	B						
1734	MONTON – *Cera para modelar*					-	-									-					-					
	MONTON – *Compoziçaõ para bordados*					-	-		-			-	-	-	-									-	-	
1794	ANÓNIMO – *Cera para modelar*					-		-	-																	
1812	CASTRO – *[Modelar com] cêra*					-	-									-										
1876	RODRIGUES – *Cera*					-	-									-										
1910	FULLER – *Modelação em cêra*	-				-		-								-		-	B	B						
1932	MOREIRA – *Cêra de modelar*					-		-											-							
	MOREIRA – *Outra [cêra de modelar]*					-			-								-									
	MOREIRA – *Outra [cêra de modelar]*					-		-	-								-									
1935	CHEMICAL FORMULARY – *Wax 1*					-		-	-								-									
	CHEMICAL FORMULARY – *Wax 2*					-			-								B	B								
1947	RICH – *[Modeling Wax] formule 1*					-		-	-								-									
	RICH – *[Modeling Wax] formule 2*					-			-								B	B								
1988	CLÉRIN – *[Cire à modeler] Formule 1*					-		-	-								-									
	CLÉRIN – *[Cire à modeler] Formule 2*					-			-									-								
	CLÉRIN – *[Cire à modeler] Formule actuelle*		-	-							-															

QUADRO 1 - Compostos para fazer "CERA PARA MODELAR"

**Encontram-se as referências bibliográficas das fontes citadas na bibliografia final*

sobreposição paciente de ceras diferentemente coloridas na massa, para restituir a cada figura os elementos condicentes com a sua iconografia. Culmina esse processo com adição de matéria no véu e no manto de Nossa Senhora, bem como no manto dos Anjos, em que as ditas vestes são primeiro trabalhadas à parte segundo os volumes idealizados e finalmente aplicadas nos corpos, cuja volumetria própria reforça o desenvolvimento naturalista dos tecidos. Do mesmo modo que para todas as partes unidas de cores diferentes, a integração desses elementos complementares da indumentária é facilmente conseguida por aquecimento das zonas de contacto e compactação da cera.

Nessa obra. tal como num par de altos-relevos que se encontra também no Museu Nacional de Arte Antiga e que julgamos ser do mesmo autor,[2] as análises químicas realizadas com FTIR ou com GC-MS apontam para uma pasta por cera de abelha e terebintina de Veneza (ALVES & RIBEIRO, 1987, p. 64-65). As cores são obtidas com os pigmentos próprios da época - branco de chumbo (branco), amarelo duplo oxido de chumbo e de estanho (amarelo), ocre castanho (castanho), vermelhão (vermelho), carvão vegetal (negro), azurite ou azul da Prússia (azul), malaquite (verde)-, sendo alguns deles indicadores preciosos do período de realização das ditas obras, na primeira metade do século XVIII.

Essas informações concretas permitem-nos fazer um paralelismo com todas as receitas de cera de modelar que tivemos a oportunidade de reunir (QUADRO 1), e, em particular, com a receita que transcreveu Bernardo Montón em 1734, na sua compilação de Secretos de Artes Liberales y Mecanicas, de que propomos aqui a tradução em português, então acessível em 1744 (MONTON, 1744, p. 5):

> *"6. Cera par a modelar .*
> *"Toma de cera duas libras, de termentina huma de al margre outra, de azeite onça, e meya; poem tudo isto ao fogo lento, até se derreter; estando liquido, espera hum pouco, e vaza-o sobre huma meza untada, deixa o esfriar, e corta-o a teu gosto."*

O conjunto dos dados coligidos mostra quanto os compostos recomendados pelos diferentes autores seguem uma linha técnica muito semelhante,[5] que evoluiu pouco do tempo de Vasari até aos

2. O par concertado de altos-relevos, que faz pendente, representa a «Adoração dos Pastores» e a «Adoração dos Reis Magos», com os respectivos númerosde Inventário MNAA-112 e MNAA-111.
3. Utilizou-se uma única matéria corante de cada vez, salvo num tom amarelo escuro, em que se recorreu a uma mistura de dois pigmentos (amarelo duplo oxido e ocre amarelo).
4. Para as receitas de Bernardo Monton, damos propositadamente no Quadro 1 a data de 1734, e, na Bibliografia final, as duas datas de 1734 e 1744 (da edição original em castelhano e da sua primeira tradução em língua portuguesa respectivamente), pela importância de que se poderá ter revestido a divulgação dessa obra em Portugal. Pareceu-nos igualmente oportuno incluir nesse mesmo Quadro 1 uma «*Compoziçaõ para imitar bordados, e outros relevos para dourar, pratear, ou pintar*», também de Monton, pela pertinência que o confronto entre receitas traz à presente analise, em particular na altura de examinar a utilização de compostos de cera em policromias de esculturas entalhadas em madeira. Convidamos o leitor a consultar esta problemática no ponto *7. Brocados e Bordados - Policromia do século XVII*, no presente artigo.
5. É oportuno referir que o peso da cera é geralmente o dobro do da resina.

FONTES CONSULTADAS		MATERIAIS																							
TRATADOS ENCICLOPÉDIAS E DICIONÁRIOS LIVROS TÉCNICOS* **Designação das receitas para fazer CERA PARA SELOS ou SINETES**		Parafina	Cera branca	Cera virgem amarela	Goma laca	Terebintina	Colofónia	Mastic - Almocega	Sandaraca	Pez de Borgonha	Resina ordinária	Âmbar	Benjoim	Goma guta	Goma animé	Storax	Açúcar candi	Azeite	Óleo de linhaça	Cinábrio/Vermelhão	Ocre vermelho	Raiz de orcaneta	Verdigris	Negro de fumo	Papeis queimados
CORNEILLE – *Cire blanche [sceau]*	1694		-																						
CORNEILLE – *Cire verte [sceau]*				-																			-		
CORNEILLE – *Cire noire [sceau]*				-																					-
CORNEILLE – *Cire rouge [sceau]*				-																		-			
L'ENCYCLOPEDIE – *Cire jaune molle [chancellerie]*	1753		-			-																			
L'ENCYCLOPEDIE – *Cire rouge [chancellerie]*			-			-														-					
L'ENCYCLOPEDIE – *Cire rouge [chancellerie]*			-			-																-			
L'ENCYCLOPEDIE – *Cire verte [chancellerie]*			-			-																	-		
L'ENCYCLOPEDIE – *Cire noire [chancellerie]*			-			-																		-	
L'ENCYCLOPEDIE – *Autre Cire à cacheter verte*				-					-			-				-							-		
D'APLIGNY – *Cire d'Espagne rouge moins belle*	1779			-		-					-							-		-					
[ANONIMO] – *Cera para tirar as marcas dos sinetes*	1794			-		-											-							-	
MOREIRA – *Lacre barato*	1932	-									-													-	
MOREIRA – *Outro Lacre económico*				-						-									-		-				

QUADRO 2 - Compostos para fazer "CERA PARA SELOS" ou compostos de qualidade inferior para "SINETES"

**Encontram-se as referências bibliográficas das fontes citadas na bibliografia final*

Receitas de «Lacre para sinetes» de qualidade inferior

nossos dias. Mas, confrontando a natureza dos três ou quatro ingredientes recorrentes nas suas fórmulas com a composição material dos altos-relevos em análise, ressalta sobretudo que a maior parte das receitas contemplam uma gordura, que o artista português não utilizou. Neste aspecto, a composição dos altos-relevos coincide antes com uma das misturas que propõe Armenini para "modelar figuras" (ARMENINI, 1586, p. 141).

Pensamos que, nos contextos em que foram escritas, essas receitas atendiam antes ao exercício e à necessidade de modelar elementos de numismática, pequenas figuras, relevos ou retratos em medalhões monocromáticos (com supremacia da cor vermelha), que assumiam um carácter temporário no processo de criação. Os mesmos deviam servir de modelos para uma obra de igual tamanho ou superior, transposta para outro material mais durável (bronze, pedra, terracota, etc.). A importância de que se reveste o azeite e o sebo até o princípio do século XX, e a maior utilização da banha de porco a partir de então, sugerem que se procurava muitas vezes dar um toque mais suave à cêra - e talvez baixar também o seu ponto de fusão para a trabalhar mais facilmente à temperatura ambiente - mas não se pretendia lograr uma grande quantidade durabilidade das pastas com essas gorduras não secativas. Murell, pelo menos, é dessa opinião (MURELL, 1971, p. 96-97), tendo intervencionado umas esculturas definitivas ligadas ao período do Pós-Renascimento e também esculturas europeias do século XVII, cuja composição evidencia misturas simples, donde são excluídas gorduras e resinas. As obras francesas dos séculos XVII a XIX estudadas por France Drilhon indiciam por sua vez a utilização de poucos ingredientes, reduzidos estes à própria cera, a uma ou outra matéria corante e/ou a uma carga (DRILHON, 1984, p. 84.1.58-84.1.61). Tal como nos casos esporádicos que acabámos de referir, nada prova que os altos-relevos portugueses em cera colorida sejam representativos das práticas nacionais da ceroplástica no período Barroco. Contudo, não deixaremos de realçar a feliz combinação da cera, como matéria dúctil e maleável, com a terebintina de Veneza, como plasticizante, que julgamos ter potenciado o modelado primoroso destas obras e o estado de conservação notável que elas evidenciam.

FONTES CONSULTADAS		MATERIAIS																							
TRATADOS ENCICLOPÉDIAS E DICIONÁRIOS LIVROS TÉCNICOS* **Designação das receitas para fazer LACRE PARA SINETES**		Espírito de vinho	Cera branca	Cera virgem	Goma laca	Terebintina	Colofónia	Mastic - Almocega	Sandaraca	Pez-resina	Resina ordinária	Âmbar	Benjoim	Goma guta	Goma animé	Açúcar candi	Enxofre puro	Azeite	Betume de Judéa	Cinábrio/Vermelhão	Minio	Raiz de orcaneta	Verdigris	Negro de fumo	Pó de ouro
MONTON – *Lacre de todas as cores para fechar cartas*	1734				–		–						–							–					
MONTON – *Lacre de todas as cores para fechar cartas*					–		–						–											–	
L'ENCYCLOPEDIE – *Cire à cacheter rouge*	1753				–	–	–													–	–				
L'ENCYCLOPEDIE – *Autre [Cire à cacheter rouge]*					–	–	–													–	–				
L'ENCYCLOPEDIE – *Autre [Cire à cacheter rouge]*					–	–	–													–					
L'ENCYCLOPEDIE – *Autre [Cire à cacheter rouge]*					–		–			–										–					
L'ENCYCLOPEDIE – *Autre [Cire à cacheter rouge]*		–			–		–													–					
L'ENCYCLOPEDIE – *Autre [Cire à cacheter rouge]*						–		–					–				–			–					
L'ENCYCLOPEDIE – *Autre [Cire à cacheter rouge]*					–									–	–					–					
L'ENCYCLOPEDIE – *Cire verte*					-	-	-																-		
L'ENCYCLOPEDIE – *Cire jaune d'or*								-	-	-		-		-											
L'ENCYCLOPEDIE – *Autre [Cire à cacheter jaune d'or]*					–					–		–													–
D'APLIGNY – *Procédé pour faire la Cire d'Espagne rouge*	1779			–	–	–												–		–					
D'APLIGNY – *[Procédé pour faire] la cire noire*				–	–	–					–													–	
D'APLIGNY – *[Mauvais Procédé pour faire] la cire noire*				–	–	–					–								–						
MORAES DA SILVA – *Lacre*	1789				-	-														-					
[ANONIMO] – *Lacre vermelho*	1794				-	-	-													-	-				
[ANONIMO] – *Outro [Lacre vermelho]*					-	-	-													-	-				
[ANONIMO] – *Outro [Lacre vermelho]*					-	-	-													-					
[ANONIMO] – *Outro [Lacre vermelho]*					-		-			-										-					
[ANONIMO] – *Outro [Lacre vermelho]*		-			-		-										-			-					
[ANONIMO] – *Outro [Lacre vermelho]*						-		-					-				-			-					
[ANONIMO] – *Lacre verde*					-	-	-																-		
[ANONIMO] – *Lacre côr de ouro*								-	-	-		-		-											
MOREIRA – *Lacre extra fino*	1932				-	-														-					
ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA – *Lacre*	1960				–	–															–				
TEIXEIRA – *Lacre*	1985				-	-														-					

QUADRO 3 - Compostos para fazer «LACRE PARA SINETES»

**Encontram-se as referências bibliográficas das fontes citadas na bibliografia final*

Receitas idênticas – o receituário anónimo de 1794 recopiou o texto da Encyclopédie de Diderot et D'Alembert de 1753

Ingredientes susceptíveis de entrar no composto mas que não são descriminados

2. Cera de modelar ou lacre?

Numa abordagem sensitiva e cultural dos materiais, é grande a tentação de comparar a cera de modelar com o "lacre". Uma investigação sobre a composição desta substância mostra que a analogia tem fundamento quando se fala mais propriamente da "cera para selos" (ver QUADRO 2), e não de "lacre para sinetes". Tal cera dos especímenes esfragísticos foi empregue desde tempos muito remotos - e pelo menos desde a segunda metade do século XII em Portugal - para autenticar documentos. Pelo leque bastante diversificado de cores (vermelho, amarelo, verde, branco e negro) que tinha a "cera para selos" para responder às exigências protocolares, mas sobretudo pela sua própria composição, que contemplava apenas cera de abelha e pigmentos (CORNEILLE, 1694, "Sceau", p, 375-376), ou cera de abelha, terebintina e os ditos pigmentos[6] (DIDEROT & D'ALEMBERT, 1753, p. 472b; DA COSTA, 1961, «Sigilografia», p. 866), ou este mesmo composto com betume (?), gesso e gordura (TÁVORA, 1983, p. 35-36, 39 e 43), esta qualidade de cera apresenta de facto características suficientes para que a sua utilização pareça se ter estendido à escultura policromada barroca. Algumas receitas ditas "de lacre", mas dadas como "falsificações" no século XVI (DA COSTA, 1578, "Do lacre", p. 78.), ou como sendo de qualidade inferior, cuja transcrição consta em fontes desde a segunda metade de setecentos, também se prestam a essas especulações. Mas o verdadeiro "lacre para sinetes" (ver QUADRO 3), perfeitamente ao alcance dos particulares no século XVIII, tem pouco que ver com a ceera XVIII, tem pouco que ver com a cera de modelar, já que não tem cera na composição! O composto descrito por Le Pileur d'Apligny, sob o nome de "Cera de Espanha" (D'APLIGNY, 1779, p. 148-150), é a excepção que confirma a regra. No lacre, de natureza essencialmente resinosa, é a goma laca que constitui a substância de base (lembramos que o nome de lacre deriva da palavra "laca"), a que fica geralmente associada duas ou mais resinas que modificam a sua plasticidade.

3. Esculturas moldadas em cera

Na sua compilação de Segredos, Bernardo de Monton transcreve também uma fórmula para preparar ceras de diferentes cores próprias para serem vazadas (MONTON, 1744, p. 1744, p. 139),

6. De um ponto de vista prático, esta realidade verifica-se no estudo sistemático que foi levado a cabo, nos anos 1990, pelo laboratório do então *Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* de Madrid (PARRA, GAYO & SERRANO, 1993, Table 1, p. 41) sobre selos espanhóis dos séculos XIII a XVII. As análises põem em evidência o principal recurso à cera de abelha colorida, a que fica por vezes associada uma fraca proporção de resina diterpénica de tipo colofónia, bem como terebintina de Veneza na época de Filipe IV.

que não se afasta tanto quanto isto de muitas receitas para confeccionar "cera de modelar":

> *"265. Arte para tingir a cera de todas as cores para vazar Moerás sobre a pedra alvaiade, logo fundirás a cera, e a misturaràs com alvaiade, e huma pouca de termentina clara. Se a quizeres verde, lhe porás verdete, sutilmente moido, e mesclado com termentina; para vermelho vermelhaõ, & c. para azul Berlin, & c. e as mais cores a este theor."*

Notaremos, contudo, que o branco de chumbo, que entra sistematicamente na sua composição, ocupa um lugar de destaque, pela função de carga e a função óptica que desempenha nas misturas, para lhes dar densidade e poder reflector. Ficaremos, por outro lado, atentosà nota técnica relevante que sugere uma ordem própria para juntar as outras cores, sendo primeiro os pigmentos aglutinados na resina mole antes de serem misturados com a cera.

Entre as obras modeladas e as obras moldadas produzidas nos séculos XVII e XVIII, existiriam antes diferenças de ordem técnica, caracterizadas nomeadamente pelo recurso a teques num caso e a moldes no outro, não fosse André Félibien (FÉLIBIEN, 1676, p. 341), no seguimento de conceitos renascentistas, insistir também numa diferença abismal de ordem artística, ligada à parte de inteligência que incumbe a cada prática: se a modelação pertence às Artes Liberais, pelo génio do artista que engendra a obra de escultura, a moldagem não tem outro recurso senão o de se subordinar às Artes Mecânicas, pela tarefa pouco inventiva e rotineira do artesão que se contenta em reproduzir "mecanicamente" um modelo concebido por outrem.[7]

O par bastante idêntico de figuras de vulto perfeito representando S. Francisco de Assis (FIGS. 2A e 2B), e de estilo Rococó, não pode ser mais indicado à ilustração desta segunda vertente, nos convidando também a apreciar, na linha de pensamento defendida por Diderot e d'Alembert sobre a nobreza das Artes Mecânicas (DIDEROT & D'ALEMBERT, 1751, vol. 1, p. 714 e 717-718)[8], a subtil adequação dos procedimentos.

7. *"Il faut faire une grande différence de ce qui se fait en cire avec l'ébauchoir, d'avec ce qui n'est que jetté en Moule, & peint par-dessus. Le premier est une véritable Sculpture, & l'autre ne doit être considéré que comme un ouvrage fort médiocre, & s'il faut ainsi dire, le travail d'un simple maneuvre."* In: FÉLIBIEN, 1676, Livre Second - De la Sculpture, Chap. VI - Des Figures de Plomb, de Plastre , & de Stuc

.8. *"Rendons enfin aux Artistes la justice qui leur est dûe. Les Arts libéraux se sont assez chantés eux-mêmes; Ils pourroient employer maintenant ce qu'ils ont de voix à célébrer les Arts méchaniques. C'est aux Arts libéraux à tirer les Arts méchaniques de l'avilissement où le préjugé les a tenus si long-tems; (...)".* In DIDEROT & D'ALEMBERT, 1751, vol. 1, p. 717.

Fotos: Agnès Le Gac

Figuras 2A e 2B - São Francisco de Assis
Esculturas de vulto perfeito moldadas em cera policromada.
Autoria desconhecida - Século XVIII
Dimensões: E-657: 28,5 cm x 12,5 cm x 10 cm - E-658: 30 cm x 12 cm x 11 cm
Nº Inventário 1346 - E-657 e 1334 - E-658 / Museu Nacional Machado de Castro

Ambas as peças pertencem ao Museu Machado *de Castro de Coimbra (com números de inventário 1346/E-657 e 1334/E-658), comprovam o trabalho repetitivo de uma tiragem em série, onde os vários elementos que compõem as esculturas são confeccionados com moldes e cada qual na sua cor. A execução de semelhantes obras assenta portanto no princípio da sua fragmentação cons-ciente, mas não orientada unicamente pela necessi-dade de produzir separadamente elementos de cores espe-cíficas. Também atende aos requisitos da própria moldagem para gerir a realização das formas, conforme são* acessórias e conforme são simples ou, pelo contrário,reentrantes reentrantes e complexas, já que estas têm necessariamenteque ser moldadas à parte.

Contam-se ao todo 13 elementos diferentes, dos quais 10 constituem o santo - o hábito, a queda do capuz, o capuz propriamente dito (feito à parte e que se encontra perdido em ambas as personagens[9]), a cabeça, os dois braços, as duas mãos e os dois pés - e três constituem opedestal - tampas superior e inferior, cilindro da base -, que foram ensamblados por encaixe e/ou fixos por simples aplicação de calor nas zonas de união.[10] A maior parte das peças é realizada com moldes á bom creux - portanto reutilizáveis - em terracota ou em gesso, *estruturais ou por simples de tipo univalve para as mãos e os pés, e bivalves para os restantes elementos de vulto perfeito. Os positivos obtidos são ocos ou cheios consoante o seu tamanho e o lugar que ocupam na obra. Assim, por exemplo, o corpo do santo e a peanha ue marcam o eixo principal da escultura são maciços para lhes dar estabilidade e permitir agregá-*

9. Verificou-se, nos vestígios que deixou, que o capuz da obra E-658 tinha sido confeccionado num tom de base creme, levando a que a sua integração cromática no hábito seja feita logo de origem, pela aplicação de uma camada suplementar de cera castanha em toda a veste.
10. O reajuste (em intervenção não datada) da cabeça de S. Francisco que dirige hoje o seu olhar para cima (E-657), em vez de ser para baixo, oferece-nos a ocasião de verificar quanto o encaixe final é importante na apreciação iconológica da obra.

los em seu centro com três hastas metálicas, enquanto que a cabeça é oca para poder colocar olhos de vidro na face. Contudo, os elementos estruturais não sáo confeccionados de um lanço, mas por vazamento da cera segundo duas técnicas combinadas: à la volée e au noyau (La Sculpture, 1988, p. 109 e 120). Esses procedimentos, que não são particulares à cera,[11] permitem vazar nos moldes uma camada regular de cera de boa qualidade e preencher, de seguida, o volume interior da peça com outra cera, para lhe dar resistência. As lacunas observáveis nas peanhas

mostram que a sua superfície é somente constituída por uma camada de cera branca, e o seu interior enchido depois por uma cera acinzenta de menor qualidade, cargadacom branco de chumbo, que forma um núcleo coeso e denso. Ainda que não seja possível ter acesso à matéria interna do hábito das personagens, supõe-se que o princípio de moldagem é idêntico - aqui com vazamento de cera castanha e enchimento com cera cargada -, visto a total opacidade dessas peças aos raios X. Tais procedimentos explicam o peso elevado das estatuetas propor-cionalmente às suas dimensões, peso esse apenas aligeirado na remoção parcial de matéria no interior das bases e na ocultação do esvaziamento pela tampa circular de cartão e cera que remata o fundo de cada objecto.

A finalização diferenciada desse par mostra quanto a cera do próprio suporte, mesmo com forma predeterminada pela moldagem, sustentou ainda técnicas peculiares e se prestou a uma grande riqueza de efeitos. Pela sua ductilidade, a cera facilitou a inclusão de glóbulos de vidro[12] nas órbitas dos olhos e a reconstituição das pálpebras dos santos com a própria massa rosada das carnações. Confere um extreme realismo ao olhar, quanto mais que essa operação continua totalmente despercebida. Pouco pigmentada, a cera simulou com perfeição o aspecto diáfano da pele. Pela sua precisão, restituiu fielmente a delicadeza dos traços macilentos dos rostos, mãos e pés das personagens, numa escala deveras pequena. Pelo seu baixo ponto de fusão, permitiu simultaneamente gerar contrastes de textura entre as carnações e a indumentária, nos modos como a superfície, exposta ao calor, foi utilizada para traduzir o carácter áspero do burel que enverga o santo: numa das obras (E-657), conseguiu-se este efeito grosseiro pela adesão superficial à cera de um material pulverizado de tipo fibroso,

11. São procedimentos adaptados para qualquer material susceptível de ser vazado, como o gesso ou o barro.
12. Tratam-se de glóbulos opacos e maciços com pedúnculos (possivelmente realizados em fundição com o vidro em bastão), conforme o comprova a radiografia das peças realizada por Pedro Sousa, Chefe da Divisão de Fotografia e Radiografia do Instituto Português de Conservação e Restauro.
13. Nessa técnica, basta expor a cera ao calor e torná-la provisoriamente pegajosa para que as fibras soltas, postas em contacto com ela, fiquem fortemente aderentes à superfície. Com o tempo e a manipulação repetida do objecto, essa matéria fibrosa tende infelizmente a perder-se.

que acentua a rudeza do tecido;[13] na outra peça (E-658), conseguiu-se pela simples deposição irregular e micro-sulcada de uma camada quente de cera de cor castanho-escuro que cobre o hábito.[14] Pelas suas propriedades ópticas e pela sua translucidez, porque não absorve totalmente a luz, e pelo seu brilho, que a cera pode adquirir quando polida com espátulas aquecidas ou com pano fino molhado em água (BONDIL, 1996, p.115), a cera tornou-se mais uma vez o material ideal para fazer o mármore fingido dos pedestais.

Esta imitação de mármore, que introduz uma subtil variante com veio azul numa obra (E-657) e veio vermelho na outra (E-658), exemplifica finalmente o tipo de policromia aplicado oportunamente em labores desse género, sendo novamente a cera o material utilizado em fase de acabamento. Conjugou-se aqui a camada de fundo de cera branca já existente e a cera colorida dos veios, esta liquefeita (ou diluída?) e estendida a pincel, tirando totalmente partido da compatibilidade entre os materiais.

Terá essa riqueza de efeitos sido produzida pelo mesmo artesão, responsável pelo vazamento da cera? A fronteira de actuação entre diferentes intervenientes carece de precisão. Mas, como na arte da ceroplástica, a cera moldada permite fazer coexistir na sua própria matriz a expressão plástica dos volumes e a expressão simbólica dos tons que requer o tratamento religioso do tema.

4. Elementos em cera, complementares de obras esculpidas em madeira

Embora a ceroplástica encontre a sua plena expressão na criação de esculturas inteiras, pode ocasionalmente participar no acabamento de figuras entalhadas em madeira, conforme o sugerem as características técnicas bastante raras de duas obras, também conservadas no Museu Nacional Machado de Castro. A primeira delas, um Menino Jesus com cerca de 33 cm de altura e exposto numa peanha do fim do século XVII (Nº. Inv. E-695), tem o cabelo modelado em cera (COSTA, 2000, p. 5-6, 15-17, 41); a segunda, um Santo Agostinho, com 120 cm de altura (s/Nº. Inv.), que descobrimos nas reservas do museu e que seríamos inclinados a datar do último terço do século XVIII (pelo seu estilo e pela policromia supostamente original que ostenta), tem tanto o cabelo como a

14. Ver nota 9.

Foto: Agnès Le Gac

Figura 3 - Santo Agostinho - Detalhe da barba em cera. Escultura de vulto perfeito em madeira policromada. Policromia com motivos em cera (mitra). Autoria desconhecida - Século XVIII
Cerca de 120 cm de altura
Nº Inventário s/nº / Museu Nacional Machado de Castro

a barba realizados neste material (FIG. 3).

É singular constatar quanto estes elementos fixos, complementares da fisionomia dos rostos, parecem substituir elementos postiços em cabelos verdadeiros, conhecidos por enfeitar imagens de roca. Esta analogia surge na sequência de o Menino Jesus ter sido primitivamente concebido como uma escultura de vestir. A radiografia dessa imagem revela de facto a aplicação de uma policromia original parcial, então restrita às carnações visíveis da cabeça e do busto, e das extremidades dos membros (mãos e pés). Na altura, o crânio era pintado em tom cor-de-rosa – careca, portanto –, prestes a receber uma peruca. É a intervenção de repolicromia total, talvez datável ainda do século XVIII, que contempla a aplicação do cabelo em cera e assegura a sua perfeita transição com as carnações, pela simulação de leves madeixas pintadas na pele e pela absoluta continuidade dos estratos pictóricos que cobrem inteiramente a figura.

Conforme o apontam as análises laboratoriais levadas a cabo no Instituto Português de Conservação e Restauro, a pasta do cabelo, com tom homogéneo acastanhado, é confeccionada com uma mistura de cera, material fibroso e pigmentos. A utilização de fibras, de tipo estopa ou mesmo pêlo e lã, é conhecida por evitar a formação prematura de estalado nos materiais que tendem a contrair-se por perda de água, como o gesso ou a terra (VASARI, 1550, [46. *Modello in creta a grandezza naturale*], p. 127; ARMENINI, 1586, "*Creta para moldes*", p. 141). Na cera, onde este processo de encolhimento por evaporação não se verifica, pode eventualmente este aditivo prevenir o estalado da pasta em caso de arrefecimento demasiado brusco. Mas, conforme o sugere Tânia Costa, o material fibroso deve antes modificar a consistência da pasta, para impedi-la de escorrer quando da sua aplicação e laboração (COSTA, 2000, p. 17).

A presença de policromia no cabelo tem o mérito de demonstrar que, por mais pigmentada que tenha sido a própria pasta de cera, a cor desta não deixou de ser suavizada pelo pintor, com matizes introduzidas pela aplicação sucessiva de uma preparação branca, de uma camada de tom ocre e de uma veladura vermelha. É pertinente insistir no facto de se tratar neste caso de uma policromia a frio, com os materiais próprios da pintura.

No que concerne ao cabelo e à barba de Santo Agostinho, que demonstram ter a mesma factura e um tom grisalho por cima da pasta de cor avermelhada, é difícil afirmar que são coevos da policromia que reveste a imagem, por se sobreporem a ela ao nível das carnações. Talvez se trate de uma intervenção posterior. Mas não podemos deixar de reparar na afinidade material que existe entre esses elementos e o tipo da policromia setecentista, também com motivos em cera.[15] Pouco sabemos acerca dessa obra, que, além de não ter sido estudada, coloca limites drásticos de investigação, por carecer de qualquer dado acerca da sua origem e vivência.

Chegamos no entanto a uma primeira conclusão nos dois objectos: não fossem os fragmentos perdidos no cabelo do Menino Jesus (COSTA, 2000, p. 47-48) e a lacuna lateral na barba de Santo Agostinho, não teríamos a mínima noção sobre a matéria de que são feitos esses elementos capilares e que são acrescentados. Tendo em conta o seu carácter insuspeito, é possível que a sua produção tenha sido mais importante do que parece. Uma questão fica em aberto: a de saber qual dos dois, escultor ou pintor, era incumbido de os realizar.

Foto: Agnès Le Gac

Figura 4 - Santo Anselmo - Detalhe da capa de asperges. Escultura de vulto redondo em madeira policromada.
Autoria de Frei Cipriano da Cruz, em 1684.
Policromia de Manuel Ferreira, em 1691
Dimensões: 170 cm x 95 cm x 50 cm
Nº Inventário 1904 - E-242 / Museu Nacional Machado de Castro

5. Figuras "de pasta" ou "de tela encolada"

Uma outra utilização da cera no âmbito da escultura policromada reclama, na nossa opinião, uma especial referência, ainda que não se conheça em Portugal nenhum testemunho da sua aplicação. Trata-se da produção de figuras "de pasta", também chamadas "de tela encolada", que se revestiu de certa importância nos séculos XVIII e XIX, em alguns países de América Latina e, em específico, em Minas Gerais, no Brasil, conforme comprovam as 20 obras recenseadas por Gilca Flores de Medeiros e Eliane Monte (MEDEIROS e MONTE, 2003, p. 169-174). É o Padre Ignacio da Piedade Vasconcellos, natural de Santarém, que descreve, em 1733, no Livro I da sua obra: Artefactos Symmetriacos e Geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura, as diferentes etapas de modelação destas obras, segundo dois modos de realização assaz distintos.[16] A primeira técnica construtiva (VASCONCELLOS, § 101-103, p. 51-53) assenta no princípio de modelar, sobre uma alma provisória em argila (cuja forma é muito elaborada e representa

15. Ver a abordagem desse tipo de policromia, no ponto *8. Plumas - Policromia do século XVIII*, p. …

16. Convidamos o leitor a consultar o CAPITULO XIV da obra referida: «*Trata das advertencias com que se hão de fazer as figuras de pasta, e a ordem, que se deve guardar na factura destes Artefactos*», § 101-106, p. 51-54, que, pela sua densidade e pelo carácter oportuno da sua divulgação, foi integralmente transcrito no fim desta publicação.

apersonagem que se tem em vista executar), várias camadas de tecido mergulhado num «betume de cera, pez grego, e pó de pedra» quente, no estado líquido. Essas camadas sobrepostas de tecido constituem, após a compactação, o alisamento e o arrefecimento da substância cerosa com que são saturadas, um invólucro enrijecido e insensível à água, o qual pode então ser cortado transversalmente em vários troços, para eliminar o suporte interior em barro ainda fresco. Após essa remoção, reconstitui-se a obra, recorrendo novamente a tiras de pano e ao betume de cera para reunir as diferentes partes. O segundo tipo de fabrico (VASCONCELLOS, § 104-106, p. 53-54) não recorre ao barro e investe antes numa técnica mais directa, com uma armação permanente em madeira que serve logo de esqueleto à figura e em volta da qual são dispostos os tecidos. Estes são cosidos consoante o padrão das vestes pretendido – como para vestir uma roca – e são totalmente impregnados a pincel com o betume de cera, começando pelo fundo das dobras e até aos altos, até se alcançar, "com outra cama de pedaços de pano e sempre ferrejando com o ferro quente", a resistência desejada. Em ambas as técnicas, o único objectivo é obter uma escultura de vulto redondo definitiva e muito leve,[17] capaz de conservar o seu volume e respectivos panejamentos pela sua própria rigidez. Esse tipo de escultura oferece portanto um suporte misto, onde a cera tem um papel estrutural tão importante, se não mais importante que a própria tela, para garantir a expressão plástica durável das imagens. A introdução de um pó mineral na mistura do betume traduz a necessidade de se conseguir um material altamente inerte e consistente.[18]

Contudo, para serem acabadas, as figuras "de pasta" são sujeitas ainda à aplicação de novos tecidos por cima dos primeiros, sendo então esses encolados com "outro betume de colla grossa, e gesso, tudo bem servido" e alisados, para receber um douramento final "a têmpera" capaz de ser brunido. O aspecto policromo da superfície procede portanto de uma técnica bem diferente, susceptível de ocultar a natureza «gorda» da construção inicial. Mas, enquanto o estofo é do estrito domínio dos pintores-douradores quando é aplicado noutros tipos de suportes (LE GAC, 2003, p. 99-103), não se pode aqui desvincular da prática do modelador, ligado que está à feitura do próprio substrato. Embora seja paradoxal, tal interdependência entre suporte e camadas preparatórias nas figuras

17. "*Havemos primeiro advertir, que as figuras de pasta nunca podem ter aquella duraçaõ, que podem ter as figuras de barro, pao, ou pedra, pelas differenças, que ha nas qualidades das suas materias; mas só a conveniencia, que tem as de pasta he, serem mais leves, que todas as outras, e a sua duração será conforme o resguardo com que as tiverem.*" Ver VASCONCELOS, p. 51.

18. Os diferentes aspectos técnicos contemplados levam-nos a encontrar as primícias das figuras «de pasta» em práticas do Renascimento, na altura em que Leonardo da Vinci (1452-1519) trabalhava *d'après nature*, criando modelos em terra sobre os quais colocava panos molhados impregnados de terra, para melhor pintar sobre tela os efeitos observados (VASARI, *Vie des grands artistes* [1550], Clichy: Club français du livre, 1954, p. 305); e quando os escultores procuravam alcançar, através da realização de maquetas, um maior realismo nos panejamentos das figuras que modelavam em barro. Vasari explica no seu tratado como mergulhar panos numa «lama» ou barbotina bastante grossa, para compor, de modo muito naturalista, as pregas da roupa em volta do corpo humano (VASARI, 1550, [47. *Vesti sull modello di creta*], p. 128). Nesta técnica, já se aposta na associação de materiais diferentes, pela criação de um núcleo duro em argila (figurando o corpo nu) coberto com panos finos, tirando partido da fluidez dos tecidos no estado molhado e da rigidez que ganham com barro no estado seco.

"de pasta" não é uma garantia de boa adesão da policromia, em virtude de a incompatibilidade química entre os dois tipos de adesivos utilizados na impregnação dos tecidos correr o risco de originar clivagens e desprendimentos de matéria. O Padre Vasconcellos, mais entendido no assunto das condições ambientais e nos fenómenos de deterioração resultantes da humidade, sugere finalmente que as peças sejam realizadas apenas com o betume de cera e douradas "a mordente" … Na verdade, é um modo de elaboração semelhante, mas que apostou numa técnica totalmente magra, com encolagem dos tecidos unicamente com cola animal e gesso, que, em Portugal, parece ter tido melhor conservação.[19]

A dificuldade de manter as figuras "de pasta" na forma devida - seja qual for o seu tipo de fabrico -, conforme assinala e reitera em várias ocasiões o autor do tratado, e confirma por outro lado o estado muito precário em que se encontravam duas estatuetas provenientes de Tiradentes (MEDEIROS, 1996, p. 163-167; MONTE, 1998, p. 43-47), poderá explicar que este património permaneça ainda muito desconhecido entre nós.

6. Betume de cera enquanto adesivo

Mantendo um papel estrutural, esse betume de cera é largamente empregado como adesivo na estatuária em terracota, em mármore ou em pedra, produzida ao longo do século XVIII e XIX. Nessa categoria de obras, a utilização da cera é reduzida a planos de colagem. Serve para unir os elementos constitutivos de imagens em tamanho natural ou de obras de tamanho mais modesto e serve nos presépios portugueses para fixar figuras de reduzidas dimensões nos respectivos cenários natalícios.

Em Portugal, é no tratado do Padre Vasconcellos que encontramos uma referência de peso a essa função de adesivo que desempenha a cera (VASCONCELLOS, 1733, § 98, p. 50), quando o tratadista aborda a realização da escultura monumental em terracota,[20] assentando os seus fundamentos técnicos segundo um método de elaboração tipicamente português. Importa dizer que, após a sua feitoria, as imagens são seccionadas transversalmente em diferentes troços ou «tacelos» para serem cozidas, e, de seguida, são novamente armadas no seu lugar de exposição. Nesta última etapa do processo construtivo, o "betume de cera, pez grego, e pó

19. Encontrou-se o rasto desta técnica numa escultura de Menino Jesus, exposta num altar lateral da Igreja da Madre de Deus, em Lisboa, e que foi recentemente intervencionada na grande campanha de conservação e restauro que tocou o património móvel integrado nesse templo. Ressalta das observações feitas nesta peça que a aplicação de tela engessada e policromada no século XVIII constitui uma intervenção posterior à criação da figura, primeiramente concebida nua. Sofreu uma mudança iconográfica importante ao ser vestida com tela encolada, para se assemelhar a uma figura de São João Baptista Criança. Ver MURTA, 2002, p. 216-217. *Também julgamos ter vislumbrado este tipo de produção numa figura de Santa Mafalda, com cerca de 50 cm de altura e referida como sendo do século XVIII, conservada no Museu de Lamego.*

20. CAPITULO XIII "*Trata de algumas advertências para as figuras, que se houverem de fazer com roupas, e das materais principaes em que se haõ de obrar*", do Livro I de Vasconcellos (§ 93-100 p. 47-51).

de pedra, ou tijolo virgem" participam da nova ensamblagem das estátuas, no sentido de assegurar a coesão final entre as suas partes, indispensável à sua integridade formal.[21]

O teor geral do processo de fabrico não é novo à data da publicação do tratado, em 1733, uma vez que foi aplicado na factura dos conjuntos escultóricos em terracota de Alcobaça, datados de 1669-1672, 1675-1678 e 1687-1690, e do de Tibães, realizado em 1681-1683 (LE GAC, 2000, vol. 1, p. 15 e 26-46; vol. 2, Anexo III, p. 2). A referência ao betume de cera introduz contudo uma diferença significativa do ponto de vista material, em relação à argamassa à base de cal e areia originalmente empregue no século XVII. Talvez a fonte de Vasconcellos traduza uma evolução técnica em Portugal, talvez reflicta apenas uma das opções entre vários materiais à escolha dos escultores e pedreiros, tendo em conta que a utilização de betume de cera é comprovada por exemplo em França no século XVII[22] (FÉLIBIEN, 1676, "Mastic", p. 651; BERSON et al., 1997, p. 16). Seja como for, em Portugal pelo menos, o adesivo de natureza orgânica (cera e pez grego) é associado, nas obras monumentais seiscentistas já existentes, a intervenções posteriores, conforme o corrobora a aplicação de betume de cera em 1763-1764, no conjunto escultórico da sacristia de Tibães, para restabelecer uniões defeituosas entre tacelos ou completar a perda de pequenos volumes, como os dedos (LE GAC, 2000, vol. 1, p. 46).

Mas o betume de cera é um elemento de união genuíno nas criações dos escultores de obras em pedra[23] ou barristas portugueses do século XVIII, e não deixa de ser o adesivo por excelência nos famosos presépios portugueses do século XVIII e XIX,[24] onde o encontramos de forma recorrente. É utilizado para ensamblar pequenos elementos cozidos à parte, como braços ou atributos das figuras, antes de estas serem policromadas, mas sobretudo para colar as personagens já pintadas nas estruturas de madeira cobertas com cortiça (o torrão) que formam geralmente os decores.[25] O estudo exaustivo realizado pelo Instituto Português de Conservação e Restauro no presépio da Basílica da Estrela (datado de 1781-1785), de Lisboa, demonstra o amplo recurso à mistura de cera e pez[26] (INSTITUTO PORTUGUÊS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO, 2004, "Técnicas de execução" / A escultura, p. 26). É possível que existam diferentes misturas,

21. «98. *(...) Estas figuras grandes [em barro] se cortaõ depois de feitas (...); se cortará a figura em quantas partes quizerem, para que com mais facilidade se possa cozer, e levar em pessas para onde quizerem com pouco trabalho (...) E quando se quizerem pegar as pessas humas nas outras, depois de cozidas, se fará com betume de cera, pez grego, e pó de pedra, ou tijolo virgem, deitandolhes duas partes de cera, e huma de pez, e se for só com cera, e pó, tambem naõ será mau betume, naõ sendo para estar ao tempo, porque a força do Sol lhe naõ faça algum damno.*» - In VASCONCELLOS, p. 50.

22. E o que parece indicar o tratado de André Félibien, no qual consta que o «*mastic*» ou «*lithocolla*» é uma mistura de cera, pez e tijolo pisado, utilizada como adesivo em obras lapidárias, em terracota, em moldes e até em marcenaria (FÉLIBIEN, 1676, p. 171, 340 e 651).

23. Os *Segredos necessarios para os officios, artes e manufacturas, e para muitos objetos sobre a economia domestica*, compilados por um autor anónimo em finais de setecentos, demonstram a subtileza de composição de vários betumes de cera. Transcrevemos aqui as receitas de maior interesse (Ver [ANÓNIMO], 1794, Tomo I, Capítulo XI - De todas as qualidades de cólas, e betumes, p. 56-72):

«*Betume quente. Mistura rezina, cera, tijolo pizado, e cal, e ferve tudo ; quando quizeres colar tijolos, aquece-os quasi em braza, e applica-lhes este betume.».* (p. 65)

«Betume ordinario para alabastro, marmore, porfyro, e outras pedras. Derrete juntamente dous arrateis de cêra, e hum de rezina, e encorpora-lhe arratel e meio de pó de pedra que quizeres colar. Deve-se aquecer bem este betume antes de o applicar, assim como as pedras que se colarem.». *(p. 66)*

«*Betume para colar a pedra. Derrete duas partes de rezina, a que tirarás a espuma ; ajunta-lhe quatro partes de cêra amarella, estando tudo bem derretido mistura-lhe duas, ou tres partes do pó das pedras, que quizeres betumar, e mistura-lhe a tinta que julgares apropriada á côr das mesmas pedras ; ajunta-lhe huma parte de enxofre em pó, e incorpora todas estas materias sobre hum fogo moderado, e amassa-as por fim em agoa quente. As pedras que se quizerem colar devem estar seccas, e bem quentes, para que o betume segure.».* (p. 69)

24. *Os presépios portugueses distinguem-se pelo trabalho primoroso das figuras em barro cozido, com dimensões de alguns centímetros até uns 80 cm de altura.*

25. *Não invalida que o betume de cera faça também parte dos materiais de restauro utilizados em intervenções posteriores neste tipo de obras, ao longo dos séculos XIX e XX.*

conforme o sugerem as pastas de várias cores observáveis num mesmo presépio, ligadas quer à época da sua aplicação, quer às vantagens que se tiravam da sua composição. Pela definição de "bitume" que propõe Francisco d'Assis Rodrigues no seu *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura,*[27] deduz-se que o escultor podia intencionalmente fazer prevalecer uma ou outra característica dos compostos à sua disposição, consoante os materiais que tinha em vista unir, o tamanho e a qualidade das superfícies de contacto, o peso das peças a fixar e a eventual visibilidade das zonas de junção. Entende-se mais uma vez que podia ser determinante o poder adesivo e/ou o ponto de fusão do betume (aumentado pela adição de resina), a sua consistência (modificada pelas cargas minerais) ou a sua cor (também decorrente dos ingredientes misturados). Este último parâmetro podia ser relevante para salvaguardar questões estéticas. Porque, por mais ocultas que muitas junções tivessem de ficar debaixo das camadas pictóricas aplicadas nos suportes, talvez fosse oportuno disfarçar a fixação mais aparente de algumas figuras nos presépios.

7. Brocados e Bordados

Policromia do século XVII

As técnicas de policromia que, em Portugal, recorrem à cera durante os séculos XVII e XVIII são indissociáveis da necessidade de contrafazer tecidos com fortes relevos sobre a escultura entalhada em madeira.

A primeira proposta artística procura imitar, pela aplicação de ornamentos moldados em cera, ricos brocados de ouro e veludos "de dois ou três altos", que são objectos de particular apreço nos finais de Seiscentos[28] (LE GAC, 2004, "*Les Techniques de polychromie...*", p. 77-92; LE GAC, 2004, "*Le Retable majeur de la Sé Velha de Coimbra...*", p. 111-124). Servem nomeadamente nos paramentos e frontais de altar para o culto religioso. Nesses tecidos, distinguem-se motivos vegetalistas alusivos à alcachofra ou à pinha, cujas formas são produzidas nos teares por uma trama suplementar espolinada que lhes confere uma estrutura verdadeiramente tridimensional. Sobressaindo dos fundos laminados e carmesim, os motivos salientes agarram a luz, tanto pela sua forte textura anelada, como pelo seu aspecto

26. A mistura de cera e resina damar também encontrada aponta antes intervenções do século XIX ou datável ainda de época mais recente.

27. «(...) *O betume, porém, de que se faz uso nas obras de architectura e esculptura é de duas sortes: o primeiro, composto de pez e de pó de pedra, serve para segurar e prender as pedras entre si, e para betumar e encher as juntas das mesmas pedras; o segundo, composto sómente de cêra e pó de pedra, é muito claro; pórem menos forte e adherente que o do pez, que tem côr alourada: do de cêra se servem principalmente os esculptores para taparem e encherem algumas falhas ou cavidades que apparecem no marmore, e para unirem e segurarem pequenas partes, em que muitas vezes dividem as suas obras.*». Ver RODRIGUES, 1876, «Bitume», p. 80.

28. Lembramos que é o século XV que vê nascer a produção dos brocados de ouro e, simultaneamente, a técnica de trans-posição desses tecidos em policromia, na estatuária dos Países Baixos. Esta técnica permitia então realizar relevos muito finos em gesso ou em cera, no máximo de 1mm de altura, graças nomeadamente à aplicação prévia, nos moldes gravados, de uma folha de estanho que servia de agente separador. A policromia portuguesa do século XVII em estudo se afigura como uma reminiscência deste processo Tardo-Gótico, que caiu em desuso cerca de 1560. Convidamos o leitor a consultar o artigo de LE GAC, "*Le Retable majeur de la Sé Velha de Coimbra et sa polychromie de 1685*", 2004, p.111-124 e de respectiva bibliografia sobre o assunto.

dourado e cintilante. Conjugam-se por outro lado com as orlas sumptuosas que rematam a indumentária e que enriquecem a sua gramática ornamental com avultados bordados geométricos.

Na sua busca de um maior realismo para pintar as vestes das imagens, ao pedido dos eclesiásticos que encomendavam o acabamento de superfície da estatuária, foi com aplicações em cera que os artistas das dioceses de Coimbra e de Porto (LE GAC, 2004, "*Les Techniques de polychromie…*", p. 80) alcançaram esta qualidade plástica dos têxteis e dos bordados. Os materiais pictóricos, quase reduzidos a aglutinantes e pigmentos, deviam ser julgados insuficientes. Por mais ilusionista que fosse a pintura na tradução de volumes, com recurso à gradação subtil das cores e à projecção fingida de sombra, dificilmente.

Neste caso, a principal técnica utilizada consiste em fixar, sobre o douramento já brunido das vestes e coberto com esgrafitado, ornamentos à base de cera, confeccionados à parte (FIG. 4). Na grande maioria dos casos encontrados, esses ornamentos eram moldados - e não modelados à mão -, para garantir a sua produção em série e a repetição rigorosa do seu desenho, em conformidade com os padrões têxteis bastante complexos. Apresentam muitas vezes espessuras com 4 mm, de acordo com os motivos dos tecidos que lhes servem de modelos. O mesmo acontece com as imitações de bordados que rematam os debruns das vestes, sendo neste caso a cópia ou a decalcomania escrupulosa de largos galões da passamanaria que auxilia a sua realização.

Até a presente data, é unicamente no livro de Segredos compilados por Bernardo Montón, datado de 1734, e na sua tradução de castelhano para português publicada em Lisboa, em 1744 (DE MONTON, 1744, p. 110), que encontramos uma maneira de fazer ornamentos que se assimilam aos que estamos a descrever:

Com o número 199, e o título muito explícito de "Compoziçaõ para imitar bordados, e outros relevos, para dourar, pratear, ou pintar" (Ver QUADRO 1), a receita recomenda o seguinte:

"Toma huma libra de olio de linhaça, grasilha, almeciga, pez

de Borgonha, assafetida, cera nova; e termentina, de cada cousa quatro onças, moeràs tudo, e o porás em huma panella vidrada ao lume, para que ferva, mais de duas horas a fogo lento; tiraràs depois a panella do lume, e guarda o, para que se faça, como massa, o que lograrás, acrescentandolhe alvaiade, e sombra, muy sutilmente moido, e passada por peneira: uzarás desta massa, em quando estiver quente, porque se a deixares esfriar, se faz dura, como marmore."

Primeiro que tudo, convém realçar o facto de que, nessa fórmula, a cera tem proporções muito reduzidas em relação aos outros ingredientes, enquanto que nos outros compostos constituía o elemento de base. E, apesar de ficarmos com a garantia que a receita expõe uma prática anterior a 1734 - o que coincide com o enquadramento histórico das esculturas policromadas com alcachofras e bordados em cera que recenseámos, de 1680 até 1714 -, não temos a menor ideia sobre a origem da fonte, se era espanhola, por exemplo, como o próprio autor. Ora, perante a complexidade da fórmula transcrita, perguntarmo-nos se essa receita terá sido utilizada pelos artistas portugueses.

As análises de laboratório levadas a cabo indiciam compostos muito mais simples, envolvendo sobretudo cera de abelha como ingrediente principal, alguns pigmentos como matéria corante ou carga e, de forma facultativa, a adição de uma resina de conífero. Esse tipo de mistura aproxima-se muito mais dos tipos da cera de modelar que vimos no princípio deste artigo, ou ainda das pastas de cera para selos, com as quais têm de facto grande afinidade. Essa realidade leva-nos conseqüentemente a questionar a permeabilidade de saberes entre práticas mais ou menos afastadas, nomeadamente entre as dos escultores, dos pintores e dos cerieiros.

Foto: José Pessoa - IPCR

Figura 5 - Sagrada Família Caminhante
Detalhe do Menino Jesus.
Escultura de vulto perfeito em madeira policromada.
Policromia com motivos em cera.
Autoria desconhecida - Século XVIII
Dimensões: 18,4 cm x 14 cm x 6,5 cm
Igreja do Mosteiro de Rendufe

8. Plumas - Policromia do século XVIII

O outro tipo de policromia recorrendo à cera que chamou a nossa atenção desde o nosso primeiro contacto com o património português (LE GAC, 1986, Relatório IJF), e que estudámos nos últimos 10 anos (LE GAC, 1999, p. 69-76), prende-se mais uma vez com a moda dos têxteis, que vigora neste caso na segunda metade

do século XVIII. Enraíza-se no gosto pelas "*chinoiseries*" [chinezises]. Trata-se de imitar gorgorões de seda com bordados fartos de enrolamentos vegetalistas miúdos que cobrem o campo dos tecidos, fazendo palpitar as suas superfícies douradas sobre os fundos de cor lisa. (FIG. 5). O relevo desses enrolamentos é substancial mas não se compara com os anteriores, tão característicos do barroco de estilo Nacional. Estamos aqui numa nova estética, que alia o oriental e o intimismo, no estilo Rocalha, que marca particularmente o reino de D. José (1750-1777).

A sua transposição em policromia concretiza-se então através da aplicação prévia de uma camada preparatória branca e de camadas pictóricas uniformes sobre as obras. A subtileza do acabamento reside na realização final dos ditos ornatos, sendo que o pintor aplica, por cima da cor de cada veste, uma substância cerosa mantida liquefeita pelo calor e susceptível, nesse estado, de ser drenada com um pincel. A velocidade com que a cera arrefece em contacto com o ar e a superfície escultórica obriga a uma rapidez de execução tremenda. Desse trabalho minucioso e paciente, continuadamente interrompido pela obrigação de recarregar o pincel na substância líquida, resulta uma dinâmica particular a cada artista que se assemelha a uma caligrafia. Esta é tanto mais marcada quanto o artista improvisa os motivos à medida que vai enchendo as superfícies e os realiza à mão, sem outros apoios que a sua perfeita noção do espaço a ornamentar e o seu perfeito domínio do padrão têxtil que reproduz.[29]

Encontramos uma referência a essa prática nos *Segredos* de Bernardo Monton[30] (MONTON, 1744, p. 27). Mas somente alguém familiarizado com a qualidade da policromia e os efeitos ornamentais anteriormente descritos pode entender o teor da receita, cujo título "Modo de dourar à tempera, onde se permite" é confuso em relação ao conteúdo e alude apenas ao efeito dourado final. Mesmo nesta perspectiva, a técnica apontada é errada, já que o douramento aplicável nos relevos em cera tem que ser "a ólio" e não "a têmpera", ou seja, com mordente. Por outro lado, a receita parece encerrar o seu próprio segredo, ao referir, sem mais explicações e sem especificar o seu campo de aplicação, à necessidade de "plumear". Se este termo alude à imitação de "plumas", com os quais os motivos apresentam indubitável

29. No Brasil, é possível observar essa qualidade de policromia numa obra exposta no Museu Mineiro de Belo Horizonte. Com iconografia invulgar, representa uma Virgem no Calvário, desmaiada ao pé da Cruz e rodeada por duas personagens. Agradecemos a Gilca Flores de Medeiros por nos ter feito conhecer essa peça, cuja factura escultórica e policroma já a designava como produção portuguesa do século XVIII.

30. "46. *Modo de dourar à tempera, onde se permite* Toma huma onça de verniz grosso, chamado verniz de guadamaceleiros, outra de termentina, outra de cera amarella, duas de pez grego, na falia de verniz grosso, podes usar secante comum de oleo de linhaça: porás tudo junto em huma caçoula vidrada, e derrete-o a fogo lento, atè que se incorpore, e deixe-o esfriar: se estiver muito duro, acresceta-lhe hum pouco de verniz; se muito brando, acrescenta-lhe cera, e pes grego: depois de incorporado, esfriarás tirando a pedaços, o que queres gastar, pondo-o em huma caçoula pequena, para que se naõ requeime; e com este irás plumeando as luzes com hum pincel de griz; e estando bem solto, e derretido, lhe assentarás o ouro com a polpa do dedo polegar, sem esfregar, e com hum lenço o sacudirás no sitio, para que as plumeadas fiquem bem recortadas; estará feito. Esta cóla pode esperar tres ou quatro dias; e estando fria, lhe assentarás o ouro. ".

semelhança, não podemos afirmar que remete para uma prática exclusiva da escultura policromada.

CONCLUSÕES

Se a escultura em cera colorida na massa é uma produção particularmente interessante, para tornar palpável quanto é impossível separar os conceitos do escultórico e da cor, qualquer utilização dos compostos de cera nesse mesmo âmbito também revela quanto participa da plena expressão das obras. As funções da cera são várias, mas tem ela sempre um papel primordial, por mais pequeno que seja, na elaboração da forma, na coesão e integridade da obra, ou na sua expressão plástica, policroma e iconográfica.

Os vários dados coligidos permitem mostrar que, no estrito âmbito da escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII, existiam compostos de cera muito semelhantes, embora utilizados para fins diferentes. Esses mesmos compostos já tinham dado provas da sua eficácia em épocas anteriores, tendo em conta a pouca evolução que notamos na sua confecção através das fontes textuais.

Essas mesmas fontes oferecem um campo rico de exploração, sobretudo quando o suporte teórico e o saber de uma época que representam são confrontados com as obras existentes, para mostrar a subtil distância que os separa e que ressalta do génio dos homens em adaptar os materiais às suas necessidades.

Se sabemos por vezes quando a cera é o apanágio de um ofício, como o foi de pintores da segunda metade do século XVIII, hábeis e desafiados na sua criatividade para contrafazer ricos tecidos de gorgorão oriundos da Índia, nem sempre podemos destrinçar, noutras produções, a parte do escultor da parte do pintor-dourador, ou a do modelador da do escultor de materiais pétreos. Esta situação surge num âmbito oficinal que procura antes a sinergia de competências, que a exaltação do trabalho individual. Ainda que esse limite de autoria corra o risco de não ser ultrapassado, entende-se que outros conhecimentos podem ser hoje alcançados, em particular no que concerne aos materiais constitutivos das obras e às práticas barrocas, numa comparação rigorosa entre as produções desse tipo de património que carecem ainda de estudos sistemáticos.

Gostaríamos ainda de sublinhar a coincidência de utilização de compostos de cera em Coimbra através das obras que examinámos, tanto na arte da ceroplástica quanto na da cera moldada, bem como na expressão tão invulgar das policromias com ornamentos em cera do fim do século XVII. Esse aspecto geográfico recorrente questiona a existência de saberes técnicos incidentes sobre esse material, próprios de uma região ou de uma diocese bem circunscrita. Debruçamo-nos justamente sobre essa problemática no âmbito da nossa tese de doutoramento, ao estudar as policromias seiscentistas produzidas em Coimbra e nos arredores.[31]

Referências Bibliográficas

[ANONYME] Segredos necessarios para os officios, artes e manufacturas, e para muitos objetos sobre a economia domestica*, Lisboa: Na Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, 1794.*

ALVES, Luísa M.P.A; RIBEIRO, Maria Isabel. Estudo de duas peças modeladas em cera, representando a «Adoração dos Magos» e a «Adoração dos Pastores». *Boletim da Sociedade Portuguesa de Química*, Nº 28 (IIª série), Junho 1987, p. 64-65.

ARMENINI, Giovanni Battista. [*De'veri precetti della pintura*, Ravena, 1586] *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Introducción, traducción y notas de Mª Carnen Bernárdez Sanchés, Madrid: Visor Libros, 1999.

BERSON, Frédérique; LABBÉ, Laurence; BAZELAIRE, Luc de. Statuaire de terre cuite polychrome de la région du Mans et d'Angers: une technique complexe. In CORÉ. *Conservation et Restauration du Patrimoine Culturel*, nº 3 - Octobre 1997, p.14-18.

BONDIL, Nathalie. *La Sculpture* - Art du modelage, Paris: Editions Fleurus, 1996, Chap. IV «Les cires et les pâtes», p. 105-118.

CENNINI, Cennino d'Andrea. *Le Livre de l'Art ou Traité de la Peinture* [1437], mis en lumière pour la première fois avec des notes par le Chevalier G. Tambroni. Traduit par Victor Mottez, L. Rouart et J. Watelin Editeurs, Paris, s/d. [début XXe s.]

CLÉRIN, Philippe. La Sculpture*. Toutes les techniques, Paris : Dessain et Tolra, 1988 [1ere édition] - Dessain et Tolra/VUEF, 2001.*

CORNEILLE, Thomas. *Dictionnaire des Arts et des Sciences par M.C.D. de l'Académie Françoise*. Paris: Chez la Veuve Jean Baptiste Coignard, 1694, 2 volumes.

31. A nossa investigação de doutoramento está subordinada ao tema: *"Le retable majeur de la Cathédrale de Coimbra et la polychromie dans le diocèse de Coimbra à l'époque baroque. Analyses techniques et esthétiques*

COSTA, Cristóvão da. *Tratado das drogas e medicinas das Indias Orientais com as suas plantas debuxadas ao vivo por Cristóvão da Costa médico e cirurgião que as viu ocularmente*. No qual se verifica muito do que escreveu o Doutor Garcia de Orta, Burgos: Martim de Vitória Impressor da Sua Majestade, [1578] - Versão portuguesa com introdução e notas do Dr. Jaime Walter, Edição comemorativa do quarto centenário da publicação dos «Colóquios dos Simples» de Garcia de Orta, Lisboa: Junta de investigações do Ultramar, 1964.
COSTA, Tânia Alexandra Lima da. *Estudo comparativo de dois Meninos Jesus em madeira*. Trabalho de fim de curso, Bacharel Residual, Universidade Nova de Lisboa, 1999-2000 - Não publicado.
D'APLIGNY, Le Pileur. *Traité des couleurs matérielles, Et de la manière de colorer, relativement aux différents Arts & Métiers*, Paris: Chez Saugrain et Lamy, Libraires & Barrois aîné, Libraire, 1779.
DIDEROT e D'ALEMBERT. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*. Paris: Chez Briasson, David l'aîné, Le Breton (imprimeur du Roy) & Durand, 1753 [pour ce volume], Tome III - Cha-Conjonctif, «Cire», p. 470-475.
DRILHON, France. L'examen radiographique de sculptures en cire du XVIe au *XIXe siècle, In Preprints* ICOM Committee for Conservation, 7th Triennial Meeting: Copenhagen*, 10-14 September 1984, Diane de Froment (Editor), International Council of Museums, 1984, p. 84.1.58-84.1.61.*
FÉLIBIEN, André. *Des principes de l'architecture, de la peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*. Paris: Imprimeur Jean Baptiste Coignard, 1676.
INSTITUTO PORTUGUÊS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO. *Presépio da Basílica da Estrela, Lisboa: IPCR, 2004.*
JUBERT, Gustave. *Tintas e Vernizes* (tradução de Alcântara Severo), Série Indústrias Caseiras, Lisboa: Empresa Literária Universal, 1938.
LABORDE, Léon de. *Glossaire français du Moyen Age à l'usage de l'archéologue et de l'amateur des arts.* Nogent-Le-Roi: Jacques Laget Editeur, L.A.M.E., 1994 [réimpression de l'édition de 1872].
La Sculpture - Méthode et vocabulaire. Principes d'Analyse Scientifique, Ministère de la Culture, Inventaire général des Monuments et des Richesses Artistiques de la France, Marie-Thérèse Baudry (Dir.), Paris: Imprimerie Nationale, 1988.
LE GAC, Agnès. First critical study in gilded raised decorations from Portuguese polychrome sculptures of the Eighteenth Century. *Polychrome Skulptur in Europa - Technologie, Komservierung,* Vol. I, p. 37-41 (ver em particular Table 1, p. 41).

Restaurierung, Actas del Congreso internacional de Escultura Policromada, Escola de Belas Artes de Dresden, 11-13 November 1999, Ulrich Schießel & Renate Kühnen (Coords), Dresden: Hochschule für Bidende Künste Dresden, 1999, p. 69-76.
LE GAC, Agnès. *O conjunto escultórico em terracota policromada da sacristia do Mosteiro São Martinho de Tibães,* Parecer 2000, Departamento de Conservação e restauro da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2000, 2 volumes. - (© 1664/DRAC/IGAC) - Não publicado.
LE GAC, Agnès. A importância do pintor na obra de Frei Cipriano da Cruz. In: LE GAC, Agnès; ALCOFORADO, Ana. *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra.* Coimbra: Coimbra-Capital Nacional da Cultura, 2003, §IV, p. 95-120
LE GAC, Agnès. Les Techniques de Polychromie des «bouclés par la trame» et des «broderies d'application» - Etude préliminaire, In *Policromia, Actas do Congreso Internacional de Escultura Policromada*, Fundação Calouste Gulbenkian, 30 Out.-1 Nov. 2002, Ana Isabel Seruya (Coord.), Lisboa, 2004, p. 77-92.
LE GAC, Agnès. Le Retable majeur de la Sé Velha de Coimbra et sa polychromie de 1685. *Retables in situ. Conservation et restauration, Preprints das 11èmes Journées d'étude de la Section Française de l'Institut International de Conservation*, 24-26 Juin 2004 em Roubaix, Champs-sur-Marne: SFIIC, 2004, p. 111-124.
MACHADO DE CASTRO, Joaquim. *Dicionário de Escultura*, Inéditos de História da Arte, Lisboa: Livraria Coelho, 1937 [finalizado cerca de 1812 e anterior à morte de Machado de Castro ocorrida em 1822].
MAYER, Ralph. *A dictionary of art terms and techniques, London: Adam e Charles Black, 1969,* «Wax», p. 428-429.
Mc DERHOTT, R. *Figure Sculpture in Wax and Plaster.* New York: Warson-Guptill Publications, s/d.
MEDEIROS, Gilca Flores de, MONTE, Eliane. Obras em tela encolada em Minas Gerais: estudo e catalogação. *Imagem Brasileira,* Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), v. 2, 2003, p. 169-174.
MEDEIROS, Gilca. Restauração de escultura em tecido policromado, In *Anais do Seminário da ABRACOR*- 1996. Rio de Janeiro: ABRACOR, 1996, p. 163-167.
MONTE, Eliane: Escultura em tela encolada: tecnologia e restauração. In *Anais do Seminário da ABRACOR - 1998,* Rio de Janeiro: ABRACOR, 1998, p. 43-47.
MONTON, Bernardo. *Secretos de Artes Liberales, y Mecanicas, recopilados, y traducidos de varios, y selectos Autores, que tratan de Physica, Pintura, Arquitectura, Optica, Chimica, Doradura, y Charoles, con otras varias curiosidades ingeniosas,* Madrid: En la Oficina de Antonio Marin, 1734.
MONTON, Bernardo de. *Segredos das artes liberaes e mecânicas, recopiladas, e traduzidos de varios authores selectos, que tratão de*

fisica, pintura, arquitectura, optica, quimica, dourada, e acharoado, com outras curiosidades proveitosas, e divertidas. Lisboa: Na Offic. de Domingos Gonsalves, 1744.
MOREIRA, Augusto de Ataíde. Formulário do Ourives, Relojoeiro, Dourador, Esmaltador, Porto: Editora Casa Francesa,1932.
MURREL, Vernon James. Some aspects of the conservation of wax models. *Studies in Conservation*, 16 (1971), p. 95-109.
MURTA, Elsa. *Escultura, In Igreja da Madre de Deus - história, conservação e restauro,* Lisboa: Instituto Português de Museus, 2002, Cap. II - «A Campanha de Conservação e Restauro», p. 216-217.
NUNES, Filipe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva*, (fac-simil da edição original de Lisboa: Craesbeeck, 1615), Introdução de Leontina Ventura, Porto: Editorial Paisagem, 1982.
PARRA, Enrique; GAYO, María Dolores; SERRANO, Andrés. *T*he creation of a database for wax seals from parchment documents using the results of chemical analysis, In *Preprints ICOM Committee for Conservation*, 10th Triennial Meeting: Washington DC, USA, 22-27 August 1993, International Council of Museums, 1993,
PEREIRA, José Fernandes. *«Tratados de escultura», In* Dicionário da Arte Barroca em Portugal, José Fernandes Pereira (Dir.) e Paulo Pereira (Coord.), Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 494-496.
RICH, Jack C. *The materials and methods of sculpture*. New York: Oxford University Press, 1947 [1ª edition] - New York: Dover Publications, 1974.
RODRIGUES, Francisco d'Assis. *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.
SILVA, Antonio de Moraes: *Diccionario da Lingua Portugueza.* Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, 2 volumes.
TÁVORA, D. Luís Gonzaga de Lencastre e (Marquês de Abrantes e de Fontes). *O estudo da sigilografia medieval portuguesa.* Lisboa: Ministério da Educação - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
TEIXEIRA, Luís Manuel. *Dicionário ilustrado de Belas Artes.* Lisboa: Editorial Presença, 1985.
THEOPHILE (prêtre et moine). *Essai sur divers arts,* Publié par le Conte Charles de l'Escalopier, Paris: Frères Didot, 1843 - Nouvelle impression latin/français, Introduction J. Marie Guichard, Nogent-Le-Roi: Jacques Laget Librairie des Arts et Métiers-Editions, 1996.
VASARI, Giorgio. *Le Techniche Artistiche*, [1550] Introduction et commentaire de G. Baldwin Brown, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1996 [New-York: Dover publications, Inc., 1960].
VASCONCELLOS, Padre Ignacio da Piedade. *Artefactos Symmetriacos e Geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura*, Lisboa Occidental:

Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, *impressa na Academia Real, 1733.*
VERDUM, Marcel. Gomas e graixas (tradução de Alcântara Severo). Série Indústrias Caseiras, Lisboa: Empresa Literária Universal, 1938.

Padre Ignácio de Vasconcellos - 1733

Livro I. Capitulo XIV, p. 51-54, § 101 à 106

CAPITULO XIV

Trata das advertencias com que se hão de fazer as figuras de pastas, e a ordem, que se deve guardar na factura destes Artefactos.

101 Ja' que ainda estamos com o barro entre as mãos, e porque do barro tiverão o seu principio as pastas, (conforme a authoridade de Lourenço Beyerlinck, que fica allegada no primeiro capitulo deste livro) daremos com esta materia principio a advertir o artificiado desta casta de figuras, mostrando com a clareza possivel os modos com que se devem obrar. Havemos primeiro advertir, que as figuras de pasta nunca podem ter aquella duraçaõ, que podem ter as figuras de barro, pao, ou pedra, pelas differenças, que ha nas qualidades das suas materias ; mas só a conveniencia, que tem as de pasta he, serem mais leves, que todas as outras, e a sua duração será conforme o resguardo com que as tiverem. Dous modos diremos aqui, com que se podem fazer as pastas, hum he assentados os panos sobre o barro, e outro são os panos sem serem assentados em barro algum, que he o mais moderno, e o que o nosso trabalho inventou, com menos custo no dispendio, mas primeiro diremos como se ha de fazer em barro, e depois como se fará huma figura sem elle.

102 A figura, que se quizer fazer de pasta, primeiro se fará toda em barro, e logo se lhe darão os altos, e os fundos mais fortes, que os que se fizerem para não levar pasta, porque se lhe possão imprimir melhor os panos, que serão estes de roupa branca, quanto mais poidos, e finos melhor. Estando a figura feita no barro, com está dito, faça-se hum betume de cera, pez grego, e pó de pedra, que naõ fique pela primeira vez muito grosso, e já a este tempo se teraõ cortado os panos à thesoura em pedaços, que seraõ conforme as partes que se quizerem assentar, e pegando em cada hum destes pedaços por duas pontas, se meteráõ no betume, que estará liquido, e logo se iraõ estendendo sobre o barro metendo-os, com hum estillo de pao, ou ferro pelas feiçoens, indo desta sorte cobrindo a figura toda, dandolhe assim duas, ou tres camas, o que se fará tambem unindo os panos com huma broxa de Pintor molhada no mesmo betume. Depois de estar toda a figura nesta fórma, e tirados

Por sugestão de Agnès Le Gac, publicamos um texto do Padre Vasconcellos sobre "figuras de pastas".

O Padre Ignacio da Piedade Vasconcellos (1676-1752), natural de Santarém e cônego secular na congregação de S. João Evangelista, pretendia preencher uma lacuna por ele muito sentida, da falta de escritos portugueses sobre arte, com o seu tratado de Artefactos Symmetriacos e Geométricos, e Descobertos pela industriosa perfeiçaõ das Artes, Esculturaria, Architectonica, e da Pintura..., publicado em Lisboa, em 1733. Dos quatro Livros em que está dividido este tratado é o Livro Primeiro que trata desse assunto. Contém dezessete capítulos, sendo que os últimos cinco foram reservados às técnicas da escultura e tratam sucessivamente do barro, da pasta, do metal e da madeira, sendo limitada a sua abordagem às potencialidades das matérias-primas e aos modos de fabrico de figuras de várias dimensões. Reproduzimos *o* Capítulo XIV - *Trata das advertencias em que se haõ de fazer as figuras de pastas, e a ordem, que se deve guardar na factura destes Artefactos,* cientes de que a descoberta recente no Brasil de figuras realizadas segundo tais processos técnicos e o conhecimento do texto de Vasconcellos permitirão novas investigações.

todos os barbotes, que tiver, ficando tudo lizo, que se bornirá com hum ferro quente, se cortará em pessas por aquellas partes, que mais conveniente for com huma faca, ou serrote, em tal fórma, que se córte tambem o barro.

103 Depois de cortada a pasta, e o barro, se lhe irá este tirando de dentro, que estará ainda algum tanto mole, porque quando se lhe começaõ a pôr os panos, naõ ha de estar já seco, mas só emxumbrado ; e quando se tirar, se em algumas partes estiver mais seco, bem se póde molhar para sahir melhor, porque a esta casta de betume, naõ lhe faz damno a agua. E estando por dentro bem enxuta toda a pasta, tornem-selhe a unir as pessas cortadas, e com humas tiras de pano, com o mesmo betume se iraõ pegando humas nas outras, para se inteirar toda a figura. Depois sobre esta pasta deste betume, que está sem a humidade do barro, se faça outro betume de colla grossa, e gesso, tudo bem servido, e sobre a outra pasta se irá fazendo com panos o mesmo, que se faz com a outra, bornindo-se muito bem com huma broxa, e se tiver por algumas partes algumas cousas, que tapar, se iraõ imbotindo com o mesmo gesso grosso, e se alizará tudo muito bem, ficando desta sorte a figura bastantemente forte, e leve, ou seja nua, ou vestida, e na figura, que se fizer de roupas, melhor será (depois de feita) encaixar-selhe a cabeça de pao, ou de barro cozido, pegada em hum barrote, que sobir do plinto até ao principio do pescosso, que se pegará tudo com o betume de pó de pedra, que fica dito.

104 Temos visto até aqui neste capitulo, como se devem fazer as figuras de pasta assentada sobre a figura, que já estiver feito de barro, agora diremos como se póde fazer huma figura, sem que seja necessario fazella primeiro em barro, excepto as que se fizerem nuas. Feita a cabeça, mãos, e pés de qualquer materia, que quizerem, faça-se hum plinto de madeira, e nelle se pregue (que fique bem fixo) hum barrote, que chegua a altura dos hombros da figura, que se houver de fazer, e ahí se fixará com muita segurança em hum cepo, que fizer os hombros, e com estes fundamentos se faça huma roca, conforme as acçoens, e quédas, que ha de ter a figura, e cada hum dos braços se faraõ de dous paos pregados hum no outro, pregando-se de huma parte no hombro, e da outra

no pulso da maõ, tudo bem seguro, e com aquellas inclinaçoens, que forem necessarias, como tambem se faraõ na mesma roca os vultos dos joelhos, e pernas, com as proporçoens, que forem convenientes, com os pés pregados, ou pegados no plinto, em os seus proprios lugares.

105 Depois de estar isto assim feito, vista-se esta roca, ou esta figura com pano novo de brim, ou de linhagem, talhando-se, e cozendo-se primeiro a tunica, e capa como melhor parecer, e com alguns alfenetes pregados (que ao depois se tiraõ) se lhe iraõ compondo as dobras, e ajudando o natural, e logo se fará o betume, que já dissemos de cera, pez grego, e pó de pedra, ou de tijolo virgem, e com huma broxa se irá dando o betume primeiro pelos fundos das dobras, e depois pelos altos, e com hum ferro quente se irá esfregando por cima do betume, para que repasse bem o pano por dentro, mas será em tal fórma, que naõ queime o pano para que fique com mais fortaleza, e melhor será, que por cima se reforme com outra cama de pedaços de pano, e se estes forem já poidos ainda melhor, e sempre ferrejando tudo com o ferro quente, para que fique as roupas nedias, e lizas.

106 Estando já nesta forma a figura, para que com mais segurança se possa estofar de ouro bornido, se lhe dará por cima outra cama de panos de betume de colla, e gesso, como já fica dito na outra pasta das figuras nuas. E para se fazerem os cabellos, toma-se hum pouco de linho já tasquinhado, ou seja canhemo, ou do outro fino, conforme for a figura, e molhe-se na colla, repartido em estrigas, depois de molhado, corra-se com a maõ, e bote-selhe fóra a mayor parte da colla em que as estrigas estaõ ensopadas, deixando-se enxugar primeiro algum tanto, e depois se pegará na cabeça (até donde chegar o cabello) com o betume da colla, e gesso, dando-selhe as quédas, e o ondeado como melhor parecer, e logo por cima com hum pincel se vá puxando, e metendo o mesmo betume, que fique forte, e bem lizo. E advirta-se, que este betume do gesso admitte obrarse a figura com mais perfeiçaõ, e filagrana, mas naõ terá tanta duraçaõ se for para estar em partes humidas, porém se em lugar do betume do gesso for tudo feito com o outro betume de pedra, ainda que esteja em parte humida, terá mais duraçaõ, mas assim só de mordente se poderá estofar bem, porque o aparelho para o ouro bornido naõ péga bem no betume de cera."

LA POLICROMÍA EN ESPAÑA. APROXIMACIÓN A SU TERMINOLOGÍA

FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA*

Realizar un glosario de la policromía es una labor difícil de llevar cabo, ya que la terminología empleada por nuestros maestros es complicada de rastrear y en ocasiones puede resultar equívoca. A esto debemos añadir las diferencias geográficas y locales a la hora de designar las mismas técnicas, materiales o motivos ornamentales. No obstante, a pesar de estar dando los primeros pasos en lo que a terminología se refiere, creo que es imprescindible contar con glosarios de marcos geográficos y cronológicos definidos, con los que poco a poco ir cerrando un circulo de definiciones comunes y términos diferentes con el mismo significado que nos permita conocer los puntos comunes y divergentes en la terminología supraestatal. Este trabajo requiere un esfuerzo multidisciplinar con intervención de historiadores del arte, restauradores y filólogos entre otros profesionales ya que esta es la única manera de ir elaborando glosarios útiles y llenos de contenido. Al hilo de estas aclaraciones creo que es fundamental reivindicar la terminología original que utilizaban nuestros pintores-doradores, por ese motivo la labor documental apoyada en el estudio técnico y artístico de la obra es tan necesaria o más que el estudio de tratados, manuales o diccionarios de época.

Con esta ponencia no pretendo poner las bases de un tema tan complicado y resbaladizo como este, solo quisiera aproximarme de una forma sencilla al complejo mundo terminológico que rodea al sugerente arte del dorado y estofado. He intentado elegir algunos términos que en mi opinión son poco habituales o confusos dejando de lado los aspectos más básicos del proceso policromo. Para ello he utilizado infinidad de documentos originales cotejados siempre que ha sido posible con la obra y las definiciones aportadas por conocidos tratados y diccionarios de la Edad Moderna. De entre todos ellos me gustaría destacar las obras de Cennino Cennini,

* *Doutor em Historia da Arte. Professor da Universidad del País Vasco, Espanha.*

Francisco Pacheco (1649), Palomino (1715-24), Orellana (1755) y Riffault entre otras. Pero no puedo olvidar las aportaciones de historiadores del arte y restauradores que quedan especificadas en la escueta bibliografía final.

TÉCNICA y MATERIALES

ACIBAR o ALOE. Planta perenne, liliácea, con hojas largas y carnosas, que arrancan de la planta baja del tallo, el cual termina en una espiga de flores rojas y a veces blancas. De sus hojas se extrae un jugo resinoso y muy amargo. // Barbado. Jugo procedente de un áloe de las islas Barbadas. // Sucotrino procede de la isla Socotora (África), es el mejor y los maestros doradores lo utilizaban mezclado con hiel de vaca y con ajos, para proteger la madera de los insectos xilófagos y para asegurar los aparejos.

ALBAYALDE DE CASCARILLA. A la conocida definición de albayalde debemos sumar este nuevo término obtenido en la documentación, según los diccionarios *al uso es un «*Blanquete hecho con cáscara de huevo*».* En policromía fue utilizado de forma ocasional para dar un toque más blanquecino a las encarnaciones a pulimento.

APAREJADO

- **AGUA COLA, MEDIA COLA o GÍSCOLA.** Se llama de esta forma a la cola fina y muy líquida mezclada con ajos, acíbar sucotrino y hiel de vaca, una mixtura que bien caliente se utilizaba en la primera mano del aparejado para que penetrara en los poros de la madera. Era de gran utilidad ya que, además de servir como detergente natural con la que se quitaba la grasa acumulada en la obra, ayudaba a que no criara carcoma y evitaba su desarrollo, además estos productos añadidos a la cola contribuían a eliminar la tensión superficial y a que la cola se extendiera más fácil y uniformemente. A veces como indica Pacheco se podía añadir un poco de yeso para que la primera mano del aparejo abrazara mejor.

- **ENLENZAR, ENREJAR o ENCAÑAMAR.** Consiste en tapar o emplastecer las juntas, aberturas y grietas de la madera. Esto se hacía especialmente con tiras de lienzo encoladas, lino, cáñamo (estopa), cuñas de madera o grapas. Se ponía especial cuidado

en maderas porosas como el nogal ya que al humedecerlas con los aparejos tendía a abrirse. Ocasionalmente a este procedimiento se le denominó como ENFOSCADO, más propio en el argot de la albañilería pero con un significado similar en el ámbito pictórico, aún menos habitual es el término ENNERVADO que según algunos documentos consiste en tapar las juntas con nervios de vaca y no cáñamo.

- **ENYESADO.** Proceso por el que la madera u otros materiales reciben distintas capas de yeso a modo de aislante entre la madera y el posterior dorado y estofado. El yeso empleado en el aparejado de las obras era de dos tipos, grueso o mate. El grueso se empleaba en primer lugar y es también conocido como: vivo, común, pardo, viga o negro es más basto que el mate y suele proceder de las partes altas de las yeserías. El mate es mucho más suave y de grano más fino, el número de impregnaciones oscilaba entre tres y cinco. Se empleaba generalmente templado con engrudo obtenido de la cocción de pieles de animales, la primera mano se daba muy clara y suave siempre con brochas blandas y de arriba abajo, las siguientes más gruesas y cruzada a la anterior (de izquierda a derecha).

- **EMBOLADO.** Proceso por el que las zonas que van a ser doradas son impregnadas de bol, arcilla rojiza compuesta por silicato de aluminio y rica en óxido de hierro, usada como aislante o colchón entre los yesos y el oro dada su adherencia para recibir este noble metal y su plasticidad para el bruñido. En la cornisa cantábrica se demandaba constantemente bol de Llanes, en Castilla se solicita bol Arménico y de Llanes y en Andalucía se suele emplear bol de Córdoba y Sevilla. Durante la fase chinesca (c.1735-1775) de la policromía barroca se emplea el ocre o bol de Tortosa para las zonas doradas que iban a ser bronceadas y no bruñidas, también se llamó bol de Flandes, Calamocha, Arnedillo o Baldecristo. Es de color amarillento y de calidad inferior al rojizo, en ocasiones se puede ver como en la primera mano se emplea este ocre, mientras que las zonas que van a ser bruñidas reciben hasta cinco manos de bol de Llanes o Arménico sobre esta primer baño de ocre o bol de Tortosa. Probablemente no tenga otro motivo que el simple abaratamiento del producto ya que el bol rojizo al ser de mayor calidad tiene un precio mucho más elevado. También es habitual ver como en las zonas altas de los retablos este bol amarillento sustituye al oro sin que pueda ser apreciado

Foto: Fernando Bartolomé

FIGURA 1 - Aguada

a simple vista desde la nave de la iglesia.

AGUADA. "Es una voz de pintura, y son los colores de negro y blanco con que sólo pintan, ya en lienzo, ya en papel, o en pared, pintando flojamente con sombras y luces. Y también se llama así a los dibujos de otra cualquier tinta sola: como encarnada, azul, verde, etc". En la documentación se utiliza el término "aguada de brutesco" lo que debe interpretarse como una técnica con la que se consigue un color diluido en agua sola, o con ciertos ingredientes, combinado con un diseño textil que en la mayor parte de los casos es un brutesco. Se empleó con especial insistencia a lo largo del siglo XVII. (FIG. 1)

BARNÍZ. Capa final de una pintura que protege la superficie y proporciona profundidad, brillo y saturación de color. Se compone de una resina y un diligente, que puede ser un aceite secante (linaza o nuez) o un aceite volátil (aceite de espliego, aguarrás...). Los más empleados en policromía durante la Edad Moderna fueron los conocidos como: charol, espíritu de vino, índigo, goma laca, grasilla o goma de enebro y guadamecileros o barniz grueso.

BOL. Los diccionarios del momento lo definen como "una especie de tierra roja pegajosa como greda y colorada la cual sirve para la última mano que se da a lo que se ha de dorar de bruñido". En realidad no es más que una arcilla rojiza compuesta por silicato de aluminio y rica en óxido de hierro, usada como aislante o colchón entre los yesos y el oro dada su adherencia para recibir este noble metal y su plasticidad para el bruñido. En la cornisa cantábrica se demandaba constantemente bol de Llanes, en Castilla bol Arménico y de Llanes y en Andalucía se suele emplear bol de Córdoba y Sevilla. Durante la fase chinesca (c.1735-1775) de la policromía barroca se emplea el ocre o bol de Tortosa para las zonas doradas que iban a ser bronceadas y no bruñidas, también se llamó bol de Flandes, calamocha, Arnedillo o Baldecristo. Incluso en ocasiones para las zonas plateadas se emplea un bol grisáceo diferente de la arcilla rojiza utilizada para el dorado bruñido.

BROCADO APLICADO. Es una técnica de decoración originaria de Flandes utilizada para reproducir lujosos brocados de telas, su practica se extendió por buena parte de Europa y su cronología abarca desde mediados del siglo XV a mediados del XVI. Consiste en "aplicar" un motivo realizado con anterioridad sobre la pieza;

primero se realiza una matriz en metal o en madera dibujando el motivo que luego se grababa creando un relieve en negativo, sobre él se colocaba una lámina de estaño, una vez protegida con una almohadilla se golpeaba con mazos hasta que tomaba la forma del molde. Los huecos se rellenaban con pasta mediante creta, cola, resina y aceite o a base de cera y resina. Separado de la matriz la lámina de estaño se doraba al mixtión o con clara de huevo, y el oro se decoraba posteriormente con lacas. En estas condiciones se aplicaba y fijaba sobre la *pieza a decorar con cola o con mordientes.* Ha sido denominado de distintas formas dependiendo del país; "brocart appliqué", "appliqué relief brokad", "brocade application", "pressed brocade", "applied brocade", "prebrokate", "pressbrokate", "brokatapplikationen", "pressbrokat applikationen" o "pressbrokat-applikatión".

BRONCEADO. Es una técnica generalizada a partir de la fase chinesca (c.1735-1775) de la policromía barroca. En la mazonería de los retablos se alternan zonas de oro bruñido y bronceado con lo que se pretende imitar los destellos del metal. Los panes de oro que van a ser bronceados se colocan sobre bol de Tortosa o Calamocha un asiento de peor calidad que el que se emplea para las zonas doradas que van a ser bruñidas. La técnica del bronceado consiste en impregnar el oro mate con una especie de veladura de color rojizo compuesto por tierras, albayalde y bermellón aglutinados en un aceite secante. En ocasiones esa sutil veladura ha desaparecido o no se aplicaba, por lo que no es raro encontrar el oro mate sin ninguna imprimación. Aunque fue una técnica generalizada, algunos maestros la criticaban porque el oro daba un aspecto "a viejo". Su procedencia se desconoce, para algunos pintores-doradores proviene de Italia, otros insisten en que se haga como viene de Madrid, y en raras ocasiones se denomina bronceado a la holandesa. (FIG. 2)

CINCELADO. También denominado de forma genérica como "motivos de medio relieve" "dibujos a la moderna" o "motivos de buen gusto". Se trata de decoraciones en resalte sobre el aparejo generalizadas durante la policromía chinesca (c.1735-1775). Se pueden establecer tres tipologías, la primera es la que los condicionados llaman "decoraciones chinescas" que son rocallas grabadas sobre el aparejo. La segunda se denomina "paises" que

Foto: Fernando Bartolomé

FIGURA 2 - Motivo de medio relieve o cincelado con combinación de oro bronceado y bruñido.

no son más que pequeñas arquitecturas o paisajes cincelados, y por último están los llamados “cartones enlazados”, “aguas”, “grietas”, “enrrejillados”, “telas de gusto” o “papeles a medida”, calificativos con los que se designa a toda forma geométrica entrelazada empleada en los fondos de cajas o lisos del retablo. (FIG. 2)

CAMBIANTES. Efectos tornasolados, de luz y sombra empleado para realzar y dinamizar imitaciones textiles y partes de los retablos e imágenes, se consigue contrastando dos colores diferentes o mediante la combinación de oro y color.

CARDEÑILLO. “Entre los pintores se llama al color verde hermoso especialmente al sacado del hollín de cobre con los vapores del vinagre”.

COLA. Engrudo adhesivo extraído de la cocción de pieles y cartílagos de animales compuesto en su mayoría por colágeno. En policromía se demandaron de distintos tipos y calidades, la más demandada fue la de Baldrés

- BALDES o BALDRES. De esta manera se denominaba a las pieles de oveja con las que se preparaba el agua cola, media cola o gíscola. Para su elaboración se cocían estos retazos de pieles, después de limpios y puestos en remojo durante varios días. Una vez hervidos se colaban y se dejaban enfriar, a la hora de usarse se ablandaban con agua según las necesidades y se volvían a cocer mezcladas con ajos, acíbar sucotrino y hiel de vaca o buey con lo que según la documentación se conseguía que la madera no criara carcoma y evitara su desarrollo, también servía como detergente natural con el que se lograba quitar la grasa comunicada por el manoseo. Se aplicaba bastante líquida siguiendo la beta de la madera y bien caliente para que entrara en los poros. Además del retazo de baldrés se empleaba el de Castilla y Guantes despreciándose el de carnaza por haber estado en contacto con la carne.

- GUANTES o GUANTEROS. El engrudo de guantes es una cola animal elaborada mediante la cocción de retazos de guantes que no eran más que los desechos de pieles usadas para hacer guantes generalmente pieles de cabritilla, o piel blanca de cordero.

- PERGAMINO. Cola elaborada mediante la cocción de pieles de pergamino (carnero u oveja).

- **CONEJO**. Cola animal elaborada con pieles de conejo utilizada principalmente para el fijado del oro sobre la superficie embolada.
- **CARNAZA**. Cara de las pieles que han estado en contacto con la carne, por ese motivo son despreciadas para la elaboración de colas.

CONCHA RESIDUAL DE SEPIA u OSSA SEPIAE. Es un producto ovalado, plano, en forma de caparazón de tortuga que constituye la espina de la jibia. Se compone esencialmente de cal y en policromía fue empleada como material fino para limpiar y pulir.

CORETE. Muñequilla o vejiga de cabritilla o cordero empleada para pulimentar la policromía oleosa en estado mordiente.

CORLADURA o DORADURA. Barniz coloreado transparente aplicado sobre superficies metálicas normalmente constituidas por láminas de plata, aunque también se puede emplear con oro e incluso con estaño. Antiguos diccionarios y tratados lo definen como "cierto barniz que dado sobre una pieza plateada y bruñida la hace parecer dorada".

CHAROL. Se definía como un "Barniz de cierta goma de China y Japón, que hacen los chinos lustrosísimo, duro y vistoso. Resiste al agua y a toda inclemencia y sólo se deshace al fuego". Este barniz fue muy demandado por los pintores-doradores sobre todo durante el siglo XVIII. Se consideraba muy lustroso y permanente, aunque también se utilizó el barniz índigo hecho de quinta esencia de aguardiente, el de grasilla o goma de enebro y el de espíritu de vino y aguarrás. No obstante algunos maestros insistían en que no se empleara ninguno a base de aceite "como el de trementina o aguarrás ni el de nueces, ni linaza" puesto que otorgaban un aspecto grasiento y amarillento a la superficie.

ENLENZAR, ENREJAR o ENCAÑAMAR. Consiste en tapar o emplastecer las juntas, aberturas y grietas de la madera. Esto se hacía especialmente con tiras de lienzo encoladas, lino, cáñamo (estopa), cuñas de madera o grapas. Se ponía especial cuidado en maderas porosas como el nogal ya que al humedecerlas con los aparejos tendía a abrirse. Ocasionalmente a este procedimiento se le denominó como ENFOSCADO, más propio en el argot de la albañilería pero con un significado similar en el ámbito pictórico, aún menos habitual es el término ENNERVADO que según algunos

documentos consiste en tapar las juntas con nervios de vaca y no cáñamo.

ESPLIEGO. Mata labiada de flores azules cuyo aceite se empleó en policromía para las encarnaciones, al igual que el de nueces.

ESTAÑO DE FLANDES. Fue utilizado junto con el oro en la policromía de Rejas y hierros, se empleaba batido por los mismos batidores que trabajaban el oro o la plata. Fue demandado porque imitaba la plata sin perder su color, haciendo que las rejas parecieran más ricas y vistosas que si se pintaban de azul y por un coste no mucho más alto.

GUADAMECILEROS o BARNIZ GRUESO. Se conseguía hirviendo una mezcla de aceite, colofonia o pez griega, alguna otra resina y azafrán, utilizada para encarnaciones y dorar plata sobre cuero.

HIEL o BILIS. Humor algo viscoso, amarillento o verdosos, de sabor amargo y segregado por el hígado de los vertebrados. Emulsiona las grasas de los alimentos que se encuentran en el intestino facilitando la digestión. Los maestros doradores lo utilizaban mezclado con áloe sucotrino, neutralizador de ácidos, y con ajos para proteger la madera de los insectos xilófagos.

HIERROS. Utensilios de hierro con distintas formas y tamaños empleados para raspar. Pueden ser de tres tipos, los hierros de preparar, los de repasar y los troqueles.

LOSA. Piedra llana y poco gruesa empleada para moler.

MELONCILLO. Mamífero semejante a la mangosta de cola larga terminada en un mechón de pelos que se utilizan para hacer pinceles (pinceles de meloncillo).

NUDO. Los nudos de las maderas resinosas fueron uno de los grandes males de la policromía ya que con sus efluvios levantaban los aparejos y malograban las obras. Por eso si el nudo era grande y teoso se extraía o se quemaba, si no parecía demasiado peligroso se picaba y se untaba con zumo de ajos para que de esa manera la resina no saliera y el aparejo tuviera mejor adherencia “trabara”.

ORO, PAN DE. El oro empleado para el dorado y estofado debe ser según los documentos “limpio”, “con color”, “fino”, “subido” y de “martillo”. Los finísimos panes de oro empleados eran obtenidos por los maestros batidores o batihojas encargados de sacar el mayor

número de láminas de doblones españoles, trenzados de Portugal y castellanos e incluso de trozos de oro que reciclaban para este uso, estos panes se conseguían mediante presado y martilleo y de un ducado se podía obtener hasta ciento treinta panes con lo que se podía cubrir una superficie de seis a ocho metros cuadrados. Se comercializaban con forma cuadrada, de unos veinte centímetros de lado y de un espesor variable de entre cinco a diez micras, la presentación se hacía en pequeños "libros de oro" bien aislados de cualquier ingerencia externa, lógicamente dependiendo del lugar, el clima y la época adquirieron distintos tamaños calidades y grosores. La procedencia fue muy dispar dependiendo del lugar de la obra, aunque es muy habitual que se solicite oro de Madrid y en ocasiones de Flandes o Milán. La calidad del oro fue muy variable pero se puede afirmar que con el paso de los años fue ganando en grosor y en precio y disminuyendo en valor y pureza. Durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII se demandaba oro de 23 y 24 quilates con el paso del tiempo esta calidad deja de emplearse y los panes se hacen más gruesos e impuros siendo habitual encontrar aleaciones con plata o cobre que otorgaban al oro un color más amarillento y un precio más asequible. A la hora de la colocación el maestro pintor cortaba el pan de oro con las dimensiones necesarias pero es habitual encontrarnos con panes de 8 por 8.

- ORO BRUÑIDO. Oro con acabado brillante que se efectúa en el dorado al agua. Una vez adherido el pan de oro a la superficie embolada con bol de Llanes o Arménico mediante agua sola o con un poco de "coleta" de animal (generalmente de conejo) o con simple templa de clara de huevo se procede a pasar la piedra de ágata para conseguir ese aspecto brillante.

- ORO MATE. El acabado mate se obtiene con el dorado al óleo, al mordiente o a la sisa, el bol se impregnaba con una pasta viscosa compuesta por restos oleosos de la paleta del pintor mezclada con aceite o con una capa de barniz espeso y sobre esta sisa se aplicaba el pan de oro quedando mate. Es ideal para el dorado y plateado de cabellos o cualquier otra zona que se pretenda dejar mate.

- ORO EN POLVO. Oro molido en polvo aplicado con brocha se empleaba durante el XVI y las primeras décadas del XVII en los cabellos de mujeres, jóvenes y niños, la plata molida se reservaba

para el pelo y la barba de los viejos, también fue habitual encontrar oro y plata molida en cenefas.

- ORO DE ALEMANIA o PRÁGMATICA. Oro falso con plata y subido de color con azafrán tostado. Según Orellana se conseguía de la siguiente forma: "Molerás separadamente y con delicadez partes iguales de oro de Alemania en pan y plata en pan también; después toma agua y échele un poco de goma y azafrán tostado en infusión por un día; después destempla dichos polvos con esta agua y este es un lindo color de oro fino y con él darás a la pieza que gustares con brocha o pincel. Y si quisieres de mejor color le añadirás un poco de oro fino y no te quedará más que desear".

- ORO PARTIDO. Oro adulterado con cobre.

PELETEAR. Imitación del cabello. El oro o plata que se colocaba en los cabellos se oscurecía con trazos de sombra con lo que se mitigaba la brusquedad existente entre el encarnado del rostro y el color de la plata o el oro del cabello. El oro molido generalmente se empleaba para los jóvenes, la plata para los viejos, poco a poco estos artificios se fueron sustituyendo por una imitación más natural hecha a punta de pincel y después barnizada.

PICADO (repicado). En policromía cisura o punteado que se hace como adorno.

PICADO DE LUSTRE. Punteado inciso que se hacía con un punzón de punta redonda. Consistía en realizar hendiduras sobre el aparejo con la intención de imitar pequeñas pedrerías con reflejos luminosos adheridas al bordado.

PLATA. Los panes de plata se presentan de forma semejante a los del oro, sin embargo a diferencia de Brasil donde se usa de forma generalizada e incluso su precio es superior al del oro en España fue un metal poco recomendado por los pintores doradores ya que según su opinión la plata "se da por falsa, por ser poco permanente y por que gastada al olio en brebes días se oscurece y no es de provecho". No obstante se empleó siempre barnizada en peleteados (en polvo), algunas mesas de altar, molduras o filetes, en el emparrado de algunas columnas salomónicas y especialmente en todos los objetos que requerían su color como glorias, nubes, corazas, armas. También es habitual encontrarla corlada para imitar

piedras preciosas. En ocasiones se imitó la plata con albayalde y negro carbón bruñido.

PLASTECER. Llenar o tapar con plaste.

RESANAR. Repasar todas las faltas que han quedado una vez colocado el oro con trozos pequeños de este material.

RETAZO. Pedazo de una tela o piel de animal

SESA. Piedra de hierro con que se calza la olla para que asiente se emplea para la cocción de agua y colas, es habitual encontrarla en los inventarios de los pintores-doradores.

TROQUELES. También llamados cinceles, no son más que espigas de hierro en cuya cabeza existen diferentes ornamentos (flores, estrellas, puntos, círculos, ojos, etc.) que quedan incisos en la superficie dorada mediante un golpe seco con un mazo de madera.

YESO. El yeso empleado en el aparejado de las obras era de dos tipos, grueso o mate. El grueso se empleaba en primer lugar y es también conocido como: vivo, común, pardo, viga o negro es más basto que el mate y suele proceder de las partes altas de las yeserías. El mate es mucho más suave y de grano más fino, el número de impregnaciones oscilaba entre tres y cinco. Se empleaba generalmente templado con engrudo obtenido de la cocción de pieles de animales, la primera mano se daba muy clara y suave siempre con brochas blandas y de arriba abajo, las siguientes más gruesas y cruzada a la anterior (de izquierda a derecha).

DECORACIÓN

ALCACHOFADO. Tela en la que están tejidas e imitadas las figuras de las alcachofas. En los brocados es habitual encontrarnos un motivo alcachofado como elemento central, que la documentación a veces denomina “brocado alcachofado”.

BICHA. Frente al significado que este término tuvo durante el Renacimiento, en el Barroco fue empleado como sinónimo de muchacho o chico. La documentación especifica que se hagan “cogollos bichas y pájaros”, o lo que es lo mismo, un brutesco.

BROCADO. El término brocado tiene en policromía un significado muy amplio, se llama de esta forma a cualquier tejido de calidad con abundante decoración estofada y esgrafiada, tuvo su máximo desarrollo durante el siglo XVII y parte del XVIII. Puede tener muy

Foto: Fernando Bartolomé

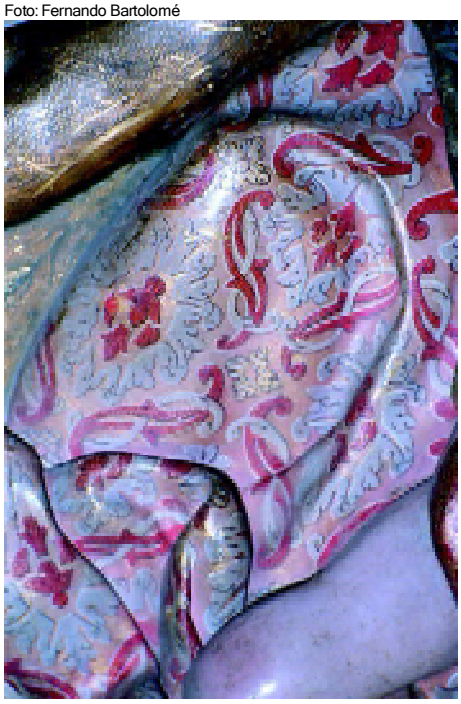


FIGURA 3 - Brocado

distintas formas pero el diseño más común es el que emplea como motivo central una especie de alcachofa, piña o florón, que a modo de red se va repitiendo una y otra vez a la manera de una orla de trazado lanceolado. Con el tiempo esta composición se fue desordenando esparciendo sus elementos sobre la indumentaria. (FIG. 3)

BROCADO DE TRES ALTOS. Es un tipo de brocado alcachofado muy demandado durante la primera mitad del siglo XVII, su singularidad reside en crear un relieve mediante la superposición de capas de yeso-cola o cera que posteriormente son doradas y estofadas, en ocasiones este relieve se sustituye por efectos ópticos conseguidos a través del color. En general son brocados muy cuidados, con labores muy finas y reservados a los personajes más destacados.

BRUTESCO. Motivo decorativo que ya nada tiene que ver con el grutesco tradicional de formas fantásticas utilizado durante el Renacimiento. Es un ornamento adaptado a las disposiciones trentinas en el que las formas paganas se sustituyen por una trilogía temática compuesta por un follaje o follamen en el que juguetean pájaros y ángeles o niños. En un primer momento ocupan las indumentarias de los personajes más destacados, pero poco a poco se va relegando a las cenefas de los mantos, hasta que finalmente desaparezcan los motivos vivos (pájaros y niños) y se conviertan en simples follajes, subientes o cogollos. Al calificativo de brutesco debemos añadir algunos sinónimos empleados por los pintores-doradores: “brutescos de hojas o follamen”, “papeles de todas colores”, “brutesco de todas colores”, “follajes con cosas vivas”, “subientes con cosas vivas”, “cogollos con serafines y pájaros”.

CONCHA DE TORTUGA. De esta forma se denomina al “jaspe de concha que se consigue con el campo de ocre y sobre dicho campo se hacen los visos de concha con la mezcla de carmín, sombra y tierra negra”.

CONTRAHECHA. Termino empleado para referirse a la imitación de alguna cosa, “telas de oro contrahechas”, “mármol contrahecho”...

CARRO DE ORO. Tela de lana muy fina procedente de Flandes, según los diccionarios de la época “La más rica se fabricó en Bruselas, y porque el artífice tenía por insignia a la puerta de su tienda un carro de oro, de ahí tomo el nombre esta tela y se dio a las que fabrican de este género en otras partes”.

Foto: Fernando Bartolomé

CHAMELOTE o CAMELOTE. Se define como un "Tejido fuerte e impermeable que antes se hacía con pelo de camello y después con el de cabra mezclados con lana y más modernamente con lana sola". La imitación de este tejido se suele reservar a personajes secundarios o para el forro de mantos o pabellones colgantes.

ENCADENADO. Decoración con formas enlazadas unas con otras.

ENCAJE. Imitación de tejidos de mallas, lanzadas o calados, con labores hechas con bolillos, aguja de coser, ganchillo etc. Este tipo de motivo adquiere especial importancia durante el siglo XVIII.

ESCAMADO. Labrar una superficie imitando escamas.

ESCARCHE (ESCARCHADO). En policromía es el trabajo que se realiza imitando una labor de oro y plata superpuesta sobre una tela.

FOLLAJE. Ornamento de hojas gruesas con el contorno dentado colocadas casi siempre en base a un perfil simétrico y rítmico como si de un roleo se tratara. En un inicio fue la base del ya comentado brutesco conviviendo con serafines y pájaros. Desaparecidos estos motivos vivos este follaje o rameado se hizo algo más grueso y carnoso. Además de follaje a este motivo se le llamó "follamen", "subiente", "cogollo" "ramaje" o "cardo".

FRESCORES. Color rosado que tienen las carnes sanas y frescas. Sobre todo se solicita para los rostros de mujeres y niños "y en sus rostros sus frescores", para los viejos y hombres robustos se piden "carnes tostadas".

GALONES u ORILLOS. Con este nombre se define a los motivos que se grababan sobre el aparejo de las cenefas de los vestidos. Se generalizan durante la fase chinesca de la policromía barroca y los motivos ornamentales más empleados fueron rocallas con sus pestañas y peinetas. Sus dimensiones están relacionadas con el tamaño de la imagen y se miden por dedos. (FIG. 5)

GARABATEADO. Garabatear, garrapatear, hacer garrapatos (rasgo caprichoso e irregular hecho con la pluma).

GASA. Fue definida como una "tela texida a manera de red muy menuda, sutil, delgada y transparente". Parece originaria de Gaza (Palestina) y en ocasiones puede ir matizada por pequeñas flores y flecos.

GRANEADO. Especie de punteado conseguido con un buril de punta roma y que puede tener distintas formas (de lágrima, cabeza de clavo, etc.)

GUARDILLADO o GUARDILLA. Labor imitada en policromía que sirve para adornar y asegurar las costuras.

HERMOSEADO. Con hermosura, hacer o poner hermosa una persona o cosa. Empleado sobre todo para referirse a los rostros de las imágenes.

JASPE. Imitación pétrea reservada en un primer momento a los pedestales de los retablos, y que, poco a poco, fue adquiriendo mayor relevancia sustituyendo finalmente al oro en la mazonería de los retablos. Los más demandados fueron el lapislázuli, ágata, porcelana, pórfido, concha de tortuga, nácar, mármol blanco, coral o perla, pero también se imitaron piedras procedentes de canteras destacadas en cada zona como blancos de Granada, rosas de Segovia y piedra verde de Mañaria o de Azáceta en el País Vasco. Todos ellos se presentan con sus motas, vetas y virados, muy bien pulimentados y barnizados. Los diccionarios de la época lo definen como "Aquel mármol que hoy llamamos jaspe se dixo assi por los muchos colores que tiene, tan varios y tan perfectos que parece, cuando ha recibido el pulimento, ser una pasta de piedras preciosas, y aún el mismo jaspe tiene diversas especies muy diferentes unas de otras". Es habitual que su uso en los retablos neoclásicos se someta a ciertas reglas de distribución para que las diferentes imitaciones de jaspes distingan la arquitectura del retablo.

LABOR CRECIDA. Esta expresión se emplea para determinar que las tallas e imágenes de las partes altas del retablo deben llevar imitaciones textiles más grandes con un esgrafiado mucho más grueso que las obras de los primeros cuerpos.

LUSTRE. "Resplandor de cualquier cosa que está alisada o acicalada, o por su calidad es lustrosa". Brillo de las cosas bruñidas.

MANCHADOS, PAISES o "CIELOS, LEJOS Y SUELOS". Con estas expresiones se hace referencia a que en los campos de las cajas y relieves se pinte edificios o paisajes con lo que se consigue dotar a los relieves de perspectiva y de un carácter más pictórico que hace que las imágenes adquieran mayor volumen y "salgan más". "Pintura en que están pintados, villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas". (FIG. 4)

OJETEADO. Hacer círculos u ojetes (agujeros con forma de ojal con los que se adornan bordados).

ONDEADO. Recortes, a manera de semicírculo, con los que se adornan las guarniciones de los vestidos y otras cosas.

PAÑOS NATURALES. Alcanzan su apogeo con la policromía neoclásica y suponen la sustitución de todas las labores estofadas por tonos planos apoyados sobre sencillos aparejos.

PASAMANERIA o **PASAMANO**. Especie de galón o trencilla, flecos y otros adornos de oro, plata, seda etc., que se hacen para adornar vestidos u otras cosas.

PEDRERÍA. Motivo ornamental con el que se imita a las piedras preciosas (diamantes, esmeraldas, rubíes y perlas), destinado a las cenefas de los vestidos. También se conoce como "piedras fingidas o contrahechas", "conteado de piedras", "piedras engastadas", "cuentas de perlas" o "perlería", entre otras denominaciones.

PERSIANA. Tela de seda con varias flores grandes tejidas y diversidad de matices.

PLUMEAR. Se trata de hacer líneas con un lápiz o una pluma para conseguir sombras.

PRIMAVERA DE FLORES. Tejido de seda matizada de pequeñas flores de varios colores, se suele destinar a los ángeles y las vírgenes. Fue definido como "Un género de velo o toca o tela de seda a quien dieron este nombre por estar esparcido de flores".

RAJADOS. Finas rayas paralelas que simulan hilos de oro.

RAYADOS DE LAME. Término francés utilizado para designar los laminados o rajados.

TABI. Se define como "Cierto género de tela, que se usaba antiguamente, como tafetán grueso prensado, cuyas labores sobresalen haciendo aguas y ondas" // Tela antigua de seda con labores ondeadas que forman aguas.

TISU. Es una voz tomada del francés y se define como una "Tela de seda doble adornada de flores varias sobre plata u oro, que pasan desde el haz al envés". En policromía se diferencia de la primavera de flores por el tamaño y la carnosidad de las mismas, su uso fue generalizado a partir de la fase chinesca de la policromía barroca, también fue conocido de forma genérica como "telas con variedad de flores" o "jardines de flores". Suelen emplear colores apastelados

Foto: Fernando Bartolomé

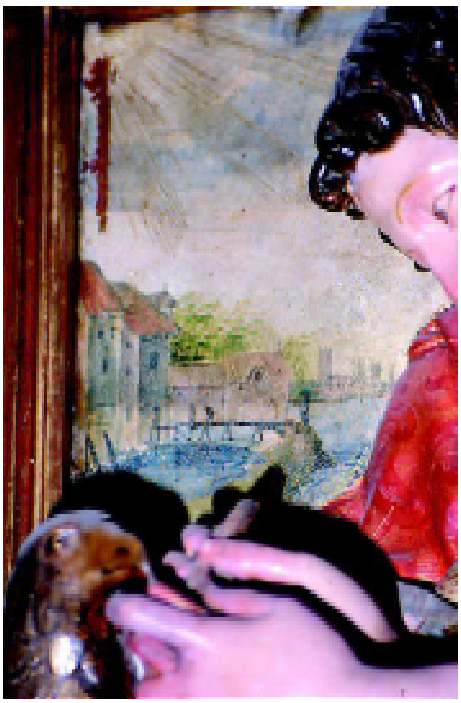


Figura 4 - Manchado o pais

Foto: Fernando Bartolomé

Figura 5 - Tisu con amplio galón cincelado

y se combinan con motivos grabados. (FIG. 5)

TRANSFLORAR. Transparentar (transflor: pintura sobre plata, oro, estaño, etc., lo más frecuente es el verde sobre oro).

ZAPA. Punteado cincelado sobre el aparejo que generalmente se entrelaza mediante líneas que van de punto a otro en zigzag, creando una especia de red. (FIG. 6)

BIBLIOGRAFÍA RESUMIDA

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., La policromía barroca en Álava, Vitoria-Gasteiz, 2000.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., "Evolución de la policromía barroca en el País Vasco", Ondare, 19, 2000, 455-470.

BRUQUETAS, R., Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro, Madrid, 2002.

DE LA FUENTE RODRÍGUEZ, L. A., "Corlas y corladuras" en Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración, Valencia, 1997, pp. 265-286.

ECHEVERRIA GOÑI, P. L., Policromía del Renacimiento en Navarra, Pamplona, 1990.

ECHEVERRIA GOÑI, P. L., Policromía Renacentista y Barroca, Cuadernos de Arte Español, nº 48, Historia 16, Madrid, 1992.

CENINI, C., Tratado de Pintura (1437), Barcelona, 1979.

CHAGAS, F., Arte da pintura symetria e perspectiva. Philippe Nunes. Lisboa, 1615, ed. Paisagem, Porto, 1982.

GAÑAN MEDINA, C., Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla, Sevilla, 1999.

GONZALEZ-ALONSO MARTINEZ, E., Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración, Valencia, 1997.

HERRANZ GARCIA. E., El arte de dorar, Madrid 1975.

ORELLANA, F., Tratado de barnices y charoles. Enmendado y añadido en esta segunda impresión de muchas curiosidades y aumentado al fin con otro de miniatura para aprender fácilmente a pintar sin maestro; y secreto para hacer los mejores colores, el oro bruñido y en concha, Valencia, 1755.

PACHECO, F., El arte de la Pintura (1649), Madrid, 1990.

PALOMINO Y VELASCO, A., El museo pictórico y Escala Óptica, (1715-1724), 3 Vols., Madrid, 1988.

RIFFAULT, M. J., Manual práctico del pintor, dorador y charolista, Madrid, 1832.
SAENZ GARCIA, M., Manual teórico-práctico del pintor, dorador y charolista, Madrid, 1902.
SANCHEZ-MESA MARTIN, D., «La policromía de las esculturas de Cano", Estudios del III Centenario de Alonso Cano en Granada, Granada, (1969), págs. 231-247.
SANCHEZ-MESA MARTIN, D., Técnica de la escultura policromada granadina, Granada, 1971.
SERK-DEWAIDE, M., "Décors en reliefs. Approche technologique et historique" en Le Retable d´Issenheim et la Sculpture au nord des Alpes a la fin du Moyen Age". Actes du Colloque de COLMAR. 2-3. Novembre. 1987. COLMAR. Musée d´Interlinden. Bulletin de la Société Schongauer. Numéro Spécial, 1989.
SERK-DEWAIDE, M., "Relief decoration on sculptures and painting from the thirteenth to the sixteenth century: technology and treatment" en IIC. Cleaning, Retouching and Coating. Preprints of the Contributions to the Brussels Congress, 3-7. September 1990.
VÉLEZ CHAURRI, J. J. y BARTOLOMÉ GARCÍA F. R., La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648), Miranda de Ebro, 1998.
VV.AA., Policromia, actas do Congresso Internacional "A Escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII", Lisboa, 2004.
WALCH, K; KOLLER, J., Lacke des Barock und Rokoko. Baroque and Rococo lacquers, München, 1997.
WATIN, M.r., Arte de Dorar. Según el que escribió en francés. Con noticia de los principales colores y barnices: método de prepararlos y aplicarlos, Madrid, 1793.

Foto: Fernando Bartolomé

Figura 6 - Zapeado

NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO: ESCULTURA EM MADEIRA POLICROMADA, UMA TECNOLOGIA EM TRANSIÇÃO

MÁRIO A. SOUSA JÚNIOR *

Introdução

O artigo enfoca os estudos preliminares acerca de uma escultura em madeira policromada pertencente ao acervo de imaginária sacra da Presidência da República - Brasília, que apresentava particularidades específicas quanto à tecnologia de confecção, o que foi detectado quando do levantamento do estado de conservação e determinação das possíveis causas de deteriorações, no momento da realização dos trabalhos de conservação e restauração no Cecor/EBA/UFMG.

Descrição

Escultura em madeira policromada de imagem feminina representando Nossa Senhora da Conceição, medindo 59,5 cm de altura, 23,5 cm de largura e 16,0 cm de profundidade (FIG.1). A imagem está em posição ereta, com leve flexão no joelho esquerdo e as mãos postas. Porta coroa de prata e véu branco sobre a cabeça. Traja hábito branco roçagante, manto azul claro na face externa e azul ultramar na externa, ambos com douramento nas bordas. A imagem está sobre globo ladeado por volutas de nuvens estilizadas na cor azul, e, afixados a esse conjunto, quatro querubins, dois de cada lado. Ao centro do globo e à frente da figura, duas pontas do crescente lunar. Como apoio, uma peanha oitavada, de base aberta, com reentrâncias côncavas nas quatro quinas.

Histórico de exibição da escultura

Conforme informações obtidas do curador do acervo, Sr. Cláudio Soares da Rocha, essa escultura permaneceu exposta por um longo período nos jardins externos da Granja do Torto - residência presidencial -, em Brasília, Distrito Federal. Nesse local, a peça foi colocada sobre aparador dentro de uma pequena gruta edificada com pedras e argamassa aparentes (FIG. 2), próximo a um pequeno

Foto: Mario Sousa Júnior/Cecor

FIGURA 1 - Nossa Senhora da Conceição antes da restauração

** Mestre em Artes Visuais/Tecnologia da Imagem e Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - Cecor/EBA/UFMG*

Foto: Cláudio S. Rocha/Palácio do Planalto, DF

Figura 2 - Local de exposição
Gruta na Granja do Torto

lago. Não existem informações precisas sobre a origem da paça, a data de sua incorporação ao acervo e tampouco sobre o trabalho de "restauração" quando a escultura fora ali colocada, ou mesmo se já estaria no local quando as intervenções foram efetuadas.

Breves considerações sobre os aspectos devocionais e iconográficos

No âmbito português, a devoção à Imaculada Conceição de Maria remonta ao século XV, no dia 25 de março de 1646, data em que foram reunidas as cortes em Lisboa, e com a aprovação unânime dos três Estados, D. João IV dedicou à Virgem todo Reino de Portugal e suas conquistas, proclamando e prometendo jurar e defender com sacrifício da própria vida, se necessário fosse, que a Virgem fora concebida sem pecado original.[1] Devoção que veio se cristalizar com a criação da ordem honorífica de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, instituída por D. João VI em 1818.

As divergências sobre a concepção da Virgem diante do pecado original, e mais precisamente a sua importância divina em relação ao Cristo, fomentaram discussões acirradas entre as ordens beneditinas e franciscanas, sendo esta última a grande propagadora de sua devoção em terras brasileiras, fato que é comprovado por cerca de 375 paróquias[2] a ela dedicadas, sendo também padroeira de vários Estados e cidades brasileiras. Neste sentido, vale notar que as primeiras igrejas edificadas em território brasileiro no século XVI, como a pequena ermida de Itanhaém, na capitania de São Vicente, e a igreja da vila de Itamaracá, na capitania de mesmo nome, foram dedicadas a sua invocação.

As representações artísticas da Imaculada Concepção da Virgem Maria constituíram um dos grandes desafios para a arte cristã.[3] Diante de tais dificuldades, as alegorias se tornaram uma das soluções utilizadas, baseando-se apenas na figura da Virgem como uma síntese iconográfica herdada da Virgem das Litanias. As mãos postas em oração e atributos do Antigo Testamento constituíram as principais formas de representação da figura feminina no Apocalipse. Os elementos astrais, como o crescente lunar e a coroa de 12 estrelas, acrescidos de outros elementos, como a presença da serpente sobre os pés, símbolo do mal

1. LIMA Jr. 1959, p.35
2. MEGALE, 1986, p.113
3. SOUZA, 1997, p.1

que é reprimido, e a presença de anjos ou querubins, referências ao mundo celestial, se tornaram freqüentes entre as representações plásticas, tanto na escultura como na pintura. Especificamente no caso das esculturas, e por razões técnicas, o crescente lunar é representado em posição invertida, diferentemente das representações na pintura, possibilitando dessa forma uma leitura errônea com a referência aos cornos do demônio, como popularmente são reconhecidos.

Na escultura em análise, as proporções do crescente lunar estão representadas por uma forma reduzida, constituindo uma simplificação técnica advinda do processo de produção. Essa característica, somada ao fato de a policromia, se encontrar modificada pela oxidação ocorrida na folha metálica bem como nas áreas correspondentes ao globo e nuvens estilizadas, ocasionou um prejuízo no que se refere à visualização correta desse atributo.

Foto: Claudina Dutra Moresi/Cecor

Figura 3 - Corte estratigráfico correspondente ao manto, mostrando a camada pictórica original e, por cima dessa a intervenção

Estado de conservação e possíveis causas de deteriorações

Inicialmente, foram abertas janelas de prospecção nas regiões limítrofes da carnação do rosto e cabelos da Virgem, na parte frontal do manto e borda do hábito, bem como no crescente lunar, globo e querubim da extrema direita. A partir de observações efetuadas nesses locais, foi confirmado que a peça havia passado por intervenções. Foram também coletadas amostras para a montagem de cortes estratigráficos (FIG. 3) e análise dos materiais constitutivos nas regiões correspondentes ao manto, desprendimentos localizados no globo (argila vermelha), base de preparação e camada pictórica, já que a escultura apresentava repinturas por toda a sua extensão. Nesses cortes ficaram evidentes os estratos originais e a intervenção, estando separados por uma base de preparação branca constituída por carbonato de cálcio e branco de chumbo. A argila vermelha foi identificada como saibro aglutinado com cola protéica de origem animal.

O suporte é constituído por vários blocos de madeira (FIG. 4), unidos por pregos que se concentram na região do globo, da voluta de nuvens e dos querubins, não sendo possível identificar a madeira utilizada. Apresentava manchas de umidade visíveis pelo verso da base, rachaduras localizadas no braço direito da Virgem e

Foto: Claudio Nadalim/Cecor

Figura 4 - Radiografia mostrando os pregos de união dos blocos e as oxidações apresentadas

rosto dos querubins. A base de preparação encontrava-se pulverulenta, com desprendimentos da argila vermelha presente nas complementações originais da escultura (FIG. 5). Na camada pictórica, observaram-se também pulverulências, desprendimentos e perdas generalizadas, com maior concentração nas áreas correspondentes aos querubins, volutas, globo e crescente lunar. Foi detectada presença de purpurina dourada aplicada nas bordas do manto, hábito e na coroa de prata, e manchas escuras decorrentes da oxidação do metal. A camada de proteção apresentava oxidações generalizadas e fortes evidências de aplicação de uma película composta de PVA, conforme observações efetuadas quando da documentação fotográfica por fluorescência de ultravioleta.

Em uma análise geral, podemos concluir que a obra esteve exposta a uma grande variação de umidade relativa e temperatura por um longo período, causando assim grande movimentação do suporte de madeira, diferentemente da argila, que também perdeu sua capacidade de coesão e aderência. Considerando também que esse suporte é constituído por vários blocos seccionados em diferentes orientações da fibra e, possivelmente, por diferentes espécies de madeira unidas por pregos, tais fatores concorreram para determinar as deteriorações verificadas. O acréscimo da argila vermelha não queimada revelou uma característica tecnológica original da peça no momento em que o escultor utilizou duas técnicas escultóricas; o entalhe propriamente dito e a modelagem como preenchimento dos espaços vazios localizados na voluta, globo e parte frontal do manto. Nesses termos, a escultura apresentou desprendimentos de seus extratos pictóricos (original e intervenção), assim como do suporte, nos locais onde os pregos já se encontravam oxidados. Possivelmente, foram efetuadas tentativas de recuperação com a junção das partes soltas e aplicação da repintura, mas, devido às condições climáticas, essas deteriorações persistiram.

A conservação e a restauração

Devido ao grande desprendimento dos estratos, optou-se por uma refixação geral, sem distinção da camada pictórica - original e repintura -, pois estas se encontravam aderidas. Esse processo se deu com a aplicação de cola de coelho a 10%. Após essa

4. Conforme informações obtidas junto a Gerdau.

refixação, e de posse dos resultados das análises dos cortes estratigráficos e avaliações a partir das janelas de prospecção, iniciou-se a remoção da repintura. Nessa etapa, que se caracterizou pela remoção dos dois estratos, a saber: camada pictórica oleosa e base de preparação constituída de carbonato de cálcio e branco de chumbo, foram surgindo informações sobre a camada pictórica original. Foram detectados resquícios de bolo armênio e douramento no véu e manto, assim como as cores das camadas pictóricas originais destes, da carnação da Virgem e de um dos querubins. No globo e na voluta de nuvens, não foi possível determinar a existência de áreas originais, diante da pouca informação nelas contidas. Apenas pelo verso se transpareceu uma pequena área onde originalmente existia aplicação de folhas de prata, mas, devido às deteriorações ocorridas nesse local, estas foram totalmente perdidas.

Após a remoção dessa repintura, efetuada mecanicamente com a utilização de bisturi, processo que demandou um longo tempo de execução, foram efetuadas as consolidações do suporte onde apresentava descolamento, na junção de um dos querubins à voluta de nuvens. Para o nivelamento das lacunas, foi utilizada massa de nivelamento composta por carbonato de cálcio, gesso sotile, branco de titânio e cola de coelho a 5%. Para a reintegração cromática utilizou-se aquarela nos tons predominantes da camada pictórica original sendo que para as carnações da Virgem e querubins foi utilizado o pigmento verniz Maimeri nos tons predominantes dessas áreas. Ao final, foi aplicada uma camada de proteção composta de verniz Maimeri a 10 % em xilol. Para a limpeza das manchas de oxidações apresentadas na coroa de prata utilizou-se uma solução de amônia e água na proporção de 1:3. Posteriormente, foi aplicada uma demão de verniz de Paraloid a 5% em *White Spirit*, no intuito de protegê-la de futuras oxidações.

As intervenções realizadas objetivaram resgatar e valorizar a escultura em suas características originais, levando-se em consideração as marcas do tempo no momento anterior à repintura. As lacunas absolutas, isto é, as perdas da camada pictórica e base de preparação onde o suporte ficou aparente, foram mantidas, não implicando assim prejuízos na leitura da

Foto: Mario Sousa Junior/Cecor

Figura 5 - Detalhe do encaixe do querubim a voluta de nuvens bem como a presença da argila vermelha dada argila vermelha.

5. OLIVEIRA, 2000. p. 61
6. ETZEL, 1979. p.107

Foto: Claudio Nadalim/Cecor

Figura 6 - Nossa Senhora da Conceição após a restauração.

Figura 6 - N. S. da Conceição após a restauração

peça (FIG. 6).

Como medidas de conservação preventiva, foram emitidas junto ao dossiê dos trabalhos realizados recomendações sobre as condições ideais de exposição da escultura, ressaltando não ser aconselhável que fosse exposta no mesmo local em que permaneceu, e sim em um ambiente protegido das intempéries.

Análise da técnica construtiva

Como mencionado anteriormente, a técnica construtiva utilizada pelo escultor torna a escultura muito peculiar, pois emprega a madeira em vários blocos unidos por pregos industrializados e a argila (saibro) em complementações no globo, na voluta de nuvens e manto.

Diante dessas constatações e pela ausência de informações quanto a sua origem, um estudo mais aprofundado no intuito de iluminar aspectos relacionados a sua possível datação, assim como o local provável de sua origem, se tornou relevante, dada a coleção da qual é parte integrante. A presença dos pregos industrializados nos remete ao século XIX, momento histórico influenciado pela Revolução Industrial, e mais precisamente à segunda metade desse século, de 1850[4] em diante, período coincidente com a instalação da indústria siderúrgica no Brasil, iniciada pelo espírito empreendedor do Barão de Mauá, aliado às necessidades advindas da construção de ferrovias e estaleiros.

As características estilísticas da peça também nos auxiliam de forma a contextualizá-la em uma escola de acordo com as informações constantes na talha do panejamento em movimento, na forma oitavada aberta da peanha, nas ornamentações com douramentos de reserva, nos florões do manto e o verso (costas) muito reto, projetando lateralmente a posição dos querubins, características peculiares às imagens oriundas ou mesmo produzidas para integrarem os oratórios domésticos. Tais características nos levam a contextualizá-la na escola baiana iniciada no século XVIII, abrangendo todo o século XIX e princípios do século XX, quando já se verifica a produção das imagens em gesso.[5] A escola baiana veio a notabilizar-se pela grande produção santeira em escala comercial ao final desses dois últimos séculos e, neste

sentido, reforçada ainda pela demanda com a grande devoção da Imaculada Conceição. Nesses termos, as imagens eram confeccionadas em linha de produção, na qual as tarefas de desbastar, esculpir detalhes no panejamento, esculpir mãos e rostos, colocar olhos de vidro, policromar, dourar, encarnar e adicionar elementos atributivos eram executadas por vários profissionais, agilizando assim a produção.[6] A escola baiana se notabilizou pela grande produção comercial de imaginária sacra, exportando esculturas para quase todas as províncias brasileiras nesse período.

Embora tais evidências se atenham aos resquícios remanescentes na ornamentação, não suscitam dúvidas de que a escultura em questão está contextualizada nesse momento. A presença dos preenchimentos e modelados em argila também pode atestar essas características técnicas, quando analisamos pelo viés da escala de produção, levando se em consideração que o barro fora utilizado também como forma de produção para atender a demanda popular doméstica em contraposição às encomendas advindas das ordens e irmandades religiosas, as quais exigiam trabalhos mais elaborados tecnicamente.

Possíveis conclusões

Depois de finalizados os trabalhos de conservação e restauração e analisadas as técnicas construtivas da referida escultura, um possível local de origem de sua fatura, bem como um período cronológico no qual foi produzida, somos levados a admitir sua contextualização no século XIX, o que se evidencia a partir da presença dos pregos industrializados. Ressalta também que os aspectos estilísticos, com a presença dos florões e douramentos de reserva, bem como suas características formais no tocante às soluções usadas pelo escultor, sua oficina ou mesmo fábrica, nos remetem à escola baiana, assim como várias outras esculturas do período, dada a grande produção verificada entre 1850 e princípios do século XX, data inicialmente aceita para este caso, como mencionado anteriormente.

A peculiaridade quanto à utilização de técnicas concomitantes do entalhe e modelado com argila ou barro não queimado direciona para a grande possibilidade de que a escultura ora analisada seja um dos exemplos de uma tecnologia de transição das esculturas em madeira policromada para o início da fatura de esculturas em

gesso, jutilizadas na segunda metade do século XIX.

Agradecimentos

Ao Cecor - Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, na pessoa da Profa. Anamaria Ruegger Almeida Neves, ao Gabinete da Presidência da República, na pessoa do Sr. Cláudio Soares Rocha, à Dra. Claudina Maria Dutra Moresi, pelas análises químicas, e ao fotógrafo Cláudio Nadalin, pela documentação fotográfica.

Referências Bibliográficas

ETZEL, Eduardo, *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Edusp, 1979. 157p.

ETZEL, Eduardo. Santeiros. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v.8, n.27, p.1-3, 2004.

FERNANDES, Olandino Seitas. Evolução da imagem no Brasil. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v.3, n. 10, p. 1-4, 1999.

LIMA Jr., Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais - origens das principais invocações*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1956. 219p.

MEGALE, Nilza Botelho. *112 invocações da Virgem Maria no Brasil: história, folclore e iconografia*. Petrópolis: Vozes, 1986. 376p.

SOUZA, Maria Beatriz Mello e. A imaculada conceição. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 1-2 , 1997.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. A imagem religiosa no Brasil. In: *Arte barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000. 263p. (Mostra do Redescobrimento).

ANÁLISES MORFOLÓGICAS DOS DRAPEADOS NA ESCULTURA PORTUGUESA E BRASILEIRA. MÉTODO E VOCABULÁRIO

MICHEL LEFFTZ*
Tradução do Francês: Lucia Lopes Ribeiro

Ainda que a ciência se aperfeiçoe na confrontação de pontos de vista das origens, contata-se que a literatura relativa à atribuição e à datação das obras de arte carece, muitas vezes, da argumentação necessária à sua compreensão pelos não-especialistas. A experiência e a intuição não são suficientes para justificar as conclusões de uma pesquisa, qualquer que seja seu mérito, e até mesmo os especialistas devem justificar sua opinião, caso contrário, suas teses se expõem ao risco de se tornarem estéreis. A situação agravou-se a tal ponto que alguns não crêem mais na análise estilística.[1] Evidentemente, é justo lembrar a fragilidade dessa abordagem, mas devemos admitir que, quando as fontes primárias estão ausentes ou incompletas, a análise formal constitui o único meio de atribuição, e mesmo de datação. E, quando essas fontes primárias nos permitem atribuir o nome de um autor e uma data à obra estudada, a caracterização do estilo traz então maior clareza sobre um modo de produção em um determinado momento.

A análise morfológica da escultura baseia-se principalmente em três contribuições complementares: a composição, a anatomia e o panejamento. Essa divisão corresponde a uma concepção da escultura que tem origem no Renascimento.[2] Há muitos anos a análise do panejamento é utilizada como auxiliar de datação e às vezes também de atribuição das esculturas. No entanto, sua caracterização é feita muitas vezes ainda em termos gerais, o que forçosamente exclui a obtenção de resultados convincentes quando de sua análise. Por isso nos pareceu útil explicitar neste artigo as chaves da análise do panejamento que experimentamos com sucesso, em diversas ocasiões, sobre grupos de esculturas medievais renascentistas ou barrocas, com o objetivo de caracterizá-las e atribuí-las a um autor.[3] Evidentemente, o método deverá ainda ser melhor definido, principalmente nos instrumentos

** Doutor em História da arte, Professor da Université Catholique de Louvain-la-Neuve, Bélgica*

1. Sobre esta problemática e questões afins, pode ser lida com interesse a obra notável de Jean WIRTH, *La datation de la sculpture médiévale*, Genebra, 2004.
2. A Idade Média é pobre em textos suscetíveis de nos elucidar esta questão. O *Schedula diversorum artium* de Teóphile é mais um livro de receitas do que um tratado. No século XVIII, Falconet, em sua definição de escultura apresenta os objetivos dessa expressão artística segundo esta mesma abordagem ternária: *savoir l´expression, la science des contours et l´art pénible de draper et de distinguer les différentes espèces des étoffes.* Etienne FALCONET, *Sculpture*, na *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Neuchatel, 14, 1765, p. 833.
3. Nossa obra de síntese sobre a escultura na Bélgica de 1000 a 1800 se articula em grande parte em torno de uma história do drapeado na Idade Média no final do Barroco.

de formalização das observações e, sobretudo, no que nós denominamos "a gramática do drapeado".[4]

O historiador de arte que faz o estudo de uma estátua vestida deve, em um dado momento, adotar o caminho do geólogo, quando este tenta caracterizar uma paisagem para compreender a sua forma e sua gênese (geomorfologia). A configuração do tecido drapeado apresenta, efetivamente, grandes semelhanças com a superfície acidentada da terra, coberta de montes e vales. Diante da diversidade das formas, é necessário descobrir a unidade de um mesmo fenômeno para apreender os mecanismos de sua formação. Descobrindo a origem das tensões e dos caimentos do tecido, o historiador de arte conseguirá reconstituir a lógica de uma seqüência de dobras, até mesmo do conjunto de uma composição.

A sucessão dos cumes e dos vales, com sua amplidão e sua freqüência, terá então sentido, e permitirá ao pesquisador penetrar um pouco mais na intimidade da criação. Para observar, é necessário guiar o olhar, nosso instrumento natural, cuja confiabilidade e precisão serão ocasionalmente melhoradas pela lupa. Faltará formalizar as conclusões sob forma escrita, com o acréscimo eventual de esquemas e de desenhos.

Se a observação minuciosa e atenta permite apreender intuitivamente melhor a lógica da construção plástica da obra, há certo número de critérios a considerar para evitar conclusões errôneas sobre o estilo de seu autor.

Será preciso lembrar que todas as obras que chegaram até nós e as que subsistem nem sempre são íntegras? Algumas são fragmentárias, outras foram restauradas e refletem apenas imperfeitamente a obra original. Além disso, a maior parte das esculturas barrocas em madeira, do Brasil e de Portugal, era comumente policromada. O trabalho de acabamento da madeira esculpida devia, portanto, considerar o aporte complementar da policromia. Como avaliar a complementaridade das matérias e das técnicas empregadas, na forma como atualmente se apresentam aos nossos olhos?

O estilo é mais ou menos condicionado pelas imposições da matéria e da técnica. Assim, por exemplo, não se pode analisar exatamente do mesmo modo a composição das esculturas em pedra e em madeira do Aleijadinho.

4. M. LEFFTZ, *Eléments de méthodologie pour servir à l´analyse morphologique du drapé*. Cas *d´application: la sculpture*, in *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*, Lisboa, 2002, p.59-62.

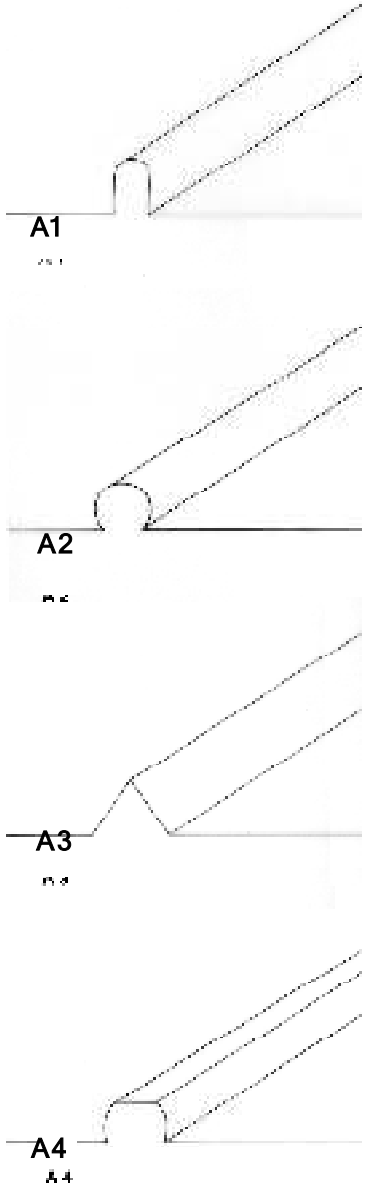
Em sua mais simples definição, o estilo de um artista pode ser compreendido como a expressão individual de uma tendência geral. Para entender o que faz a especificidade de um estilo pessoal, é preciso apreciar a distância que o separa dos outros artistas. A partir daí, pode-se estabelecer o catálogo das obras, tomando por base os critérios externos. Depois, a análise estilística permite aumentar este primeiro grupo de obras, principalmente quando um número suficiente claramente atribuídos ao autor, esteja conservado. Sabendo que os artistas utilizavam geralmente tipos iconográficos recorrentes, homens, mulheres, crianças (jovens e velhos, anjos), acompanhados de variantes nas atitudes, às vezes basta uma dezena de obras significativas para estabelecer a base de um catálogo.

Ao mesmo tempo fruto do meio e reflexo de sua época, os tratados estéticos e técnicos influenciavam, por sua vez, o meio e sua área de irradiação, uma vez que uma de suas finalidades era aconselhar os artistas. Nos séculos XVII e XVIII, essas recomendações eram dirigidas geralmente aos pintores, mas em parte eram também válidas para os escultores.[5] Como os numerosos estudos dos drapeados conservados desde o Renascimento, os tratados atestam também que os artistas tinham consciência da importância desse aspecto na qualidade da obra.[6] E. Falconet, em seu artigo *Draperie*, de *l´Encyplopédie*, considera mesmo que "muitas vezes é a arte com a qual as figuras de um tema são vestidas, que constitui a base da harmonia de um quadro, seja pela cor, seja pela ordem".[7] A exatidão dos conselhos que ali são expostos e a constatação que eles são transponiveis para a escultura barroca do Brasil e de Portugal justificam, portanto, que sejam inseridos neste estudo.

Nos tratados estéticos, a questão do contraste no movimento das figuras é recorrente. Para entender sua abrangência, é preciso lembrar que a ruptura da frontalidade, que surgiu no Renascimento de maneira radical com a rotação do tronco em relação ao resto do corpo, aumentou na época barroca, principalmente pela busca de maior naturalismo, concebido como o instantâneo de uma ação em curso. No século XVII, foram introduzidos contrastes de modo sistemático entre os movimentos das diferentes figuras que faziam parte de um

5. È lamentável que P. P. Rubens, em seu *Traité de la Figure Humaine*, não diga nada sobre a maneira de drapear as figuras.
6. No período em questão, a maior parte dos tratados utilizados aqui são franceses, com exceção do tratado do espanhol Francisco Pacheco e o do holandês por adoção Gérard De Lairesse. O tratado português de Philippe NUNES, *Arte da pintura. Symmetria*, de 1615, não trata da questão dos drapeados (comunicação de Agnès le Gac).
7. Etienne FALCONET, *Draperie*, in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres,* Neuchatel, 5, 1755, p. 108.

Desenho: Pascale D'Olne



mesmo grupo. Nas estátuas isoladas e nos grupos, particularmente nas obras barrocas, podemos observar que o contraste e a instantaneidade são marcados freqüentemente por:

·movimento de deslocamento da figura;
·movimento de rotação e de inclinação do tronco;
·agitação da veste, cujo movimento natural unido ao movimento do corpo é ainda acentuado ou contrariado pelo vento;
·manto que desliza pelos ombros;
·movimento contrastado dos membros (ex.: braço em balanço);
·expressão do rosto;
·composição assimétrica do rosto.

Esses diferentes dados deviam possibilitar ao escultor barroco de tendência lírica o prolongamento da dinâmica inerente à instantaneidade da representação. Entretanto, nas obras denominadas clássicas, essas características podem também ser encontradas, mas de maneira mais ou menos atenuada, pois esses artistas tentavam manter indefinidamente a tranqüila harmonia do momento presente.

Em sua "*Idée du peintre parfait*", André Félibien insiste particularmente nas relações entre o panejamento e o corpo, e, também sobre o contraste: é necessário que as dobras estejam como por acaso em volta dos membros, que elas os façam parecer como são, e por um artifício habilidoso elas os contrastem marcando-os, e elas os acariciem, por assim dizer, com suas suaves sinuosidades e com sua maciez.[8] Assim, o drapeado está a serviço do corpo que ele deve sugerir na intimidade de sua anatomia e do qual completa a composição. Alguns anos mais tarde, em seu "*Cours de Peinture par Principes* (1708)", Roger de Piles consagra vários parágrafos aos panejamentos, explicitando a concepção que deles tinham os modernos:

"O primeiro efeito das vestes é de sugerir o que elas cobrem e, principalmente, a anatomia das figuras; de modo que o caráter exterior das pessoas e a exatidão das proporções ali se encontrem, ao menos em grosso modo, tanto quanto a verossimilhança unida à arte poderá permitir. [...] Que ele (o pintor) tenha cuidado também para que o panejamento não seja muito aderente ao corpo, mas flutue, por assim dizer, em torno, o

8. André FÉLIBIEN, *Idée du peintre parfait*, chapitre XVI *Des draperies*, 1ªed. Paris 1699, 2ª ed. Londres 1707.
9. Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1989, p. 55-56.

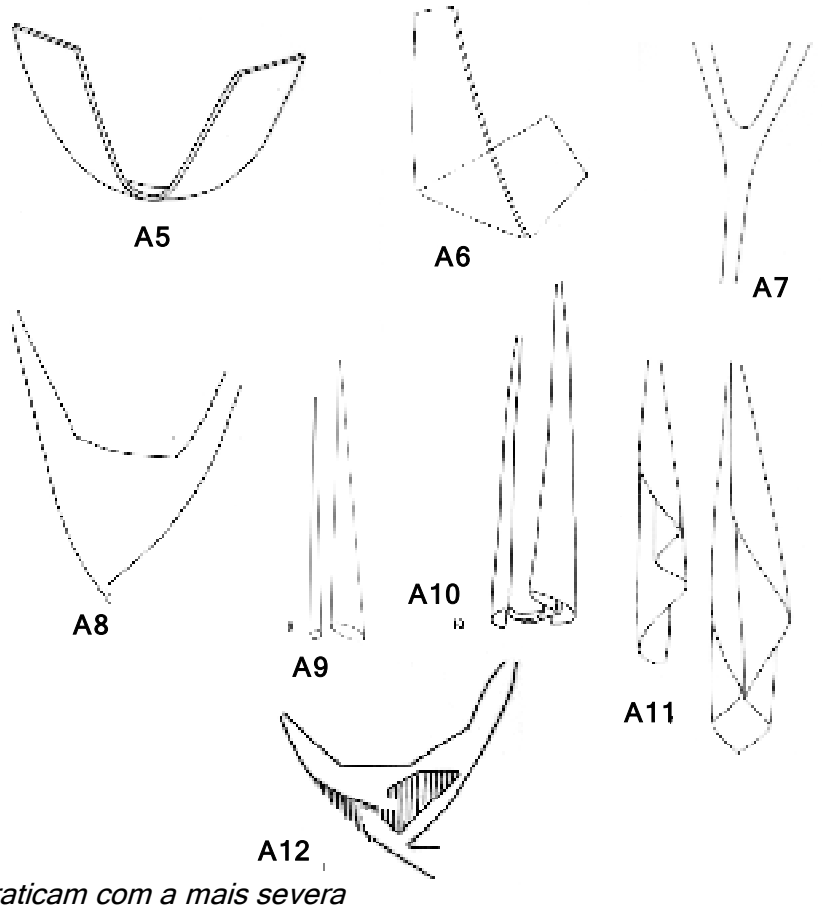
acaricie, e que as figuras estejam à vontade e pareçam livres em seus movimentos".[9]

Na Enciclopédia de Diderot e d´Alembert (1765), Falconet retomará uma parte das idéias nela expressas em um longo artigo sobre o drapeado:

"Não basta que os panejamentos estejam de acordo com a ação representada, é preciso, em segundo lugar, que eles estejam em acordo com o movimento das figuras; em terceiro lugar, que deixem entrever a anatomia, e que, sem disfarçar as articulações e as fixações, façam com que sejam percebidos pela disposição das dobras.

[...] os drapeados devem deixar perceber o nu do corpo, e *sem disfarçar as articulações* e *as fixações, fazer com que sejam percebidos pela disposição das dobras. Há uma maneira simples de não contrariar esta lei,* e *os artistas o praticam com a mais severa exatidão. Eles começam desenhando nua a figura que devem vestir".*[10]

Desenho: Pascale D'Olne



A disposição da veste depende, assim, em grande parte, da atitude da figura no espaço. A natureza das relações entre o corpo e o panejamento pode variar segundo o tipo de tecido utilizado, a gestualidade das personagens e o tema representado.

Roger de Piles interessa-se também pela boa distribuição das dobras, para que o panejamento pareça natural: eles disseram que sabiam muito bem *"jeter une draperie".* Este termo *"lançar um drapeado"* parece tão justo quanto aquele em que a disposição das dobras deve parecer mais efeito de puro acaso do que um cuidadoso arranjo.[11] Ou ainda: "o contraste tão necessário no movimento das

10. Etienne FALCONNET, Draperie, in *Op cit.*, 5, 1755, p. 108.
11. Roger DE PILES, *Op. Cit.*, p.55. Encontramos também a expressão "jeterune draperie" em Félibien e em vários outros autores do Renascimento italiano.
12. Roger DE PILES, *Op. cit.*, p. 56.

figuras não é menor do que a ordem das dobras".[12] Em um esforço de esclarecimento, ele descreve os três critérios principais da arte do panejamento: a ordem das dobras, a natureza dos tecidos e a variedade das cores desses tecidos. No campo da escultura, este último critério evidentemente diz respeito à policromia. Se algumas dessas recomendações são mais específicas da arte francesa e a ela se referem em grande parte, principalmente quando ele preconiza a redução das dobras que devem ser grandes, a maior parte destas páginas nos ajuda a observar melhor a escultura barroca em seu conjunto. Elas confirmam, sobretudo, que o drapeado é sabiamente constituído em um sistema elaborado a partir de observações feitas na natureza. "O pintor que busca a perfeição deve sempre consultar os tecidos naturais, porque o natural forma as dobras e faz surgir as luzes segundo a natureza dos tecidos", diz explicitamente Roger de Piles.[13] O estudo da arte antiga é, sob esse aspecto, evocado muitas vezes para fornecer bons exemplos dessa síntese difícil entre arte e natureza ou entre *maniera e natura* como dirá Vasari.[14]

"Para imitar bem o verdadeiro, é necessário jogar os tecidos sobre um manequim de tamanho natural, ou sobre o modelo natural. Mas é preciso ser extremamente cuidadoso para que o drapeado não conserve nada da imobilidade que ele tem sobre o manequim.[15] A utilização dos manequins nos ateliês dos artistas não era novidade, e podemos imaginar sem esforço as vantagens dessa prática. O pintor Gérard de Lairesse afirma que é a melhor maneira de representar o caimento dos tecidos e a disposição das dobras, e dá inúmeros conselhos para sua boa utilização.[16] Esses conselhos completam os de Roger de Piles, para quem o manequim deve ser de tamanho natural por causa da influência da escala na formação das dobras: "a razão é, que nos manequins pequenos, os tecidos não têm o mesmo peso que no tamanho natural, não podendo assim apresentar as dobras em sua verdadeira forma".[17] Além do peso, a constituição mesma do tecido, freqüentemente com tramas, faz com que não se possa miniaturizar a composição sem mudar a forma das dobras. O texto de introdução à escultura de Vasari explica "o modo de fazer os modelos em cera ou em barro, de drapeá-los e aumentá-los depois, na proporção desejada, no mármore".[18] Após fazer um pequeno modelo de tamanho reduzido para expressar a atitude da figura, o escultor deve fazer uma outra do tamanho desejado em mármore. Uma vez terminada, chega o momento de

13. Roger DE PILES, *Op. Cit.*, p. 58..
14. Cf. Vasari em sua introdução à pintura: Diorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, 1989, p. 149-156.
15. Roger DE PILES, *Op. Cit.*, p. 58.16. *Em relação à representação, os tecidos e a disposição das dobras, estou convencido que não se pode chegar a conhecer bem toda a beleza senão através do manequim*. G. DE LAIRESSE*, O grande livro dos pintores, ou a arte da pintura, considerado em todas as suas partes, e demonstrado por princípios, com reflexões sobre obras de alguns bons mestres, e sobre os defeitos que ali se encontram*, Paris, 1787 (2ª edição), 1, p. 306 e sv.
17. Roger DE PILES, *Op., cit.*, p.38.18. Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, 1989, p. 122-124.
18. Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, 1989, p. 122-124

drapear com fazenda molhada recoberta de barbotina* e que se "coloca em volta da figura arrumando as dobras e amassando-a; uma vez seca, ela durará e manterá este drapeado". Donatello, por exemplo, utilizou esse procedimento muitas vezes. Vasari diz, na biografia que redigiu sobre o pintor Leonardo da Vinci, que talvez tenha sido esse exemplo que o inspirou a escrever o parágrafo de sua introdução sobre a escultura.[19] Leonardo permanecerá sempre como um teórico de referência do século XVII, pois é principalmente citado pelo pintor Francisco Pacheco sobre o estudo dos drapeados.

> "*Y pasando adelante digo que, otros muchos sobre los modelos desnudos de barro o cera, com papel mojado componen las ropas y trazos, para contrahacer de alli de lápiz negro o colorado las figuras vestidas - cosa que le vi hacer a Mateo de Alecio y a otros escultores. Repruébalo Leonardo de Vinci em sus documentos diciendo "no hagas hábito como hacen muchos, cubriendo los desnudos com papel pergamino sutil que te engañarás mucho*".[20]

Roger de Piles sustenta, resolutamente, a tendência lírica do barroco. Em sua classificação dos pintores, Rubens ocupa o primeiro lugar.[21] Nada de extraordinário então quando evoca as vantagens dos drapeados esvoaçantes: "A grande leveza e o grande movimento dos drapeados convêm apenas às figuras que estão numa grande agitação ou que se expõem ao vento; mas quando estão supostamente em um local fechado e sem ação violenta, o partido que o pintor pode tomar é o de fazer drapeados amplos, e de lhes dar, através do contraste e do caimento de suas dobras, uma disposição que tenha graça e majestade".[22] Gérard De Lairesse considera, no entanto, que o pintor, para alcançar a perfeição, deve tomar como modelo a única espécie de drapeado que os gregos empregaram, porém fica extasiado diante da virtuosidade de Bernini e seus drapeados esvoaçantes e agitados pelo vento ou pelo movimento da figura, como se fossem verdadeiramente personagens vivos".[23] A participação do vento, esse ator invisível que manifesta a presença de Deus, é especificamente barroco. Quando da análise da composição, é indispensável precisar em que medida a agitação dos tecidos resulta da mudança de posição da

* **Nota do tradutor:** Barbotina: Mistura fluida de pasta cerâmica. Novo Dicionário Aurélio.

19. Esta é a opinião de André CHASTEL, *Pans et Plis*, in Lèonard de Vinci*, les études de draperie*, Paris, 1990, p. 11.
20. Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura*, Barcelona, 1982, p. 95b-96ª. A obra original apareceu em 1649. A passagem referente a Leonardo é citada também em uma tradução ligeiramente diferente por A. CHASTEL, *Léonard de Vinci, traité de la peinture*, Paris, 2003, p. 200.
21. Roger DE PILES, *Op., cit.*, p. 239-241.
22. Roger DE PILES, *Op., cit.*, p. 58. Se Roger de Piles mantém essa tendência *Moderna*, é preciso situar suas propostas em função do contexto fortemente Clássico da França. O barroco preconizado por ele é bem mais moderado do que o encontrado no sul da Europa e nas colônias.
23. G. DE LAIRESSE*, Op., cit.*, 2, p. 447.

Foto: João Urban

FIGURA 1 - São Francisco de Assis
Curitiba, Paraná

figura ou do efeito do vento. Até à época barroca, o movimento do drapeado era geralmente a conseqüência de um movimento da figura. Integrando uma parte do espaço circundante em sua composição, o escultor barroco foi levado, naturalmente, a compor com esse elemento particularmente propício à acentuação, e mesmo à colocação de novos efeitos. É precisamente contra esses efeitos que se insurgem os partidários do classicismo, como Falconet, que rejeita esses exageros do drapeado mais barroco "que afastam do natural e servem apenas para representar as desordens da imaginação".[24] Caylus segue a mesma linha, permanecendo mais concreto, quando condena os tecidos que "tiveram vida própria, às vezes contra o efeito natural do peso e do movimento da figura que vestem".[25]

Com a disposição do corpo no espaço, o escultor procura traduzir, de modo convencional, movimentos sensíveis (da alma) ou idéias. Em princípio, eles permitem transmitir ao espectador os sentimentos e as emoções atribuídos às figuras representadas. A arte do drapeado contribui mesmo para a expressão do caráter e das paixões, escrevia Falconet para a Enciclopédia:

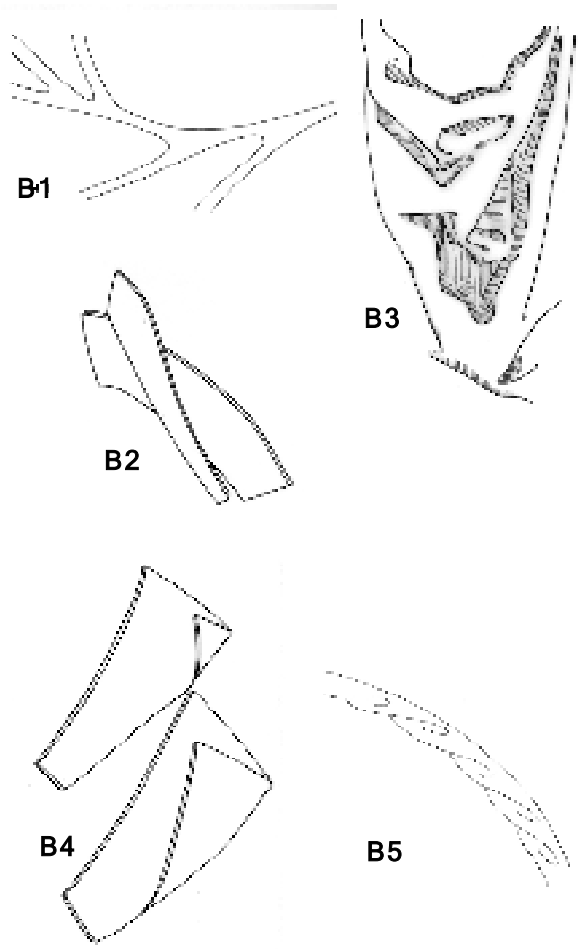
> *"Os tecidos devem estar de acordo com o movimento das figuras que os vestem, eles devem também combinar com o caráter do assunto tratado. [...] Esta arte da representação dos tecidos contribui mesmo para a expressão do caráter e das paixões. [...] O mesmo acontece com a harmonia da composição ou a ordem do assunto. Trata-se de agrupar várias figuras? Os drapeados os encadeiam, por assim dizer, e vêm preencher os vazios que parecem separar-se uns dos outros; eles contribuem para reter o olhar dos espectadores sobre o objeto principal, dando-lhe por assim dizer, mais consistência e extensão; eles lhe servem de base, de suporte para sua amplidão[26].*

Mas essas convenções, além de dependerem do contexto iconográfico, também variam com as regiões e os meios de produção. Sua precisa interpretação permanece delicada.[27] Desta forma, desde o século XVIII, os escultores conferiam às suas figuras atitudes convencionais destinadas a sugerir a idade, a qualidade social ou moral, o temperamento. A cada estado afetivo

24. Etienne FALCONET, *Sculpture*, in *Op., cit.*, 14, 1765, p. 835.
25. CAYLUS, *Discours sur la peintura et la sculpture*, 1910, p. 190-191, citado em Michèle BEAULIEU, *Les « écrits » de Falconet sur la sculpture* (1716-1791), in *Bulletin de la Société de l´Histoire de l´art français*, 1991, p. 179, nota 52.
26. Etienne FALCONET, *Draperie*, in *Op., cit.*, 5, 1755, p. 108.
27. Marie-Thérèse BAUDRY, *La sculpture, méthode et vocabulaire (Principes d´analyse scientifique)*, Paris, 1978, p. 420-423.

correspondia uma determinada atitude, completada pela expressão do rosto que devia reproduzir sentimentos ou idéias fugitivas, mais difíceis ainda de representar e interpretar do que as atitudes do corpo. O contexto iconográfico nem sempre é suficiente para torná-los explícitos. Na prática, o código das expressões foi um pouco institucionalizado na França desde o surgimento da obra, ilustrada com dá inúmeros desenhos, de Charles Lebrun sobre expressões gerais e particulares (Charles le Brun, 1619-1694, *De l´expression générale et particulière*). Esse tratado, inspirado nas teorias de Descartes sobre as paixões, na pouca importância à observação da natureza. Esse lado artificial (cabelos eriçados, sobrancelhas orientadas em sentidos diferentes) foi duramente criticado no século XVIII. Se a expressão do corpo pode assim ser codificada, o realidade,mesmo não aconteceu com as vestes, que, no entanto, constituem complemento indispensável, uma vez que sublinham e reforçam a expressão da figura. Foi principalmente por causa da impossibilidade de estabelecer uma normalização sob forma de tipos que o drapeado constituiu um campo de expressão muito pessoal para os artistas.

Desenho: Pascale D'Olne



O papel do historiador da arte não é o de fazer julgamentos de valores ou de classificar os artistas, como o fez Roger de Piles, mas ele deve reconhecer a qualidade das obras para tentar detectar as que puderam servir de modelo e as que são imitações. Isso não é tarefa fácil, porque os critérios de apreciação são, evidentemente, diferentes dos da época na qual elas foram realizadas. Nisso os tratados são particularmente úteis, pois chamam nossa atenção sobre certos aspectos do gosto e nos dão, assim, critérios para a análise. Existe também uma chave fundamental e intemporal para apreciar a qualidade de uma obra, que é a coerência formal. Esta se traduz, quase sempre, por uma lógica de execução, por exemplo, no ritmo da construção ou, ainda, na relação entre o plano e o relevo do drapeado ou mesmo dos cabelos. Vasari definia muito bem essa coerência a

28. Cf. Vasari em sua introdução à pintura: Giorgio VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et* architectes, Paris, 1989, p.155.
29. Etienne FALCONET, *Sculpture*, in *Op., Cit.*, 14, 1765, p. 836.

propósito da pintura. Para ele, o pintor "deve sempre velar para que cada elemento esteja de acordo com a obra em seu conjunto: à vista de um quadro, deve-se perceber a coerência, a unidade.[28] Observa-se, freqüentemente, que a perda da coerência acompanha a irradiação das obras primas. Como diz Falconet: "O aluno de um escultor excelente poderia ter o estilo do seu mestre, sem ter sua cabeça".[29] Mais ainda, que no caso da anatomia e da composição, a transmissão de um estilo de drapeado é, talvez, o que é mais pessoal ao artista, porque se trata de adaptar um sistema dinâmico à composição do corpo no espaço. Quando a lógica do sistema é mal interpretada, resulta uma repetição de fórmulas secas e inadequadas à disposição do corpo no espaço. É o caso das imitações para as quais a relação entre a obra modelo e a obra derivada é relativamente fácil de estabelecer. Um artista de valor adaptará, muito facilmente a lógica construtiva do panejamento à sua própria sensibilidade, o que manterá a coerência em uma formulação diferenciada e tornará mais difícil a identificação de um determinado modelo. Se um drapeado complexo e sutil torna-se mais esquemático e mesmo incoerente em uma cópia servil, é porque não existe modelo natural totalmente o tem a esse tipo de exercício, pegará rapidamente a coerência do sistema e será, portanto,capaz de reformulá-lo segundo sus necessidades.

Pacheco fazia o desenho de observação das partes que necessitava para suas figuras.[30] Como vimos, a coerência do drapeado é fruto de observações efetuadas pelo artista a partir de drapeados reais que foram rearranjados pelo gênio criador, mantendo a lógica natural, e é neste momento que o artista alcança a invenção. O belo ideal se elabora a partir do belo real espalhado na natureza, dizia Falconet.[31] Qualquer que seja a tendência barroca à qual pertença, o artista elabora sua obra a partir da natureza, mas, para o artista clássico, o artifício e a virtuosidade devem se apagar em proveito da simplicidade dos meios, enquanto os artistas líricos, como Bernini, não hesitam em expor dispositivos complexos e em mostrar seu talento.[32]

Como o ornamento, o drapeado é também regido por uma gramática, com seu léxico (as dobras) e sua sintaxe (a disposição), e encontra sua origem na natureza. Para

30. F. PACHECO, *Op., cit.*, p. 206.

31. Etienne FALCONET, *Sculpture*, in *Op., cit.*, 14, 1765, p. 833. ...*le beau même idéal, en sculpture comme en peinture, doit être un résumé du beau réel de la nature. Il existe un beau essentiel, mais épars dans les différentes parties de l´univers.*

32. O clássico Falconet, em seu artigo sobre a escultura para a Enciclo-pédia, denuncia essa atitude: *A escultura é principalmente inimiga dessas atitudes forçadas que a natureza desaconselha, e que alguns artistas empregaram desnecessariamente, e somente para mostrar que sabem se passar do propósito. O mesmo acontece com os drapeados cuja riqueza toda está nos ornamentos supérfluos de um estranho arranjo de dobras. Enfim, é inimiga dos contrastes muito rebuscados na composição, bem como na distribuição afetada das sombras e das luzes. Em vão pretendem que é a máquina; no fundo é desordem, e um caos certo do embaraço do espectador, e da pouca ação da obra sobre sua alma; mais os esforços feitos para nos comover aparecem, menos nos comovemos; de onde devemos concluir que, menos o artista emprega meios para produzir um efeito, mais ele tem mérito em produzi-lo, e mais o espectador se entrega voluntariamente à impres-são que se busca causar sobre ele. É pela simplicidade de meio que as obras primas da Grécia foram criadas, como para servir eterna-mente de modelos aos artistas.*

compreender melhor a morfologia das dobras e a lógica construtiva do drapeado utilizado pelo artistao pesquisador temtodo o interesse em se referir á observação e mesmo á reconstituição dos drapeados reais,

Para efetuar uma descrição analítica exata dos drapeados, é necessário naturalmente dispor de uma metodologia e de um léxico adequados. Lembramos os antecedentes desta atitude e fornecemos as bases concretas desta gramática em Lisboa em

Antes de propor os elementos da gramática do drapeado, é importante tentar algumas definições. Nos drapeados, principalmente nos drapeados de esculturas humanas, a dobra resulta de uma saliência do tecido em relação a seu plano. Chamaremos de linha de cume a zona onde se encontram as duas vertentes da dobra. Quando a saliência se produz em ângulo reto em relação ao plano da dobra, a linha do cume é a parte mais afastada desse plano. Inversamente, quando o ângulo é fraco e uma das vertentes está quase totalmente escondida, a dobra forma uma prega.

O drapeado é composto pelo conjunto de dobras formadas por uma ou por várias partes do tecido. As dobras do drapeadosão muitas vezes ligadas umas às outras em seqüências (parecidas com as frases em um texto), seguindo um ritmo (como na música); raramente elas são isoladas.[34] Alguns grupos de dobras integrados na composição dos drapeados e repetidos em várias obras podem ser considerados como fórmulas; são formas ornamentais compostas. Os artistas muitas vezes se aproveitaram da rítmica ornamental das dobras: as dobras podem ser repetidas simplesmente, ou com variações de amplitude (maior-menor, crescendo-decrescendo).[35] A natureza e o tratamento do tecido desempenham naturalmente um papel importante na execução do drapeado. Este poderá ser caracterizado principalmente como macio, seco (metálico, quebradiço), plano, pictural,..

.

Elementos para uma gramática do drapeado e ilustrações[36]

A - Léxico

1- Dobras analisadas segundo sua secção

33. É ao professor Ignace Vandevivere que devemos nossa iniciação neste caminho. Ele é o precursor. Em 1984, publicou um pequeno guia da análise de drapeados das esculturas medievais do Museu de Louvain-la-Neuve sob o título *Sculptures gothiques, um style, um drapé (musée de Louvain-la-Neuve*,1984). Porém, é essencialmente graças aos seus ensinamentos, primeiro como estudante, depois como assistente, que nos iniciamos na prática deste tipo de análise. O artigo *Draperie,* no inevitável manual de análise da escultura de M. Th. Baudry (1978), dá um testemunho das dificuldades que surgem quando se tenta sistematizar a análise concreta dos drapeados. Finalmente, há o admirável guia de visita do público jovem realizado por Manon Potvin para o Museu do Louvre em 1991, *Plis et drapés dans la statuaire grecque,* que aborda com uma abertura criadora as dobras e os drapeados na arte da Antiguidade até nossos dias.

34. Pacheco chamava-os pedaços, Cf. F. PACHECO, *Op., cit.*, p. 206.

35. Uma discreta repetição de dobras em forma circular é de um grande auxílio para o efeito dos *raccourcis,* aconselha Roger de Piles, Roger DE PILES, *Op., cit.*, p. 57.

36. Apenas uma parte dos exemplos utilizados serão apresentados aqui.

Foto: Michel Lefftz

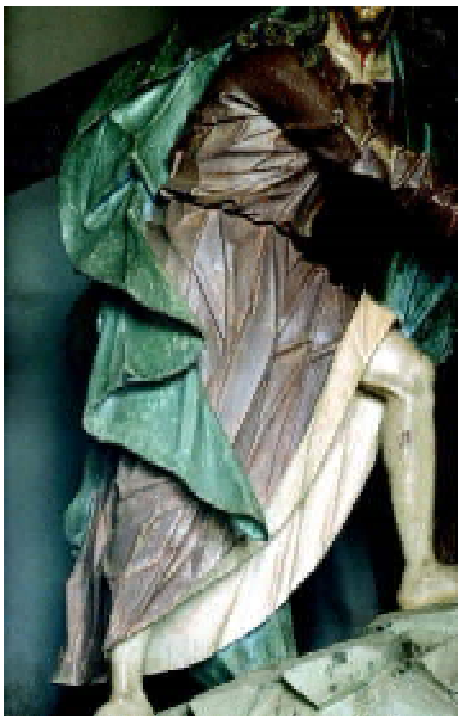


FIGURA 2 - Cristo com a cruz às costas
Aleijadinho, Congonhas, MG

Observa-se a dobra segundo um corte transversal do cume da dobra para o plano. De maneira esquemática, a dobra é formada por uma projeção regular em profundidade a partir deste perfil, como na realização das molduras. Se o volume assim obtido for irregular, tentaremos caracterizá-lo (por ex. fuselado, pinçado, quebrado,...)

Dobra saliente/cotelé (Desenho A1 e Figura 2)
Dobra *bourrelet* (Desenho A3 e Figura 1)
Dobra nervurada (Desenho A3 e Figura 1)
Dobra em *méplat* (dobra saliente cujo cume é achatado, Desenho A4)
Dobra franzida
Dobra em sulco (cavada em V)
Dobra em canelura (cavada em U)

2- Dobra analisada segundo sua forma
Observação da dobra segundo seus elementos formais exteriores mais importantes. A forma geral da linha do cume como as massas geometrizadas podem servir de base para a caracterização.

Dobra labiada (Desenho A5)
Dobra em cotovelo (Desenho A6)
Dobra em colher
Dobra em malha
Dobra em gancho (Figura 2)
Dobra em pinça de bico ou em Y (Desenho A7)
Dobra em bico ou em V (Desenho A8)
Dobra em colchete
Dobra em cone (Desenho A9)
Dobra em corneto (Desenho A10)
Dobra em polígono (Desenho A11)
Dobra em meandro (Desenho A12)
Dobra em chicotada
Dobra em zigzag

B - Sintaxe
Consideraremos a disposição das dobras observando os elementos da composição dos drapeados como as redes e as fórmulas dos drapeados. Procuramos situar estas partes em relação ao eixo principal da composição da figura (ex. lateral, transversal....).

Rede vermiculada
Rede dendrítica ou reticulada (Desenho B1)
Drapeado em diagonal
Drapeado em entrecruzamento ou em cordão (Desenho B2)
Drapeado em obliquo (pedaço de tecido suspenso em um ponto de apoio)
Drapeado em avental (pedaço de tecido suspenso em dois pontos de apoio)
Drapeado em toalha
Drapeado em corola
Drapeado em torsão
Drapeado em *rabat* =pedaço de tecido (Desenho B3 e Figura 2)
Caimento em meandros (Figura 2)
Caimento em bicos
Caimento em polígonos (Desenho B4)
Drapeado em correntinha (Desenho B5)

Os elementos pr5opostos aqui, em conclusão, são apenas fragmentos, uma vez que o processo de constituição de um instrumento indispensável aos historiadores de arte, que é a gramática do drapeado, está ainda em formação. No entanto, alguns pontos podem ser adiantados. Primeiro, a pertinência da conduta se justifica sempre, pois a aplicação do método no campo do Novo Mundo frutificou. Falta aumentá-la ainda mais. De um modo geral, esses novos exemplos confirmaram que a qualidade do drapeado é um índice pertinente para julgar as qualidades formais da produção artística. Por outro lado, a análise dos drapeados nas esculturas do Aleijadinho confirmou o interesse em aprofundar o estudo desse artista, que retoma, quase sem mudança, um sistema de dobras gótico. Enfim, a dificuldade de escolha do vocabulário empregado para descrever as dobras na língua francesa acentuou-se ainda mais, pois, no momento de fazer a transposição para uma outra língua, novas dificuldades, que vão muito além da tradução, surgiram.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

A IMAGEM DE SÃO JOÃO BAPTISTA DE MACHADO DE CASTRO*

ANA DUARTE RODRIGUES**

Foto: José Viriato

São João Baptista, *Laboratorio de Joaquim Machado de Castro; 1785-1805; imagem em madeira de cedro, encarnada, dourada, estofada e policromada; tamanho natural; Almeirim; igreja matriz.*

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

***Mestre em História da Arte. Bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia/Portugal, para apoio ao Doutorado.*

Explicação prévia

O texto que aqui se apresenta é o desenvolvimento da investigação sobre essa imagem de São João Baptista, iniciada no trabalho *A Escultura de Vulto Figurativa do Laboratorio de Joaquim Machado de Castro* (1771-1822): produção, morfologia, iconografia, fontes e significado, dissertação de mestrado apresentada à FCSH/UNL, Lisboa, 2004.

A imagem de *São João Baptista* da igreja matriz de Almeirim tem passado despercebida à nossa historiografia, surgindo inserida no rol das obras de Machado de Castro apenas na biografia da pena do engenheiro Cosmelli Sant'Ana,[1] sem nunca ter sido efectivamente estudada ou divulgada.

Isso deve-se, em parte, à sua localização. Sita em Almeirim, pequena vila ribatejana, separada de Santarém pelo rio Tejo, à qual já Bluteau se refere nos seguintes termos: "hoje são capos, onde foi Troya".[2] A pequena dimensão da vila e a gradual perda de importância da mesma, desde que aí se realizaram as cortes de 1580 - só reavivada com a elevação a cidade em 1991-, justificam em parte esse anonimato, que se estende inevitavelmente à história da igreja.

Cerca de 1500, mestre Henrique, um ilustre médico da corte de D. Manuel I, terá mandado construir a igreja matriz de Almeirim sob a invocação de São João Baptista.[3] No entanto, o edifício que temos actualmente data da segunda metade do século XVIII e o retábulo do altar-mor do final dos setecentos, como prova o estilo rococó do mesmo.[4]

A primeira fase construtiva da igreja matriz de Almeirim corresponde a um período de expansão do culto de São João Baptista na região centro de Portugal, como o atestam as igrejas fundadas no século XVI sob o seu orago em Tomar, em Figueiró dos Vinhos e em Abrantes, entre outros. Não é de descartar a

1. Cf. Cosmelli SANT'ANA, *Machado de Castro e a sua obra*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1931.

hipótese desta concentração de testemunhos da devoção a São João Baptista no Ribatejo, fértil região agrícola, se dever à relação entre este Santo e a renovação da vida, da qual o baptismo é o ritual por excelência.

O culto sanjoanino manteve-se aceso durante os séculos XVII e XVIII, como confirmam os vários sermões, panegíricos e hagiológios encontrados nos fundos das nossas bibliotecas. Contudo, estes favorecem as temáticas do asceta Precursor de Cristo e da degolação do Mártir face à do baptismo de Cristo, que ocupara um lugar central na iconografia do século XVI, patente nas várias pinturas das igrejas acima citadas.

A encomenda desta imagem de São João Baptista insere-se, seguramente, na campanha de recuperação da igreja levada a cabo na segunda metade do século XVIII, justificada pela preemência do culto e pelo provável estado de deterioração do imóvel. Curiosamente, repete-se o "achamento" de obras de Joaquim Machado de Castro no distrito do Ribatejo, de que é exemplo a imagem de *Nossa Senhora da Piedade* datada de 1785, da capela palatina de Salvaterra de Magos - outra vila realenga próxima de Almeirim.[5]

Circa 1800,[6] *São João Baptista* de Machado de Castro destinava-se, provavelmente, a substuir uma anterior imagem, fosse ela escultura ou pintura.[7] A encomenda da imagem deve-se à Patriarcal[8] - da qual a igreja matriz de Almeirim dependia - , uma vez que foi paga pelo seu tesoureiro, o padre José Elojo Vieira. Este pagou ao *Laboratorio* de Machado de Castro 130$240[9] pela feitura da imagem e 63$300 ao pintor Francisco Xavier Dinis - que já colaborara com o escultor em 1783, desenhando-se assim um importante arco temporal de parceria[10]-, pela encarnação, estofagem e pintura da mesma.[11]

Invertendo a ordem normal de um texto de História da Arte, adiantamos os aspectos iconográficos aos aspectos formais de análise da imagem, porque seguimos o conceito de *period-eye* de Baxandall.[12] E para Machado de Castro é o tipo iconográfico que orienta primeiramente a composição, na qual a *acção* é representada numa *actitude* conscientemente seleccionada e definidora da posição geral da escultura de vulto.[13]

2. Cf. D. Raphael BLUTEAU, *Vocabulario Portuguez e Latino, aulico, anatomico, architectonico*, Lisboa: Officina de Pascoal de Sylva, 1716, vol. I, p. 270.
3. Cf. Paulo Jorge de Oliveira LEITÃO (org.), *Cronologia histórica de Almeirim: 1441-1995*, Almeirim: Câmara Municipal, 1996, p. 10.
4. É muito provável que essa fase construtiva da obra date da segunda metade do século XVIII, porque o Padre Ignacio da Piedade Vasconcelos não lhe faz referência alguma posterior ao século XVI. *Vide* o capítulo dedicado a Almeirim na obra do Padre Ignacio da Piedade VASCONCELOS, *Historia de Santarem edificada,* vol. II, Lisboa: [s. n.], 1740, p. 340-352.
5. Cf. Ana Duarte RODRIGUES, *A escultura de vulto figurativa do* Laboratorio *de Joaquim Machado de Castro (1771-1822)*, dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à FCSH/UNL, Lisboa, 2004, vol. I, pp. 247-249.
6. Data do pagamento da imagem e da pintura. Cf. Ana Paula FIGUEIREDO, *O espólio artístico das Capelas da Sé de Lisboa. Abordagem cripto-histórica*, dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Volume II Apêndice Documental, Lisboa, 2000, Documento nº 95.
7. Mais provável que a escultura de São João Baptista tivesse destronado uma pintura do século XVI. Cf. Myriam Andrade Ribeiro de OLIVEIRA, "A Escultura Devocional na Época Barroca. Aspectos Teóricos e Funções", in *Barroco* , Belo Horizonte, n. 18, 2000, p. 248.

Machado de Castro representa aqui uma das tipologias mais comuns da iconografia de São João Baptista, a do Precursor, possivelmente inspirado por uma gravura, como o fora para a imagem de *São Pedro* na igreja paroquial do Salvador em Beja. O tipo iconográfico aqui representado bebe nas fontes canónicas, nomeadamente em São Mateus e em São Marcos,[14] no que toca à vida de asceta e descrição do traje, e em São João,[15] no sentido de anunciador do Messias. A representação em presença é ainda signo do vínculo entre a Antiga e a Nova Lei, porque se, por um lado, se extrai do Novo Testamento, por outro, alude à descendência do último dos profetas, Elias.[16]

São João Baptista sustenta, assim, com o braço esquerdo contra o corpo, o Cordeiro, o atributo que melhor convinha ao Precursor, pois ele salutava Cristo dizendo: "Eis o Cordeiro de Deus que retira os pecados do mundo"[17] e que é relembrado pelas palavras "*Ecce Agnus Dei*" inscritas sobre uma fita de metal presa à cruz de madeira, muito menos densa do que a da imagem, precisamente porque representa o junco. Traz ainda uma auréola, signo da sua glória e prestígio, representada por um aro de metal sustentado a partir de um suporte colocado sobre as costas da escultura, desenhando um círculo em redor de toda a cabeça.

A única fonte impressa que atribui o São João Baptista da igreja matriz de Almeirim a Joaquim Machado de Castro é o seu Elogio, da autoria de Francisco de Assis Rodrigues,[18] discípulo do mestre já da segunda geração. A análise plástica, formal e estilística confirmou, sem dúvida, que a imagem procedia do *Laboratorio de Machado de Castro*. É necessário sublinhar que estamos perante uma situação completamente diferente da que se passa no Porto[19] e, muitas vezes, no Brasil, onde os imaginários por vezes são confundidos com os entalhadores. Aqui, é um estatuário a fazer uma imagem, ou melhor, o modelo para uma imagem. E podia mesmo ser algum dos seus colaboradores mais próximos a realizar o modelo.[20]

Só a título de excepção, Machado de Castro trabalhava com as suas próprias mãos numa imagem, como no caso da imagem de Nossa Senhora da Encarnação. Por outro lado, após a concepção, com desenhos e modelos, todas as fases de realização de uma imagem eram serviços subcontratados pelo Laboratorio de Machado de Castro, ficando subjacente

Foto: José Viriato

Pormenor do tronco da imagem de São João Baptista

8. O que aliás já fora indiciado pelo Padre Ignacio da Piedade Vasconcelos, conhecida a relação entre a Patriarcal e a Casa Real. Cf. "Todos estes moradores são freguezes de huma so Igreja Paroquial, de que he orago o Glorioso S. João: o Paroco della he Vigario, cuja Vigairaria he do Padroado Real, a qual rende pouco mais de cem mil reis, com hu Coadjutor da mesma apresentação, q' tem 12000 reis em dinheiro, dous moyos de trigo, hu de cevada, e a quarta parte das offertas. Tem hu Thesoureiro do mesmo Padroado com a renda de doze mil reis, hu moyo de trigo, e mais hua parte das offertas", in Padre Ignacio da Piedade e Vasconcelos, *Historia de Santarem edificada*, vol. II, *ob. cit*, p. 352.
9. Por sugestão do Prof. Doutor Vitor Serrão, realizámos algumas comparações com o cuto de outras imagens, concluindo-se pela fraca evolução dos preços entre 1783 e 1800, para imagens da mesma dimensão. Assim, em 1784, o *Laboratorio* de Machado de Castro cobrou 121$480 por uma imagem de Nossa Senhora da Conceição de tamanho "quase natural"; e curiosamente o pintor Francisco Xavier Dinis levou 67$200 por encarnar, estofar e pintar a mesma imagem. Cf. Ana Duarte RODRI-GUES, *ob. cit*, vol. II, p. 92-93.

Foto: José Viriato

Pormenor do rosto da imagem de São João Baptista

que a criação de imaginária era aqui um trabalho secundário. Finalmente, o próprio Machado de Castro nunca menciona essa imagem entre as obras de sua autoria. Neste sentido, é provável que essa imagem de grande qualidade, onde reconhecemos todas as características da criação de escultura de vulto figurativa do Laboratorio de Machado de Castro, seja de um dos principais ajudantes de Machado de Castro.

Funcionando como orago de retábulo, apesar de ter sido concebida para ser vista de pelo menos três perspectivas, privilegia, por isso, uma relação frontal com o olhar do espectador. Deparamo-nos, assim, com uma imagem de São João Baptista de "*allure*" clássica e tonalidades escuras - adequadas à origem orientaldo santo - contratante com o funo do retábulo rococó de tons claros. Ao examinarmos essa imagem, percebemos como um desenho de "estatuário" ganha valoeres plásticos próprios da imaginária, com a função de apelar à devoção dos fiéis no caminho *per visibilia ad invisibilia*.

A imagem de São João Baptista é uma escultura de pleno vulto de madeira de cedro[21] maciça, encarnada, dourada, estofada e policromada em tamanho natural, medindo aproximadamente Alt. 190 cm x Larg. 70 cm x Prof. 50 cm. A esta representação de um homem de meia-idade de pé, em posição frontal, o cânone das proporções e o conhecimento da anatomia transmitem ainda a memória visual das estátuas do Alfeu e do Apolo de Machado de Castro.

A imagem de São João Baptista apresenta sobre o corpo nu, parcialmente coberto por uma pele de carneiro, um manto lançado sobre o ombro esquerdo, cujo cair rectilíneo das

10 Por sugestão do Prof. Doutor Vitor Serrão, realizámos algumas comparações com o cuto de outras imagens, concluindo-se pela fraca evolução dos preços entre 1783 e 1800, para imagens da mesma dimensão. Assim, em 1784, o *Laboratorio* de Machado de Castro cobrou 121$480 por uma imagem de Nossa Senhora da Conceição de tamanho "quase natural"; e curiosamente o pintor Francisco Xavier Dinis levou 67$200 por encarnar, estofar e pintar a mesma imagem. Cf. Ana Duarte RODRIGUES, *ob. cit*, vol. II, pp. 92-93.

11 Id., *ibidem*, vol. I, p. 70.

12. Cf. Michael BAXANDALL, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven and London: Yale University, 1980, p. 143-163. Perante a dificuldade de percepcionar a arte com os "olhos do período", Baxandall propõe que "se reúnam algumas categorias autênticas para a experiência visual do período, e se possível próprias da escultura; ao mesmo tempo deve-se analisar através e por detrás da escultura algumas áreas da cultura que suportam a manipulação artística da experiência visual" (tradução aproximada nossa de um trecho da p. 145).

costas, em pregas fundas e espaçadas só é dinamizado por linhas horizontais desenhadas pela aba, que é apanhada na frente com a mão esquerda e pela agitação lateral lateral direita aos pés do santo.

O tratamento conferido ao manto, por forma a representar un brocado espesso decorado com motivos vegetalistas em tons de vermelho e enriquecido com dourado, contrasta com o trabalho conseguido com a goiva, para representar o pêlo espesso e encaracolado do carneiro, qual pêlo de camelo ocidentalizado.[22]

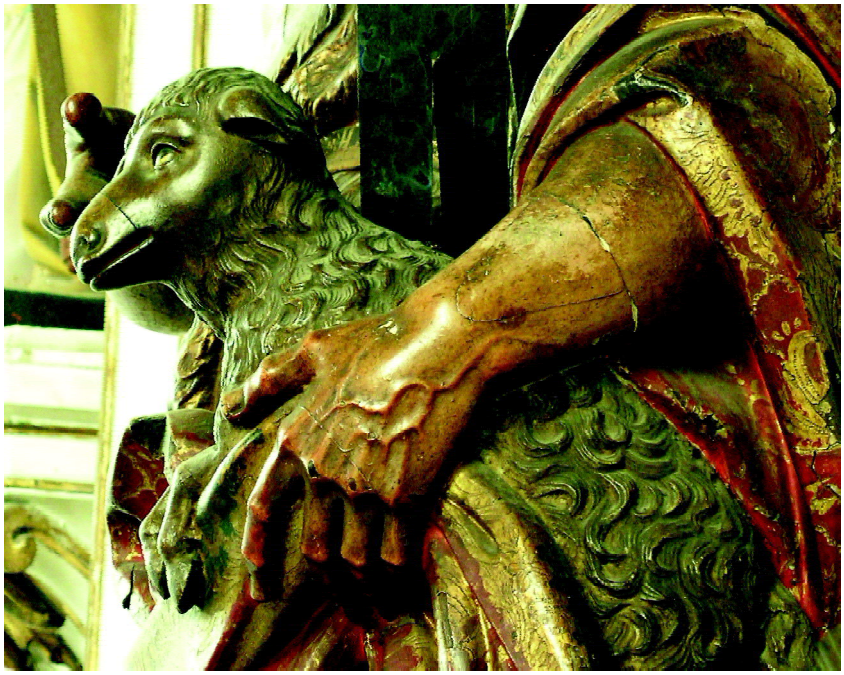
O tratamento do corpo que se quereria mortificado e transcendido limita-se a salientar os músculos do asceta com depressões secas e as veias das mãos grossas, em conseqüência de uma alimentação reduzida a "gafanhotos e mel silvestre",[23] e a pintar de vermelho as articulações mais sofridas, como os joelhos e os calcanhares. Conseqüentemente, esta imagem de São João Baptista de Machado de Castro é um justo émulo da imagem de madeira de Santo Onofre de José de Almeida, onde se insinuam igualmente os valores plásticos da pedra no talhe do corpo.

O rosto oval de profunda bonomia é emoldurado por fartos cabelos pretos ondulados divididos ao meio e coberto por bigode e barbas do mesmo pêlo preto ondulado - sinais da plenitude da idade atingida pelo solitário ermita[24] -, no meio dos quais sobressaem uns curtos lábios carnudos avermelhados. As maçãs do rosto salientes acentuam o efeito dos olhos de vidro que projectam a mirada da imagem no horizonte em sinal de total desprendimento. O rosto de São João Baptista apresenta notáveis semelhanças com o de São Pedro de Alcântara,[25] a saber: na definição da fronte, no desenho dos olhos rasgados em amêndoa, cuja relação com a boca é canonicamente respeitada, no nariz tubular, e no arranjo das barbas. Não fosse a calvície própria da iconografia de *São Pedro*, a diferente coloração dos cabelos, barbas e pele, a semelhança entre os dois rostos seria bem evidente.

A contenção do movimento na composição da figura, própria da força espiritual de quem viveu *sub lege et sub gratia,* compensa-se com o contraposto, com o arranjo do panejamento - nas dobras do manto ao centro e no cair ao pés do Santo do lado direito -, com o tratamento das várias superfícies onduladas - da túnica de pêlo de carneiro, do pêlo do Cordeiro, dos cabelos e das barbas - e com o gesto indicador da mão direita que conduz

13. "O artista é obrigado a contemplar muito maduramente que acção, ou feito há-se representar o heroe que vai a figurar; feito que deve servir-lhe de assumpto para a sua composição; nesta deve escolher uma actitude animada, que indique o feito proposto, com tal arte que não desdiga da magestade: circumstancias tão necessarias, como difficultosas em um monumento d'estes". Cf. Joaquim Machado de CASTRO, *Explicação dos assumptos, que se expõem nos tres diversos desenhos de uma estatua da rainha N.S.* in Henrique LIMA, *ob. cit.*, p. 333.
14. Cf. MATEUS, 3:1-4 e MARCOS 1: 6.
15. Cf. JOÃO, 1: 1-29.
16. Cf. LUCAS, 1-17.
17. Cf. JOÃO 1: 29.
18. Cf. Francisco de Assis RODRIGUES, *Variedades. Comme-morações. Joaquim Machado de Castro*. 17 de Novembro de 1822, reproduzido no *Diario do Governo,* nº 278 de 24 de Novembro de 1842, tomo II, nº 9 de 17 de Novembro de 1842, p. 99 a 102.
19. Cf. José Manuel TEDIM, "Imaginária Religiosa na região do Porto: subsídios para o seu estudo", in *Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Imagem Brasileira*, nº 2, Belo Horizonte: CEIB, 2003, p. 11.
20. Cf. Ana Duarte RODRIGUES, *ob. cit.*, pp. 74-82.
21. Cf. "*É de sua composição a Imagem de S. João Baptista, de madeira de cedro, que foi para Almeirim, e a de N. Senhora da Encarnação, executada em 1803, e collocada no altar mór da freguezia da mesma invocação*" in Francisco de Assis RODRIGUES, *ob. cit.*, transcrito por Henrique LIMA, *ob. cit.*, p. XXXIV.
22. Cf. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tomo II : Iconographie de la Bible, *Ancien Testament*, Paris : Presses Universitaires de France, 1956, p. 439.
23. Cf. MATEUS 3:4 e MARCOS 1: 6.

Foto: José Viriato



Pormenor de uma tampa no braço da imagem de São João Batista

que conduz o olhar do espectador para o Cordeiro.

O claro predomínio da linha vertical que vai da cabeça de São João Baptista até ao encaixe para a cruz entre os seus pés, dinamizado pela leve diagonal imprimida pela inclinação da cruz para o lado esquerdo, tem tradução nas técnicas construtivas aplicadas na imagem. Seis blocos distribuem-se, maioritariamente, na vertical: o bloco principal compreende o corpo do Santo, um segundo é composto pelo Cordeiro, um terceiro apanha o manto do lado direito, e dois de menores dimensões constituem a base da escultura. Detectámos, ainda, a existência de pequenos pedaços de madeira colados para se obter o talhe igual ao modelo, como nas arestas do panejamento e pelo menos duas tampas de pequenas dimensões nos braços. A cabeça constitui um bloco seccionado pelo pescoço, provavelmente oco, para se colocarem por dentro os olhos de vidro esféricos.

Como perante todas as esculturas de vulto de Joaquim Machado de Castro, perguntamo-nos se são barrocas ou neoclássicas. O inquérito cerrado às obras e às fontes do escultor - à natureza racionalmente seleccionada, aos seus grande mestres, aos modelos que lhe servem de referência e à teoria artística que informa a sua arte - levou-nos a compreender a obra de Machado de Castro como um elo da cadeia entre o Duquesnoy e o Canova, na via clássica do tardo-barroco romano.

A imagem de *São João Baptista* da igreja matriz de Almeirim constitui, por todas essas razões, um dos melhores exemplos da qualidade que atingiram as criações de imaginária do *Laboratorio* de Joaquim Machado de Castro.

24. Cf. Barbier de MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris: Louis Vivés, Libraire-éditeur, 1890, vol. I, pp. 52-53.
25. Já estudado e documentado por José António FALCÃO, "São Pedro" in Fernando António Baptista PEREIRA e José António FALCÃO, *Entre o Céu e a Terra*, Tomo II, Beja: Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, pp. 81-85.

NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO
UM CASO DE REMOÇÃO DE REPINTURA CONTRIBUINDO PARA ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA

CARLOS MAGNO DE ARAÚJO *

A igreja Matriz de São Miguel do Cajuru, distrito de São João del-Rei, MG, abriga em seu interior dois magníficos forros pintados ao gosto rococó, atribuídos por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira a Joaquim José da Natividade,[1] o grande pintor ilusionista que trabalhou na região do Campo das Vertentes e Sul de Minas, na passagem do século XVIII para o para XIX.

Na mesma igreja, um conjunto de cinco imagens também se destaca pela excepcional qualidade escultórica e são atribuídas ao Mestre do Cajuru.[2]

No ano de 1999, a igreja de São Miguel recebeu recursos para a conservação e restauração dos forros da nave, capela-mor e quatro das cinco imagens acima citadas, sendo elas de São Miguel, São Rafael, São Gabriel e Cristo Crucificado. Após a remoção de repinturas sobre as imagens deparou-se com as policromias originais de rara beleza e executadas em todas as quatro obras por um único artista. Comparadas essas policromias com as pinturas dos forros e retábulos da referida igreja, observou-se extrema afinidade não só das cores, mas de detalhes, principalmente nos arranjos florais. Em outras localidades da mesma região em cujas igrejas existem pinturas de forros e retábulos atribuídos a Natividade, como São João del-Rei, Carrancas, Andrelândia, Baependi, dentre outras, foram também localizadas imagens com policromias idênticas às encontradas em São Miguel do Cajuru. O vocabulário ímpar das policromias, as semelhanças com as pinturas dos forros e retábulos e a constância das imagens com essa policromia específica nas localidades por onde o artista trabalhou nos permitiu atribuí-las quase irrefutavelmente a Joaquim José da Natividade.[3]

A quinta imagem do conjunto da Matriz do Cajuru não havia sido incluída nos trabalhos de restauro de 1999. Permaneceu em

*Bacharel em História, Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, Especialista em Cultura e Arte Barroca

1. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, Barroco 12. Revista do Barroco. Congresso do Barroco no Brasil/ Arquitetura e Artes Plásticas, Ouro Preto 3 a 7 de Setembro de 1981. Belo Horizonte: Imprensa Univer-sitária, 1982 / 3 p.p 171-180.
2. ARAÚJO, Carlos Magno de. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 2, 2003.p. 49-54.
3. ARAÚJO, Carlos Magno de. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 1, 2001. p.147-149.

Foto: Carlos Magno

Imagem de N. Sra. da Conceição antes da restauração - FRENTE

processo de degradação e muito destoante das demais. Trata-se de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição.

A composição da obra está perceptivelmente associada a linhas e formas geométricas que, de certa maneira, são as bases que orientam a análise formal. Pode-se traçar triângulos tanto pela frente como pelo verso da imagem: triângulo formado pela cabeça feminina e as cabeças dos "querubins" nas extremidades direita e esquerda do bloco de nuvens; a cabeça da mulher e as extremidades dos braços flexionados à altura do peito; a mesma cabeça e a linha horizontal do panejamento do manto acima do joelho e o triângulo invertido formado pelos três "querubins". No entanto o conjunto é fortemente marcado pela verticalidade, talvez acentuada pelo "cânon", que, medido do alto da cabeça, até o queixo, tem aproximadamente oito cabeças. O eixo principal tem seu contraposto no posicionamento horizontal dos braços, no panejamento do manto na parte frontal e na projeção das laterais e frente do bloco de nuvens, criando movimentos sinuosos e centrípetos.

Os perfis apresentam sinuosidade desde a cabeça até a base. Esta é oitavada, com linhas sinuosas e frisos. A forma como o bloco de nuvens está ligado à base, isto é, bastante afunilada, pode favorecer a idéia de alongamento vertical da obra.

Na indumentária da figura feminina, o movimento circular anunciado pelo excesso do manto nas laterais do corpo da mulher é bruscamente interrompido pela projeção do mesmo manto na parte frontal sobre o joelho direito, cujo barrado cria uma linha horizontal na parte superior e diagonal na inferior. A rigidez e verticalidade da túnica em contraponto com a assimetria do panejamento do manto acentuam a identificação das linhas centrípetas e centrífugas utilizadas na concepção da obra.

Os cabelos da figura feminina são partidos ao meio, com movimentação voltada para trás, avolumando-se em mechas sobre as orelhas, afunilando-se na nuca, caindo uma mecha sinuosa sobre o ombro direito, e outra, em forma de "rabo-de-cavalo", às costas, abaixo do véu. O tratamento dos fios é delicado, em sulcos finos e contínuos.

O rosto é ovalado, com alargamento maior na parte superior e menor na inferior, sugerindo a forma de um trapézio

invertido. A testa é larga e comprida, sobrancelhas levemente arqueadas, olhos grandes, de vidro, com íris esverdeada, posicionados lateralmente nas faces, pálpebras superiores retas e inferiores abauladas; maçãs do rosto com proeminência na parte inferior, praticamente ligadas ao pescoço. O queixo tem a forma de meio círculo pequeno, salientado pela depressão sub-labial e pelo segundo queixo, que sai de encontro ao pescoço. O nariz é retilíneo e afilado, com "asas" das narinas bem definidas e vincos de expressão entre o nariz e os lábios. O queixo tem a forma de meio círculo pequeno, salientado pela depressão sub-labial e pelo segundo queixo, que sai de encontro ao pescoço. As orelhas estão semi-ocultas pelas mechas dos cabelos, deixando ver apenas os lóbulos, que se posicionam ligeiramente em diagonais.

O pescoço é largo, curto e sem definição anatômica, podendo ser visto somente pela frente, já que, no verso, está encoberto pelos cabelos e pelo véu.

O tronco é curto, definido apenas pela indumentária que o cobre, sem a volumetria dos seios, com ombros estreitos e caídos.

Os braços também são definidos pela indumentária que os cobre. As mãos são grandes, com dedos longos e definição das unhas. Não existe volumetria dos membros inferiores, exceto o joelho direito, que se projeta de maneira anatomicamente errônea (tomando como referência o contraposto) sob o panejamento do manto. A relação anatômica entre os membros superiores e os inferiores resulta numa significada incoerência: por estar o peso do corpo apoiado sobre o pé esquerdo e o joelho direito flexionado (contraposto), o quadril deveria estar se deslocando para a esquerda, enquanto que o ombro esquerdo deveria estar mais baixo que o direito, fazendo assim a compensação do deslocamento do quadril; no entanto, nessa obra, os ombros, os quadris, bem como a inexistência da projeção da coxa direita, proporcionam uma extrema rigidez, quebrada apenas pelo avanço do joelho direito. Esse aspecto, por si só, demonstra uma dificuldade do autor em resolver a obra segundo o padrão "clássico" para a anatomia humana, e conseqüentemente o posiciona como um artista de fronteira, já

Foto: Carlos Magno

Imagem de N. Sra. da Conceição antes da restauração - VERSO

Foto: Carlos Magno

Imagem de N. Sra. da Conceição após a restauração - FRENTE

que não se enquadra no conceito de erudito, principalmente alguma dificuldade na resolução anatômica; no entanto, possui apuro técnico e soluções que o distanciam do popular.

Ao analisar o panejamento, observa-se a túnica praticamente sem movimentação, em que predominam as linhas verticais da cintura para baixo, com sulcos rasos e arredondados. Verifica-se a tendência para ângulos ou formas geométricas e um aprofundamento maior dos sulcos nas mangas, que caem à altura dos cotovelos em formato de gotas invertidas, sob as quais novas mangas, mais justas, terminam dobradas ao avesso, nos punhos. É observado também um aprofundamento dos sulcos na parte inferior da túnica, próximo ao barrado que encobre os pés. O manto, na parte frontal, é preso ao braço esquerdo, de onde, em movimento sinuoso, volta-se para trás e cai aberto nas laterais da túnica, realçando o lado avesso. Na lateral direita há predominância de ângulos e formas geométricas; já na esquerda, sulcos contínuos e arredondados. Da direita para a esquerda, avoluma-se sobre o joelho e projeta-se em forma de flâmula tremulante para o lado esquerdo, cortando horizontalmente a composição. Na parte posterior da obra, o manto avoluma-se sobre os ombros em sentido diagonal, caindo até a barra da túnica, com predominância das linhas verticais. Na extremidade inferior esquerda, uma dobra esvoaçante vira-o do avesso.

O véu, sobre a cabeça, sendo visto pela frente, abre-se para as laterais ao modo de uma concha, deixando o rosto e os cabelos à mostra; envolve o colo como um mantelete, em movimentos sinuosos, e na parte posterior é curto, com linhas suaves.

O bloco de nuvens tem o tratamento dos sulcos, ora rasos, ora mais profundos, facetados ou arredondados, com linhas sinuosas ondulantes ou como elos que se entrelaçam. É projetado para frente e para as laterais, afunilando-se até a base.

Na lateral direita da parte superior do bloco de nuvens, encontra-se, em formato de foice, a ponta da representação de uma lua em quarto crescente.

Nas laterais direita e esquerda e na parte frontal do bloco de nuvens estão localizados três “querubins”, com os rostos voltados para frente, bastante semelhantes entre si, e variam de acordo com a posição de suas asas. O querubim central tem asas abertas, o

lateral direito tem a asa esquerda flexionada para baixo, e o lateral tem a asa direita flexionada para baixo.

Os querubins têm os cabelos bem definidos, com sulcos finos e contínuos, partidos ao lado, com um topete volumoso e ondulado sobre a testa e mechas voltas para trás, quase encobrindo as orelhas. Seus rostos são ovalados e possuem testas largas. Os olhos são abertos, esculpidos, posicionados com leve inclinação lateral nas faces, pálpebras superiores retilíneas e inferiores abauladas. As sobrancelhas são levemente arqueadas. Os narizes são sutilmente côncavos, com as pontas proeminentes, as narinas bem delineadas, e sulcos laterais entre o nariz e os lábios. As maçãs dos rostos são mais volumosas na parte inferior e formam covas sutis próximo à boca. Os sulcos naso-labiais são pouco definidos. Os lábios superiores são finos e os inferiores proeminentes e sugerem um leve sorriso. Os queixos, em forma de meio círculo, são pequenos, mas bem projetados, delineados pela depressão superior e pelo queixo duplo, que praticamente se funde com o pescoço. Os lóbulos das orelhas são aparentes e levemente inclinados na transversal. As asas surgem abaixo dos pescoços, com delineação estilizada das penas.

Essa imagem, esculpida em madeira de cedro, dourada e policromada, com dimensões de 0,65 x 0,315 x 0,22m e peso de 5 kg, foi então levada ao Cecor (Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais) para ser restaurada no decorrer do ano de 2002, como trabalho final do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Encontrava-se com problemas no suporte, tais como fratura e perda de parte do panejamento do véu, no lado direito; o antebraço direito e a mão esquerda da Virgem, colados grosseiramente, com excesso de adesivo; a lua, à direita, tinha pequena fratura e perda na parte superior, e parte à esquerda já não mais existia; a asa do querubim do lado direito apresentava-se com área carbonizada e havia um pequeno foco de ataque de cupins na base, à esquerda e no verso.

A obra estava totalmente repintada, com tinta de textura arenosa e cores vibrantes, tendo nas bordas da túnica e do manto

Foto: Carlos Magno

Imagem de N. Sra. da Conceição após a restauração - VERSO

Foto: Carlos Magno

Imagem de N. Sra. da Conceição durante a remoção de repintura
FRENTE
lado direito - policromia original
lado esquerdo - repintura

da Virgem camada de purpurina já bastante oxidada. Os detalhes pintados sobre as carnações, tais como sobrancelhas, cílios e lábios, ultrapassavam os limites da talha, deixando as feições da Virgem e dos querubins bastante caricatas. A repintura, de forma geral, já apresentava desgastes manchas e áreas em descolamento.

A necessidade da restauração da obra era iminente, não só pelo estado de degradação no qual se encontrava, mas também pela possibilidade de reinseri-la no conjunto das demais imagens da igreja de São Miguel anteriormente restauradas.

Vários estudos foram realizados para conhecimento da obra: análise formal, estilística e iconográfica. Amostras do suporte e da policromia foram colhidas para cortes estratigráficos e identificação dos tipos de materiais que compunham a peça. Os exames, prospecções e testes de solubilidade da camada pictórica auxiliariam nas decisões dos procedimentos a serem adotados na conservação e restauro.

A certeza da existência da policromia original sob a repintura, confirmada pelas prospecções e também pelos Raios-X, e a possibilidade de seu resgate sem danos após os testes de solubilidade nos permitiram decidir pela remoção da repintura.

A remoção da repintura seria oportuna para o equilíbrio estético e histórico da obra, já que a escultura apresentava características do período rococó, e a pintura de cores carregadas e acabamento grosseiro eram incompatíveis com a época e a qualidade da talha. Outro aspecto importante seria propiciado través da retirada da repintura, ou seja, a possibilidade da leitura completa da obra, talha e policromia originais, reinserindo a imagem de Nossa Senhora da Conceição no conjunto da igreja de São Miguel, e o estudo para a atribuição de autoria.

Após ampla investigação da obra e tendo como suporte as pesquisas realizadas, deu-se início aos trabalhos de conservação e restauração.

O suporte recebeu tratamento visando a restabelecer ao máximo sua integridade, sem alterar as características da técnica construtiva.

O antebraço direito e a mão esquerda da imagem foram removidos. As junções foram limpas e o excesso de adesivos e

sujidades foram retirados. Posteriormente, procedeu-se à refixação dos elementos de forma adequada e praticamente imperceptível.

A perda de parte do véu, no lado direito, foi respeitada, pelo fato de não apresentar comprometimento à leitura estética da obra e o desconhecimento de como seria a volumetria do panejamento original do fragmento desaparecido.

Iconograficamente, o atributo da lua é parte integrante das representações de Nossa Senhora da Conceição, e, no caso específico da imagem aqui tratada, a ausência do bloco do lado esquerdo comprometia não só a concepção estilizada da lua em forma de quarto crescente, como também a simetria e a estética geral da obra. Assim, decidiu-se por recompor esta lacuna, esculpindo em madeira de cedro um novo bloco da lua para ser colocado no mesmo local do que desapareceu, tomando como referencia a forma e proporção do bloco existente no lado direito. A asa do querubim do lado direito, na região em que se encontrava carbonizada, recebeu tratamento de enrijecimento e consolidação.

Na base, as galerias de cupins foram abertas, higienizadas, tratadas com cupinicida indicado e posteriormente consolidadas. Na policromia, primeiramente foi realizada a higienização, remoção de respingos de cera de vela e limpeza superficial. As regiões que apresentavam desprendimentos da camada pictórica foram fixadas. Os testes de solubilidade anteriormente realizados propiciaram a definição dos produtos e métodos a serem usados e a segurança para a realização da remoção de repintura, que ocorreu de forma lenta e meticulosa, para agredir o menos possível a policromia subjacente. Tomou-se o cuidado de dividir imaginariamente a obra no sentido vertical e realizar a remoção somente do lado direito, na parte frontal, e do lado esquerdo, no verso. Esse procedimento era importante para registrarmos as diferentes qualidades das policromias e como uma repintura grosseira interfere na talha, ocultando detalhes do panejamento e anatomia.

Após a remoção da repintura, foi aplicada sob a policromia original uma leve camada de verniz, para isolar a policromia das intervenções que se seguiriam e saturar as cores originais, facilitando assim o posterior trabalho de

Foto: Carlos Magno

Imagem de N. Sra. da Conceição durante a remoção de repintura
VERSO
lado direito - policromia original
lado esquerdo - repintura

reintegração.
As áreas com desgastes, perdas de policromia e base de preparação bem como os locais consolidados foram nivelados. Após o nivelamento, fez-se a reintegração cromática pontual somente sobre as áreas de grandes desgastes e regiões niveladas.

Ao termino dos trabalhos de restauro, pôde-se enfim analisar a obra como um todo. Havia-se resgatado a estética da sua concepção original, devolvendo a contemporaneidade entre talha e policromia.

A imagem de Nossa Senhora da Conceição, a partir desse momento, pôde ser analisada e comparada com as demais imagens da igreja de São Miguel, e, como se trata de obras sem assinatura nem documentação, comprovando suas autorias somente a comparação dos detalhes que as compõem, poderiam nos servir para o estudo das atribuições.

Nos dizeres de Marcos César de Senna Hill[4] (2001, p.169), a teoria dos "cacoetes", criada na segunda metade do século XIX por Giovani MORELLI, inaugurou uma metodologia imprescindível para a prática da atribuição correta de autoria. A concentração das observações nos detalhes formais menos visíveis nas obras de arte possibilita registrar pequenos "vícios" repetitivos do autor, já que as características mais óbvias são mais facilmente mutáveis. A imagem de Nossa Senhora da Conceição, colocada lado a lado com as imagens de São Miguel, São Rafael, São Gabriel e Cristo Crucificado da Matriz do Cajuru, apresentou muitos detalhes semelhantes, tanto na talha como na policromia. As talhas dessas imagens, de forma geral e respeitando a particularidade da iconografia de cada obra, apresentam os seguintes pontos em comum:

- Cânon (oito cabeças);
- Olhos posicionados lateralmente;
- Nariz retilíneo e pontiagudo, com asas das narinas fortemente delineadas;
- Cabelos partidos ao meio, ondulados em mechas voltadas pra trás, com estrias contínuas, caindo às costas como "rabo-de-cavalo" (figuras adultas);
- Cabelos partidos ao lado com volumosos tapetes (figuras infantis);
- Ombros curtos e caídos;

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

. Túnicas com pregs en formato de “U” nas golas e linhas verticalizadas das cinturas para baixo, abrindo-se em drapeados nas bordas inferiores;
. Nuvens volumosas, com movimenos circularesondulantes e/ ou entrelaçados (como elos);
. Mãos com gestuais rígidos e dedos alongados.

As características acima destacadasseriam os principais”cacoetes” di Mestre do Cajuru, que estando presentes na obra estudada, treforçam a atribuição de sua talha a esse escultor. A policromia original da imagem de Nossa Senhora da Conceição, como foi dito anteriormente, coincide com as outras quatro imagens da Matriz do Cajuru já atribuídas a Joaquim José da Natividade,[5] cujas carcterísticas principais são:
. Carnações suaves, quase sempre porcelanizadas, com delicados fios de cabelo pintados sobre a testas e proximidade das orelhas;
. Túnicas e mantos com padronagens de elemenos fitomorfos em forma de “cata-ventos” emoldurando medalhões de folhas de ouro com punções variadas;
. Arranjos florais nas túnicas, sempre com três flores predominantes (rosa, dáli e flor com pétaa branca), que se repetem nas pinturas de forros e retábulos;
. Veladuras de cores variadas sobre folhas de ouro ou prata, sempre nos avessos dos mantos, golas punhos e asas dos querubins;
. Pastilho raso (achatado) com estrias ao fundo;
. Bloco de nuvens com esgrafiado em forma de lantejoula;
. Bases vermelhas com frisos dourados.

Como todos os elementos característicos da policromia acima listada estão presentes na obra restaurada no Cecor, a sua atribuição a Natividade se torna quase inquestionável. Pode-se então, a partir deste trabalho, considerar que, dependendo de cada caso, o restauro de uma obra de arte, muitas vezes não só devolve a estabilidade física e estética do objeto, mas, também, assemeklha-se a um trabalho arqueológico, trazendoà tona, dados e informaç~ioes que ajudam a reescrever a história, neste caso atribuindo autores a uma obra sem documentação nem assinatura.

5. ARAÚJO, Carlos Magno de. Imagem Brasileira 12. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), 2003.p.49-54.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Carlos Magno de. Aspectos preliminares do levantamento e identificaçao da obra do ¨Mestre do Cajuru¨e sua escola. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira/CEIB, n. 2, 2003. p. 49-54.

ARAÚJO, Carlos Magno de. *Nossa Senhora da Conceiçao um caso de remoçao de repintura contribuindo para atribuiçao de autoria*. Monografia (Especializaçao em conservaçao de bens culturais). Escola de Belas Artes. UFMG, Belo Horizonte: 2003.

ARAÚJO, Carlos Magno de. A policromia de Joaquim José da Natividade na imaginária da regiao do Campo das Vertentes e Sul de Minas. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira/CEIB, n. 1, 2001. p. 147-149.

HILL, Marcos de Senna. A imaginária de Francisco Xavier de Brito - Atribuiçao e especulaçao de mercado. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira/CEIB, n. 1, 2001. p. 169-173.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial - Ciclo Rococó. Revista *Barroco*, Belo Horizonte: UFMG, n. 12, 1982/1983.

O SANTEIRO DE GARAMBÉU

EDMILSON BARRETO MARQUES*

A religiosidade no período colonial brasileiro, como sabemos, foi fértil campo para inúmeras manifestações culturais e artísticas, o que permitiu a leigos e clérigos expressarem, através da arte, sua crença e sua fé.

Esse ambiente efervescente, em que a criatividade muitas vezes sobrepujava os padrões acadêmicos, deve ser a referência para se entender os santeiros populares e sua arte, pessoas comuns que, ao se engajarem em tal ofício, se ocupavam muito mais em expressar sua devoção ou tirar o seu sustento do que se conter a padrões estéticos que desconheciam ou não dominavam completamente.

Embora saibamos que a região das Minas tenha desfrutado de grandes mestres portugueses - escultores e entalhadores tais como Francisco Xavier de Brito e Manoel Vieira Servas, por exemplo -, o que salta aos olhos, se analisarmos em conjunto a imaginária mineira, quanti-tativamente, é que tal influência dita "erudita" foi apenas mais um elemento que incrementou esse acervo, criando algo único e genuíno capaz de aglutinar em uma só obra características comuns a ambas as influências. Esse caráter singular da imaginária mineira é certamente o mais lúdico e comovente aspecto que surpreende e seduz o olhar daqueles que se interessam pela arte colonial brasileira.

Além do muito ou pouco apuro técnico na arte de esculpir, os santeiros deixavam transparecer aspectos curiosos quanto a soluções inesperadas para imprimir nas imagens um vocabulário particular, que, desprovido da pretensão de autoria, lhes vale hoje como assinatura. Nesse fazer particular, panejamentos e anatomias, rostos e expressões ganham formas específicas que traduzem a individualidade, a ingenuidade e - por que não dizer? - a genialidade que só a arte é capaz de fazer aflorar.

As imagens populares variam no seu aspecto desde a pretensão erudita, numa imitação aproximada das imagens que o

Foto: Edmilson Barreto Marques

Nossa Senhora, do grupo de imagens do Município de Madre de Deus

Bacharel em História, Especialista em Conservação e Restauração, Especialista em Cultura e Arte Barroca

Foto: Edmilson Barreto Marques

São José, do grupo de imagens do Município de Madre de Deus

santeiro vê nas igrejas ou nas gravuras da época...

Algumas fogem desse círculo comum e despontam extraordinárias, por assim dizer atrevidas nesse quadro geral, pois foram criadas por alguns gênios populares que encontraram no lenho ou no barro uma forma de expressão, fogo fátuo que deixou sua marca fugaz no anonimato da massa popular. Mas, como esculpir algo que não chegava nem a seu nível de conhecimento nem a seus sentimentos?

Fez, em todos estes séculos, copiando os santos oficiais da época, peças à sua própria imagem, e por isso o resultado foi sempre o mesmo em todos os lugares: rigidez estática e misteriosa, que falava ao misticismo dos devotos mais pelo seu simbolismo do que pela sua aparência.[1]

A região do Campo das Vertentes e Sul de Minas tem-se mostrado um celeiro em potencial para revelar mestres escultores, policromadores, prateiros e santeiros que deixam claro a diversidade de apuro técnico, variando de peças extremamente elaboradas, vinculadas às influências formais de grandes mestres, como é o caso dos mestres Valentim Corrêa Pais[2] e mestre do Cajuru,[3] bem como santeiros mais primitivos, porém não menos expressivos. No município de Sant'Ana do Garambéu, próximo de São João del-Rei, existe uma igreja colonial que, apesar das diversas intervenções que a descaracterizaram completamente, guarda em seu interior os altares laterais originais e um curioso grupo composto por três imagens, uma de Sant'Ana, uma de Nossa Senhora do Rosário e uma de São José.

A imagem de Sant'Ana Mestra é normalmente representada, segundo sua iconografia, como uma senhora sentada em uma cadeira, que pode ser simples ou elaborada, com espaldar alto ou baixo, variando de acordo com o gosto e a versatilidade de cada escultor. A santa segura em uma das mãos um livro. Ao seu lado, uma menina, de pé, representando Nossa Senhora, que aponta o dedo para o livro ou simplesmente observa-o. Essa iconografia é conhecida como Sant'Ana Mestra. Existem ainda duas outras variações na representação das imagens de Sant'Ana, em que a santa se apresenta de pé, segurando a menina ao colo ou caminhando ao seu lado. Essa iconografia é denominada de Sant'Ana Guia.

A imagem de Sant'Ana pertencente ao acervo da igreja de

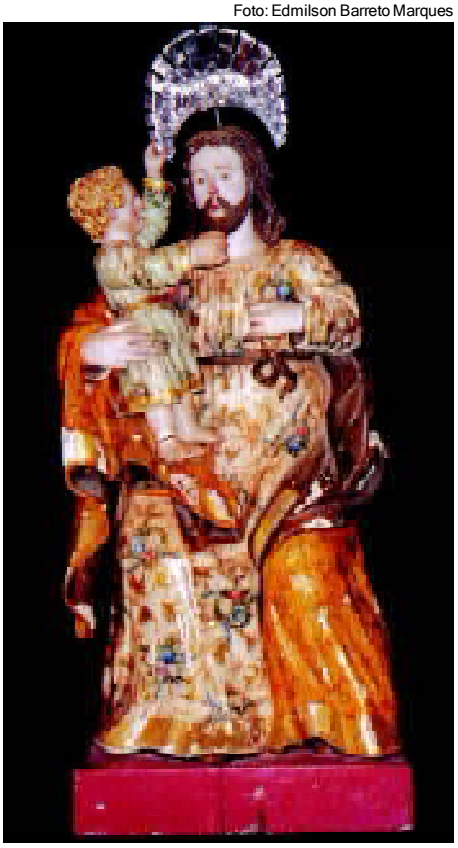
1. ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Melhora-mentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. p. 71-74.
2. MARQUES, Edmilson Barreto. A obra de Valentim Corrêa Pais como referencial para identificação de uma "escola" na região do Campo das Vertentes e sul de Minas. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imagem Brasileira (CEIB), n. 2, 2003. p. 55-60.
3. ARAÚJO, Carlos Magno de. Aspectos preliminares do levan-tamento e identificação da obra do "Mestre do Cajuru" e sua escola. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 2, 2003. p. 49-54.

Sant'Ana do município de Sant'Ana do Garambéu mede 85cm de altura, apresenta-se sentada em uma cadeira de espaldar baixo. Possui um véu que lhe cobre parcialmente a cabeça, deixando à mostra os cabelos sobre as têmporas. O rosto de expressão séria parece conferir-lhe uma idade mais avançada. Possui corpete com mangas e franjas drapeadas lateralmente por broche. Sob as mangas do corpete aparecem as mangas da túnica que lhe recobre todo o corpo. O manto surge sobre o ombro esquerdo, acompanha o movimento do braço, caindo-lhe sobre o colo e lateralmente sobre as pernas. A perna direita, recuada, realça o avanço da perna esquerda, que deixa mostrar a ponta do sapato sob o barrado da túnica. A menina, posicionada lateralmente para o expectador, permite observar o perfil jovem, com penteado de trança e longos cachos que lhe recobrem a nuca, caindo sobre as costas. Sua expressão facial é jovem. A cabeça encontra-se baixa, assim como o olhar, que fita o livro em sua mão direita, enquanto a mão esquerda segura parte do manto, que, recobrindo os ombros, lhe cai sobre o busto. Veste túnica com mangas compridas, presas à altura dos cotovelos e dos punhos. Possui a perna direita levemente flexionada. A escultura está apoiada em uma base simples, sem frisos ou talhas relativamente altas.

A iconografia de São José, amplamente representado no Brasil e em Minas, pode ser encontrada em versões diferentes, relacionando-se a passagens de sua vida. É representado tradicionalmente como um homem maduro, de barba, vestindo túnica e manto. Aparece segurando o Menino Jesus em uma das mãos e na outra uma vara ou cajado com lírios. Duas variações da mesma iconografia são: São José de Botas, quando este é representado calçado com botas, ou apenas São José, quando é representado com sandálias ou outro calçado.

A imagem de São José pertencente ao município de Sant'Ana do Garambéu mede 80 cm de altura é representada como um homem maduro, de barbas, em rara composição. Apresenta-se sentado em cadeira simples, de espaldar baixo, com voluta em motivo conchóide ao centro. Apresenta expressão séria, olhar estático, cabelos cacheados à altura dos ombros. Veste túnica longa com cinto amarrado por laço. Braços altos e levemente flexionados, mão esquerda com os dedos também flexionados, como se segurasse algo, e a direita espalmada para apoiar o Menino, que se

Foto: Edmilson Barreto Marques



São José, do grupo de imagens do município de Santana de Garambéu

Foto: Edmilson Barreto Marques

Nossa Senhora do Carmo, do grupo de imagens do oratório da família Mourão

encontra em pé no seu colo. Sobre as costas usa manto longo que recobre a perna esquerda, o braço direito e parte do colo. A peça está apoiada em uma base retangular, simples. O Menino apresenta cabelos curtos e cacheados, braço esquerdo elevado como se tocasse a cabeça do homem, e o braço direito à altura do peito simula um gesto de abraço. Veste túnica semilonga, com cinto e mangas compridas, os pés estão aparentes e descalços.

A iconografia de Nossa Senhora do Rosário é tradicionalmente representada por uma imagem feminina, de pé, segurando em uma das mãos o menino e na outra o rosário. Veste túnica longa, véu sobre cabelos longos e manto. Normalmente se apóia em um bloco de nuvens com anjos e querubins.

A imagem de Nossa Senhora do Rosário do município de Sant'Ana do Garambéu mede35 cm de altura e é representada por uma figura com a cabeça levemente inclinada para a direita, cabelos longos cobertos por um véu. Veste túnica longa, com modestino drapeado e preso ao centro por um broche. Possui manto longo que avança na parte frontal à altura das pernas e segura na mão esquerda um menino, e a mão direita com dedos flexionados para segurar o rosário. A imagem apóia-se sobre a base de feitio bastante simplificado, quadrada, com frisos dourados, em que inexistem o bloco de nuvens e os querubins comuns nessa iconografia.

Esse grupo escultórico do município de Garambéu foi, de certa forma, o ponto de partida para a elaboração dessa pesquisa. Possui características formais e estilísticas idênticas não só entre si, mas também com outros três grupos de imagens. O primeiro pertencente ao acervo da igreja matriz de Madre de Deus de Minas; o segundo, composto por um conjunto escultórico de sete peças de um oratório pertencente a uma coleção particular de São João del-Rei; e o terceiro, de um conjunto do acervo da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição de Prados.

Além da postura estática das esculturas e dos panejamentos de drapeados abaulados que se ajustam de forma muito singular aos corpos rígidos das figuras, as expressões

ingênuas dos rostos e o formato do cabelo terminando as mechas, em cachos e pequenas volutas contidas, demonstram nitidamente que todas foram esculpidas por um mesmo santeiro. Outro elemento que revela a clara relação entre essas imagens, sendo comum a toda obra desse escultor localizado até agora, diz respeito à policromia. Além do raro fato de se encontrarem originais e em bom estado de conservação, podem ser atribuídas a Joaquim José da Natividade,[4] por apre-sentarem a padronagem e estampagem comum a esse artista. O fundo dourado sob pintura a pincel, formando tramas de "cata-ventos" entremeados por "*muguets*" de arranjos florais, dália azul, rosa e flor vermelha com pétalas brancas sobre folhagens verdes, elementos caracteríscos da obra de José da Natividade. Os avessos dos mantos são comumente folheados a prata com reluzentes veladuras coloridas, possuindo *pastiglio* achatado, de fundo estriado.

O segundo conjunto de esculturas, pertencente ao município de Madre de Deus de Minas, era também composto origi-nalmente por três imagens esculpidas separadamente, representando o presépio ou a família de Cristo: São José e Nossa Senhora, de joelhos, com as mãos postas. Certamente havia o Menino Jesus, que infelizmente desapareceu.

Foto: Edmilson Barreto Marques

Oratório pertencente à família Mourão

Iconograficamente, as figuras centrais dos presépios correspondem às imagens de São José, Nossa Senhora e Menino Jesus, representando a natividade. No período colonial mineiro, essa representação era normalmente realizada com essas duas imagens de Nossa Senhora e São José ajoelhados, próximo ao Menino. Um exemplo clássico dessa invocação em Minas pode ser observado nos oratórios D. José ou também chamados de Lapinha ou maquinetas, onde, geralmente trabalhados em pedra talco, os escultores montavam na parte inferior dos oratórios esse grupo sempre nesse formato tradicional. No caso

4. ARAÚJO, Carlos Magno de. A policromina de Joaquim José da Natividade na imaginária da região do Campo das Vertentes e Sul de Minas. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 1, 2001. p. 147-149.

Foto: Edmilson Barreto Marques

Santana Mestra do grupo de imagens do Município de Santana do Garambéu

específico do município de Madre de Deus de Minas, é interessante observar que não só a igreja, como também a cidade recebe o nome devido a esta iconografia, salientando apenas o nome da Virgem.

A imagem de Nossa Senhora de Madre de Deus de Minas possui aproximadamente 1,10 m de altura e representa uma figura feminina ajoelhada, com as mãos postas à altura do peito. Seu rosto é sereno, com o olhar direcionado para baixo, como se observasse algo que está próximo de si e ao nível do chão. Possui véu sobre vasta cabeleira em cachos, que nasce na testa, e se avoluma nas laterais do rosto, caindo até os ombros. Veste túnica com corpete e gola plissada, mangas e sobremangas que também possuem plissados nas bordas e apóia-se sobre uma base em formato de almofada. Possui coroa de prata.

A imagem de São José mede 1,20 m de altura e é representada por uma figura masculina com barba e cabelos cacheados, que recobrem parte das costas. Seu rosto, de expressão serena, tem o olhar voltado para baixo, a mão direita sobre o peito e a mão esquerda com os dedos flexionados para segurar um cajado com lírios. Veste túnica longa com cinto, que possui na gola uma espécie de jabô pendente. A túnica possui mangas longas com punhos abertos. Veste um manto que recobre as costas, pendente sobre o braço direito, cobrindo o ombro esquerdo e parte frontal da túnica. Apóia-se sobre base retangular simples. Possui resplendor de prata.

Essa imagem foi recentemente restaurada, quando foi resgatada a sua pintura primitiva. A imagem de Nossa Senhora, porém, apresenta-se ainda totalmente repintada com pintura em motivos florais, mas que altera totalmente a sua originalidade.

Nesse grupo é relevante notar a semelhança entre os rostos das imagens de São José, com a mesma iconografia do grupo de Sant'Ana do Garambéu. As duas não deixam dúvidas quanto à feitura de um mesmo escultor. Outro fato interessante a ser salientado nessas obras se refere à composição dos cabelos nas duas peças, um dos traços mais marcantes desse santeiro. Porém, é na imagem de Nossa Senhora que o cacheado profuso dos cabelos, a ingenuidade do rosto e a rigidez de postura conferem à imagem uma semelhança que em muito lembra as esculturas medievais. Aparência essa muito comum e presente em toda a obra de Garambéu, que prima por realizar indumentárias e soluções iconográficas bem pouco comuns,

como os corpetes inusitados presentes nas imagens femininas de Sant'Ana e Nossa Senhora de Madre de Deus, um jabô na gola de São José. A imagem de Nossa Senhora do Rosário do Município de Garambéu é representada de maneira bastante curiosa, sem o bloco de nuvens e sem os querubins, apoiando-se tão somente sobre a base.

O segundo grupo de imagens traz em si uma história muito intrigante e ao mesmo tempo reveladora de uma confluência de talentos na execução de uma obra devocional doméstica. Trata-se do oratório pertencente à família Mourão, que residia inicialmente no sobrado colonial que hoje abriga a sede do Museu Regional de São João del-Rei. Esse oratório, que possui caixa bastante simplificada externamente, foi elaborado em três faces envidraçadas, lateral e frente, com frontão triangular. A face frontal é também sua porta, com fechadura e espelho marchetado. Todas as três faces apresentam a madeira aparente em tom claro, provavelmente cedro, e a cimalha e os pés em madeira de cor negra, fazendo deste contraste o único adorno externo.

Apesar de sua simplicidade externa, possui o seu interior ricamente decorado com pintura à têmpera, em tons azul - claro e escuro, com inúmeros arranjos florais coloridos e dourados.

Quanto às imagens que sempre se abrigaram em seu interior, somavam o total de sete, sendo três de autoria do mestre Piranga: um Crucificado, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e um Santo Antônio. O outro grupo é composto de uma imagem de Nossa Senhora das Dores, de uma Nossa Senhora do Carmo, de um São José e um Menino Jesus. Este último grupo tem suas dimensões de aproximadamente 30 cm de altura e encontra-se em perfeito estado de conservação, com suas policromias originais, trabalho de impressionante beleza e de rara incidência, já atribuído também a Natividade.

É interessante observar aqui que, embora a policromia dessas imagens esteja estética e tecnicamente atrelada à semelhança dos grupos das outras imagens - Sant'Ana do Garambéu e Madre de Deus, o fato é que, no caso deste oratório, o trabalho demonstra superar-se a si mesmo no que se refere à beleza plástica. A delicadeza das padronagens em esgrafiados, a miniaturização de detalhes, como "*muguets*" florais, e a

sobreposição de veladuras, bem como aplicação de rendas de tecidos nas bordas dos mantos, são elementos que demonstram o primor e o requinte de elaboração dessas policromias. Certamente, tal esmero só foi possível por tratar-se de peças de pequenas proporções e de ser esta uma encomenda que envolvia o prestígio e a importância do encomendante, segundo referências colhidas junto a seus descendentes, um importante e abastado comerciante local.

As imagens desse grupo também atribuídas ao santeiro de Garambéu apresentam nitidamente as características presentes em sua obra, dentre as quais um detalhe que chama atenção na sua inusitada riqueza de soluções inesperadas. A imagem do Menino Jesus, nu, de boa anatomia, apresenta-se de pé sobre o globo coroado por um pequeno grupo de nuvens em formato de volutas. O mais curioso dessa representação está nos cabelos de cachos contidos e justapostos, criando um efeito único e exótico somente pensável na obra de Garambéu.

O terceiro e último grupo localizado encontra-se na igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, do município de Prados, e se constitui das imagens de Santa Rita e de São Joaquim, que medem 40 cm de altura cada, entre outras que ainda necessitam ser melhor estudadas, mas já possuímos fortes indícios de que nesse grupo encontra-se também uma imagem de roca com características que remetem ao trabalho desse escultor.

Embora ainda não saibamos o verdadeiro nome do santeiro de Garambéu e desconheçamos quase que totalmente aspectos de sua biografia, podemos dizer que o início desta pesquisa já demonstra um rastro seu por diversas localidades da região do Campo das Vertentes e Sul de Minas. Sabemos que seu trabalho alcançou grande prestígio, visto que suas imagens se encontram em altares diversos e por vezes como orago de importantes igrejas; sabemos ainda que esteve muito próximo de Joaquim José da Natividade, possivelmente trabalhando em parceria. Dentre as principais características e aspectos formais presentes em sua obra podemos listar:

Rostos com fisionomias ingênuas, bocas pequenas, narizes com asas das narinas pouco marcadas, espaços naso-labiais grandes, queixos esféricos não muito proeminentes, ausência de

segundos queixos. Mãos grandes com dedos cônicos.

Panejamentos contidos com pouca adequação ao movimento dos corpos, sendo os drapeados em sua maioria pouco facetados, com as arestas abauladas, caimentos forçados e nada naturais.

Cabelos lisos ou revoltos, com fios entrelaçados, cacheados longos ou curtos, quase sempre terminando as pontas em volutas pequenas e contidas.

Posturas rígidas, quase total ausência de contra-posto, gestuais duros e contidos. Pouca adequação do Menino Jesus nas imagens que o seguram.

Nuvens normalmente em formato de volutas, ou gomos que podem aparecer em movimentos espirais contínuos ou invertidos.

Apesar de todos os estudos realizados até o momento, tais como localização e documentação fotográfica das esculturas, bem como comparação estilística entre as peças e conjuntos, pretendemos prosseguir com esta investigação, objetivando buscar nos arquivos documentais maiores referências sobre a vida e a obra do santeiro de Garambéu, para, desta forma, contribuir para uma melhor compreensão e elucidação da arte mineira do período colonial.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Carlos Magno. A policromia de Joaquim José da Natividade na Imaginária do Campo das Vertentes e Sul de Minas. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 1, 2001. p. 147-149.

_____. Aspectos preliminares do levantamento e identificação da obra do "Mestre do Cajuru" e sua escola. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB), n. 2, 2003. p. 49-54.

ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. p. 71-74

MARQUES, Edmilson Barreto. A obra de Valentim Corrêa Pais como

referencial para identificação de uma “escola” na região do Campo das Vertentes e sul de Minas. *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: Centro de estudos da Imagem Brasileira (CEIB), n. 2, 2003. P. 55-60.

ENTALHADORES BRACARENSES E LISBOETAS EM MINAS GERAIS SETECENTISTA

MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA*

No ano de 1790, o segundo vereador da Câmara da cidade de Mariana, o capitão Joaquim José da Silva, cumprindo Ordem Régia de D. Maria I,[1] elaborou uma crônica sobre a situação das artes na antiga Capitania das Minas Gerais, com ênfase na arquitetura e escultura.

Fonte primária de referência obrigatória, esse utilíssimo documento, utilizado por gerações sucessivas de pesqui-sadores desde meados do século XIX, pode ainda revelar surpresas, quando questionado sob enfoques diferentes dos habitualmente seguidos pela historiografia da arte no Brasil. Por exemplo, apesar do destaque dado à figura do artista mestiço Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, fato registrado em prosa e verso por todos os que utilizaram o documento, é provável que se trate do único, entre vários nomes de arquitetos e artistas mencionados no texto, efetivamente nascido no Brasil. Os demais, em esmagadora maioria, são de origem portuguesa comprovada ou provável, incluindo engenheiros militares, como José Fernandes Pinto Alpoim e Pedro Gomes Chaves, mestres de obras, como Manoel Francisco Lisboa e José Pereira dos Santos, e entalhadores, entre os quais José Coelho de Noronha e Francisco Xavier de Brito, são também citados como escultores.

Uma rápida pesquisa sobre as regiões de origem dos profissionais que foram merecedores de registro pelo Vereador de Mariana revela, entre as procedências que puderam ser estabelecidas, predominância significativa do arcebispado de Braga e equivalência dos de Lisboa e do Porto para construtores e mestres-de-obras.[2] Com relação aos entalha-dores e escultores, todos são bracarenses ou lisboetas entre as procedências conhecidas. Mas o mais interessante é que uma leitura atenta do texto sugere que esses entalhadores se dividiam em dois grupos antagônicos, o primeiro liderado pelos lisboetas Francisco Xavier de Brito e José

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

1. Ordem esta estabelecida em 20 de julho de 1782 e que determinava que fossem registrados anualmente em livro próprio os "novos estabelecimentos (construções), fatos e casos mais notáveis e dignos de história sucedidos desde a fundação da capitania".
2. São originários da região de Lisboa Manoel Francisco Lisboa, Antônio Francisco Pombal e Antônio Gonçalves Bracarena. De Braga vieram João Fernandes de Oliveira, Manoel Francisco de Araújo, Francisco de Lima Cerqueira, Antônio Pereira de Souza Calheiros e José Fernandes Pinto Alpoim, e do Porto José Pereira dos Santos, José Pereira Arouca e Domingos Moreira de Oliveira.

Foto: Myriam Ribeiro de Oliveira

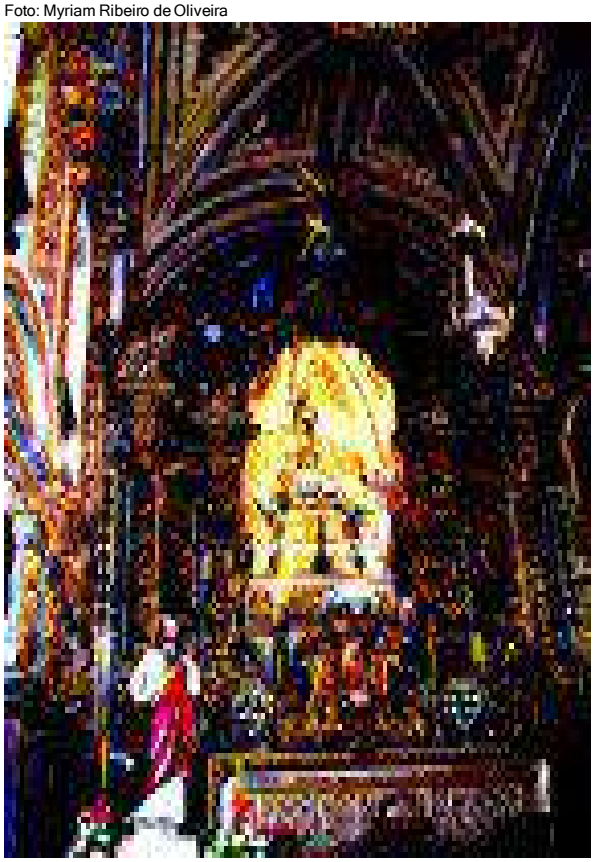


FIGURA 1 - Retábulo da Matriz de Antônio Dias de Ouro Preto - Felipe Vieira

Coelho Noronha e o segundo pelos bracarenses Felipe Vieira e Jerônimo Félix Teixeira.[3]

> "O gosto gótico de alguns retábulos transferidos dos primeiros alpendres e nichos da Piedade já tinha sido emendado pelo escultor José Coelho de Noronha e estatuário Francisco Xavier e Felipe Vieira, nas matrizes desta cidade (Mariana) e Vila Rica. [...] Jerônimo Félix e Felipe Vieira, êmulos de Noronha e Xavier, excederam na execução do retábulo principal da Matriz de Antônio Dias da mesma Vila e confuso desenho do doutor Antônio de Souza Calheiros: Francisco Vieira Servas e Manoel Gomes, louvados da obra, pouco diferem de Luiz Pinheiro e Antônio Martins, que hão feito as talhas e imagens dos novos templos".(grifo nosso)

Esse parágrafo do Vereador de Mariana[4] é particularmente interessante, porque revela uma mesma terra de origem, o arcebispado de Braga, para todos os profissionais envolvidos na confecção do retábulo principal da Matriz de Antônio Dias de Ouro Preto, do risco original reconhecido como "confuso" à louvação para entrega da obra. O contrato foi assinado a 26 de março de 1760[5] com Felipe Vieira, natural do Conselho de Guimarães, que executou a obra em cinco anos em parceria com Jerônimo Félix Teixeira. O desenho original "corrigido" pela dupla foi também fornecido por um bracarense, o bacharel Antônio Pereira de Souza Calheiros, conhecido sobretudo pelos projetos curvilíneos das igrejas do Rosário de Ouro Preto e São Pedro dos Clérigos de Mariana.

Trata-se de um dos últimos retábulos joaninos executados em Minas Gerais e um dos mais originais, não existindo similares na região ou até mesmo em Portugal. A introdução de possantes colunas salomônicas com fragmentos de frontão em volutas ladeando a tribuna central acentua a monumentalidade do retábulo e tem forte apelo visual. Entretanto, o desenho do coroamento

3. Apenas as procedências de Francisco Xavier de Brito e Felipe Vieira têm documentação histórica comprovante. As de José Coelho Noronha e Jerônimo Félix Teixeira foram estabelecidas pela análise estilística comparativa e são ainda hipóteses, sujeitas a verificação documental.
4. Cf. Transcrição de Rodrigo José Bretãs in: Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho. Publicações do SPHAN, número 15, Rio de Janeiro, 1951, p. 31.
5. Informação de Furtado de Menezes em A religião em Ouro Preto. In: *Bi-Centenário de Ouro Preto*, 1711-1911. Memória Histórica, p. 292.

permanece confuso, com superposição de anjos adultos ladeando o dossel, a tarja acima destes, e elementos ornamentais desnecessários, como as desgraciosas cabecinhas de querubins nos lambrequins da sanefa (FIG. 1).

São típicos da talha barroca bracarense, entre outros, o desenho tortuoso do dossel com o supérfluo detalhe dos querubins, as mísulas trilobadas dos nichos laterais e o motivo dos enrolamentos de cartuchos acompanhando a volta superior do arco. E também os efeitos teatrais grandiloqüentes dos cortinados levantados por anjos nos nichos laterais e no coroamento. Esses efeitos, apesar de convincentes à distância, incomodam visualmente quando o retábulo é focalizado de perto, colocando em evidência as imperfeições anatômicas das representações de anjos adultos, nessa obra de entalhadores, sem grande talento escultórico.[6]

Foto: Myriam Ribeiro de Oliveira

FilGURA 2 - Retábulo da Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto - Felipe Vieira

O retábulo da capela-mor de Santa Efigênia (FIG. 2), na mesma cidade de Ouro Preto, também pode ser considerado obra bracarense, apesar de não ser conhecida a procedência do autor do desenho, o entalhador Francisco Branco de Barros Barriga, que por ele recebeu 55 oitavas de ouro em 1747. A execução da talha foi efetivamente obra de dois bracarenses, o já citado Felipe Vieira e seu conterrâneo Antônio Pereira Machado, aos quais são consignadas as quantias mais significativas na extensa relação de pagamentos do Primeiro Livro de Receita e Despesa da Irmandade, no período de execução da obra, entre 1747 e 1756.[7]

A análise desse retábulo coloca alguns problemas, o mais instigante sendo o da identificação dos autores das inúmeras esculturas de anjos integradas à talha. O trabalho do mais famoso deles, Francisco Xavier de Brito, pode ser facilmente reconhecido por comparação com outras obras documentadas do escultor, notadamente na capela-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto. Trata-se das figurinhas de anjos e cabeças de querubins integradas aos quartelões que ladeiam os nichos laterais, algumas das quais

6. De concepção totalmente diferente e inovadora são os painéis das paredes laterais, com enrolamentos de rocalha em composições assimétricas, em flagrante contraste com os arcaísmos do altar-mor. Quer-nos parecer que é sobretudo nesses painéis que deve ser buscada a colaboração de Jerônimo Félix Teixeira, cujo nome não figura na documentação do retábulo propriamente dito. Cf. Transcrição parcial do livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição de Vila Rica (1729-1792 ?) no Arquivo de Inventários do IPHAN, Rio de Janeiro.

Foto: Myriam Ribeiro de Oliveira

FIGURA 3 - Retábulo da Matriz de Tiradentes
João Ferreira Sampaio

possivelmente em colaboração com Manoel Gomes da Rocha.[8] Mas quem seria o autor dos quatro anjos adultos que apresentam a tarja com o símbolo mariano e gesticulam retoricamente nos fragmentos de frontão?

Minha hipótese, ainda sujeita a verificações, é que o autor dessas elegantes figuras seja o escultor José Coelho de Noronha, cuja obra é ainda pouco conhecida, apesar da fama que gozou entre os seus contemporâneos, que igualavam seus méritos aos de Francisco Xavier de Brito, como avaliado pelo Vereador de Mariana. A forte presença desses anjos domina, com efeito, o coroamento do retábulo, compensando de alguma forma as deficiências do desenho do dossel com recortes inúteis e articulação deficiente aos suportes. A atribuição que proponho baseia-se na comparação com os anjos do coroamento do retábulo da Matriz de São João del-Rei, como será visto a seguir.

O mais importante retábulo bracarense da historia da talha luso-brasileira é sem dúvida o da capela-mor da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes (FIG. 3), executado entre 1739 e 1750 por João Ferreira Sampaio. O nome desse entalhador, sempre grafado S. Payo na documentação de época, poderia indicar proce-dência da freguesia de S. Payo no conselho de Braga,[9] e seu período de atividade documentada em Minas Gerais estende-se até o ano de 1779, data de seu falecimento. As afinidades com a obra de Marceliano de Araújo, e em particular com aspectos ornamentais da talha dos retábulos da Misericórdia (1734-1739) e do Órgão da Sé (1737-1738) de Braga, fundamentam a hipótese de Sampaio ter trabalhado na oficina deste entalhador, anteriormente à vinda para Tiradentes. Entre as mais evidentes podem ser citados os atlantes barbudos na base das colunas e os anjos tocheiros do camarim do retábulo, que apenas na talha de Braga aparecem nessa posição comparativamente às demais regiões portuguesas.

A estruturação arquitetônica desse grandioso retábulo de Tiradentes baseia-se em colunas de fuste reto e não torsas, como seria de esperar na época joanina, quatro delas recobertas de

7. Cf. Transcrição de Manoel de Paiva no Arquivo do Inventário do IPHAN para os anos 1733-1782. O original encontra-se desaparecido.
8. Os dois artistas recebem conjuntamente 270 oitavas de ouro no biênio 1747-1748 de fazer a escultura para a obra".
9. A documentação dessa igreja foi divulgada por Olinto Rodrigues dos Santos Filho em artigo publicado na *Revista MINIA*, Braga, ano 1993, p. 117-139.

decoração plana, com motivos inusuais na época barroca e duas inteiramente compostas de volutas e acantos vazados. A peça de decoração plana com motivos inusuais na época barroca, e duas maior impacto é, entretanto, o trono estruturado em concheados vazados decorados com enormes conchas tridacmas, no alto do qual figura atualmente a imagem do padroeiro Santo Antônio. Em suma, um apoteótico conjunto ornamental na tradição da chamada equivalentes em outras igrejas de Minas Gerais e com apenas outro exemplo no Brasil, o retábulo da capela-mor de São Bento de Olinda, claramente influenciado pelo retábulo principal do Mosteiro Beneditino de Tibães, próximo à cidade de Braga, já da fase rococó.

Em São João del-Rei, o retábulo da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar é ainda um problema não solucionado na história da talha mineira. A ausência de documentação histórica reduz o historiador de arte a seus instrumentos específicos de análise, e Germain Bazin, entre outros, situou-o na década de 1750, pelo fato de apresentar desenho idêntico ao retábulo da Matriz de Caeté, contratado em 1758 com José Coelho de Noronha.[10] Essa datação, aceita sem contestações pela historiografia da arte no Brasil, foi posta em causa recentemente, com a localização no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa de uma petição da Irmandade do Santíssimo Sacramento, sugerindo que o retábulo já se encontrava terminado em 1732.[11]

A conclusão mais polêmica imposta pelo documento em questão foi a necessidade de recuar em cerca de 10 anos a introdução do estilo joanino evoluído na talha da região de Minas Gerais, ou seja, para os retábulos com colunas torsas salomônicas, policromia de fundos claros e a presença de dossel com possantes grupos escultóricos no coroamento. Segundo a nova datação, esses elementos teriam sido adotados na talha mineira praticamente na mesma época em que o foram no Rio de Janeiro,[12] antecedendo de mais de uma década a atuação de Francisco Xavier de Brito, tradicionalmente apontado como o introdutor do estilo em Minas Gerais.

Apesar de aceita por especialistas do porte de Lygia Martins Costa,[13] a nova cronologia deixa em aberto questões importantes, entre outras a enorme disparidade estilística com a talha contemporânea de Tiradentes e a afinidade com o retábulo de Caeté, quase três décadas mais tardio. Inicialmente, pareceu-me plausível

10. Cf. Bazin, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1975, p. 341-349.
11. Com efeito, a Irmandade do Santíssimo Sacramento, respon-sável pela fábrica da Matriz em construção informa que haviam despendido 15000 cruzados com o retábulo e encomendado 100 milheiros de ouro em folha para o seu douramento. Ver documento publicado na integra em MENEZES, Ivo Porto de. Documentação referente a Minas Gerais existente em Arquivos portugueses. In: *Revista do A. P. M.*, Belo Horizonte, ano XXVI, maio de 1975, p. 290-291.
12. Na igreja da Ordem Terceira da Penitência, por mão do artista lisboeta Manuel de Brito, que contratou a obra do retábulo da capela-mor em 1726.
13. Cf. COSTA, Lygia Martins. Importância da capela-mor da Matriz de São João del-Rei. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte: 1990/92, n. 15, p. 423-441.

responder à primeira questão pelas diferenças básicas entre o joanino bracarense e o lisboeta, já que o retábulo do São João del-Rei situa-se na descendência do joanino de Lisboa e não no de Braga, como o retábulo de Tiradentes. Mas essa explicação não convence inteiramente, pois além da estrutura de forte marcação auquitetôna, típica de Lisboa, a linguagem formal dos ornatos do retábuloa de São João del Rei, de caráter leve e gracioso, introduz uma série de motivos do período Regência francês, que não poderiam ter ocorrido em 1732 (entre outros os guilhochês, a concha ondulada, os arranjos florais em guirlandas e a assimetria em ornatos como os da base do retábulo).

A metodologia de nossa disciplina ensina que, em caso de confronto entre a obra e o documento, seja dada prioridade à obra, objeto específico da História da Arte. O que no caso do retábulo de São João del-Rei significaria priorizar a datação estilística, em detrimento da documental, aventando entretanto a possibilidade da existência de um retábulo anterior ao qual se aplicaria o documento localizado no Arquivo de Lisboa.

Restabelecida a cronologia tradicionalmente aceita do retábulo da Matriz de São João del-Rei, é possível retornar à atribuição do risco a José Coelho Noronha, proposta por Germain Bazin, que acredito poder também se estender à execução da obra. A base comparativa são os retábulos do cruzeiro da Catedral de Mariana, pelos quais Noronha recebeu, entre 1747 e 1759, a vultosa quantia de 734 oitavas de ouro.[14] Não é preciso muito esforço para identificar a mão segura do escultor na talha dos anjos e querubins dos três retábulos em questão, com o mesmo tipo de penteado e desenho gracioso de nariz ligeiramente arrebitado. Observe-se que são diferentes os anjos e querubins do retábulo da Matriz de Caeté, de desenho idêntico ao de São João del-Rei e também arrematado por Noronha em 1758, mas visi-velmente executado por outro entalhador.

O retábulo da Matriz de São João del-Rei não tem dossel no coroamento, nem quartelões como os demais retábulos joaninos dessa fase, substituídos por um segundo par de colunas salomônicas. Estruturações desse tipo são comuns na talha joanina de Lisboa, a exemplo dos retábulos de Nossa Senhora das Dores na igreja de São Miguel na Alfama e no altar-mor da igreja dos

14. Ver documentação relativa a José Coelho de Noronha em MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974, nº 27, volume II, p. 72 e 73.

Foto: Myriam Ribeiro de Oliveira

FIGURA 4 - Peças do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG
Francisco Xavier de Brito

Paulistas. Observe-se ainda que o desenvolvimento horizontal dos dosséis com amplas sanefas em lambrequins é em Portugal mais característico da talha do norte (Braga e Porto) do que da de Lisboa, o que remete à questão de sua forte presença no retábulo da matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, arrematado em 1746 pelo escultor lisboeta Francisco Xavier de Brito.

Natural da região de Lisboa, esse escultor emigrou para o Brasil por volta de 1735, para trabalhar com Manoel de Brito, prova-velmente seu parente, na talha da igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro. Seis anos mais tarde, já se encontrava na Capitania de Minas Gerais, onde sua admissão na Irmandade de São Miguel e Almas da Matriz de Ouro Preto é registrada no ano de 1741.[15] Apesar da escassez de dados históricos relativos a trabalhos anteriores ao contrato do retábulo da Matriz do Pilar de Ouro Preto em 1746, é fora de dúvida sua participação como escultor no retábulo principal da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara, possivelmente em regime de subcontrato com Francisco de Faria Xavier, que arrematou a obra a 22 de março de 1744.

Problemas de estrutura determinaram, entretanto, a reconstrução da igreja a partir de 1760, que incluiu ampliação da capela-mor e a confecção de um novo retábulo, talvez desenhado pelo próprio Manoel da Costa Athaíde, que pintou os forros da igreja em 1806-1807. O retábulo joanino, executado cerca de 50 anos antes, foi desmontado e as peças guardadas em algum depósito da igreja, até a transferência das mais importantes para o Museu da Inconfidência, onde estão em exposição desde meados do século passado. O foco central é

15. Ver documentação relativa à Francisco Xavier de Brito em MARTINS, Judith. Opus cit., volume I, p. 128-131.

o excepcional grupo da Santíssima Trindade, com cerca de 2 metros de comprimento, atualmente despojado de sua policromia original, mas também figuram no acervo do Museu outras peças procedentes do mesmo retábulo, incluindo uma coluna salomônica e capitel, dois anjinhos esvoaçantes do coroamento e três cabecinhas de querubins (FIG. 4 e FIG. 5).[16]

Com a idéia de uma possível reconstituição virtual desse retábulo efetuei uma viagem a Santa Bárbara, onde tive a grata surpresa de identificar uma série de outras esculturas de Xavier de Brito integradas ao retábulo rococó da Matriz de Santo Antônio, incluindo os quatro anjos grandes do coroamento, a parte superior dos dois quartelões com os respectivos anjos "brincando de escorregar", que também figuram nos outros retábulos do escultor, duas peanhas de imagens nos nichos laterais, parte da renda da tribuna com dois querubins, os três degraus superiores do trono com uma série de querubins e até mesmo a pomba do Espírito Santo que sobrou do conjunto da Santíssima Trindade, em vôo solitário no remate do retábulo.

A base comparativa para a identificação dessas esculturas foi, evidentemente, o monumental retábulo da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, a obra mais importante de Xavier de Brito e uma das mais significativas da segunda fase do joanino em Minas Gerais. Foi arrematado em 1746 pelo escultor e seu sócio Antônio Henriques Cardoso, com risco elaborado pelo já citado entalhador Francisco Branco de Barros Barriga, o mesmo do retábulo de Santa Efigênia. Xavier de Brito, entretanto, não tardaria a elaborar outro risco para que a obra ficasse com "mais elegância e perfeição", introduzindo importantes modificações no remate, nos nichos das ilhargas, sacrário e cúpula (dossel). Em suma, praticamente nada deve ter restado do desenho original de Barros Barriga, podendo o retábulo atual ser considerado obra completa de Xavier de Brito. Os tempos fortes são as esculturas integradas à talha, dos vigorosos atlantes na base das colunas salomônicas e quartelões, ao grupo da Santíssima Trindade do coroamento, enquadrado por dois pares de anjos adultos. Representações escultóricas das Virtudes Teologais e Cardeais ocupam ainda as cimalhas laterais da capela-mor, em *tour de force* que deve ter consumido as forças do escultor, que morreu em 1751, sem

16. Todas essas peças são catalogadas pelo Museu da Inconfidência com atribuição a Xavier de Brito e procedentes da Igreja Matriz de Santa Bárbara. O conjunto inclui ainda um sacrário, a meu ver de fatura diferente.

concluir o retábulo iniciado sete anos antes.

Tal como se apresenta atualmente, o retábulo da Matriz do Pilar de Ouro Preto tem semelhanças marcantes não apenas com o demolido retábulo de Santa Bárbara, como foi dito, mas também com outro retábulo joanino mineiro do mesmo período, o da Matriz de Santo Antônio de Catas Altas. Essas semelhanças vão da estruturação dos suportes, baseada na mesma alternância de colunas salomônicas e quartelões, ao desenho do coroamento com o grupo da Santíssima Trindade, figurando acima de um vasto dossel com sanefa e lambrequins e quatro anjos adultos assentados nos fragmentos de frontão e suportes misulados que fazem a ligação do dossel com os quartelões. Embora o detalhamento dos ornatos e esculturas seja diferente, é evidente a influência de um sobre o outro ou a utilização de uma fonte comum (gravura ou desenho) para ambos.

O retábulo da Matriz de Catas Altas foi ajustado a 8 de maio de 1746 com o entalhador Manoel Gonçalves Valente, sem dúvida também de origem portuguesa. Seu projeto antecede, portanto, em cerca de um ano as modificações propostas por Xavier de Brito para o retábulo de Ouro Preto, o que exclui a hipótese de ter sofrido influência deste último retábulo. Mas é preciso lembrar que em 1746 já ia bem adiantado o retábulo da Matriz de Santa Bárbara, no qual Xavier de Brito já havia introduzido os aspectos básicos utilizados posteriormente nos retábulos de Catas Altas e Pilar de Ouro Preto, notadamente na estruturação dos suportes e coroamento. Esse retábulo poderia, portanto, ter influenciado o da Matriz de Catas Altas, hipótese reforçada pela proximidade entre as duas vilas coloniais.

O autor do risco do retábulo da Matriz de Catas Altas pode ter sido o próprio Francisco Xavier de Brito, como sugeriu Germain Bazin, que descobriu no mesmo analogias com os retábulos da Igreja da Penitência do Rio de Janeiro, executados pelo escultor lisboeta anteriormente à vinda para a Capitania de Minas Gerais.[17] Entretanto, excetuados os aspectos básicos do risco apontados acima, nenhuma outra relação pode ser estabelecida entre o retábulo de Catas Altas e a obra conhecida de Xavier de Brito, tanto no que se refere aos temas ornamentais da talha, quanto às esculturas nela integradas. Manoel Gonçalves Valente, apesar de escultor razoável, como provam entre outros os Evangelistas dos quartelões

Foto: Myriam Ribeiro de Oliveira

FIGURA 5 - Coluna
Museu da Inconfidência
Ouro Preto, MG
Francisco Xavier de Brito

17. BAZIN, Germain, opus cit., p. 374-375

internos, pensa basicamente como entalhador, ao oposto de Xavier de Brito, antes de tudo escultor. No retábulo de Catas Altas predominam visualmente os aspectos ornamentais da talha, enquanto no Pilar são as esculturas que prevalecem, atraindo de imediato a atenção do espectador.

Como sucedeu a Xavier de Brito, Gonçalves Valente faleceu sem terminar o contrato com a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Catas Altas, deixando, entretanto, praticamente terminado o retábulo no qual trabalhara cerca de seis anos, e possivelmente também os Anjos Tocheiros, que completam a decoração da capela-mor. Com efeito, excetuando as grotescas peanhas dos intercolúnios, executadas em época tardia, não se notam no retábulo intervenções visíveis do entalhador Francisco de Faria Xavier, que, entre 1755 e 1761, executou a talha das ilhargas, púlpitos e brasão do arco cruzeiro, chefiando uma oficina da qual fez parte o entalhador bracarense Francisco Vieira Servas, cujo nome aparece nos documentos da igreja a partir de 1753. As obras contratadas com Francisco de Faria Xavier chegaram aos nossos dias sem o complemento da policromia, tendo sido dourado apenas o retábulo em 1827-1828. Seu estilo pessoal pode ser reconhecido nas composições ornamentais dos painéis laterais da capela-mor de Catas Altas, baseados em temas do Regência francês, possivelmente inspirados em gravuras de Bérain, como sugerem os arabescos planos e os perfis de mascarões. As cabecinhas de querubins, de excelente fatura, têm um penteado carac-terístico em madeixas superpostas e uma pequena franja ondulada na testa, que pode servir de base a outras atribuições.

Das considerações expostas podem ser tiradas algumas conclusões de caráter genérico e ainda provisório, que espero poder confirmar com a continuação desta pesquisa, particularmente no que se refere ao suporte documental.

A primeira são as diferenças marcantes entre os retábulos executados por entalhadores bracarenses e lisboetas na fase de apogeu do chamado estilo D. João V na talha da antiga Capitania de Minas Gerais, entre 1740 e 1765 aproximadamente. Esses anos coincidem com o momento áureo da produção das minas, quando quantidades superiores a 25.000 quilos de ouro chegavam a ser enviados anualmente a Portugal como pagamento do imposto do

quinto. As excepcionais condições de trabalho proporcionadas pela riqueza econômica atraíram então à região profissionais portugueses altamente qualificados, incluindo, além dos escultores e entalhadores citados, mestres de obras especializados em construções, que mudariam os rumos da arquitetura da região, adaptando-a ao uso da alvenaria de pedra.

A diferença mais significativa entre os retábulos que identificamos nesta pesquisa como bracarenses e os contemporâneos lisboetas é a predominância dos aspectos ornamentais nos primeiros e dos escultóricos nos segundos, com ênfase na representação das figuras humanas. A emulação entre as oficinas lideradas por bracarenses e lisboetas não impediu, entretanto, que os primeiros subcon-tratassem escultores do segundo grupo, como ocorreu com Felipe Vieira (bracarense), convidando Francisco Xavier de Brito (lisboeta) e possivelmente também José Coelho Noronha para execução de esculturas para o retábulo de Santa Efigênia de Ouro Preto.

E, finalmente, uma observação interessante é que essa dualidade estética prolongou-se na segunda metade do século XVIII, na fase rococó da talha mineira, quando os retábulos de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, treinado por escultores lisboetas, privilegiam aspectos escultóricos em sua composição, enquanto os do bracarense Francisco Vieira Servas privilegiam os aspectos ornamentais, como já tive oportunidade de demonstrar em publicações diversas sobre o rococó em Minas Gerais.[18] E, tendo em vista que ambos tiveram inúmeros discípulos e seguidores, a conclusão que se impõe é que as duas maneiras continuaram influenciando o desenvolvimento da talha da Capitania de Minas Gerais até o final da era colonial.

18. Ver, por exemplo, o capítulo sobre a Tipologia da talha rococó em Minas Gerais em OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

ICONOGRAFIA

O CICLO PICTURAL DAS SIBILAS DE DIAMANTINA

CÉLIO MACEDO ALVES*

Foto: Célio Macedo Alves

Forro da Capela do Bomfim com sibilas e quadro do Descendimento (ao centro). Anônima.

Em Diamantina existe[1] uma série de painéis pintados sobre tecido, localizados em quase todas as igrejas da cidade, que representam as misteriosas Sibilas, profetizas do mundo pagão que, de acordo com a literatura cristã, teriam vaticinado a vinda de Jesus Cristo. No entanto, sobre essas representações pairam algumas dúvidas de difícil solução até o presente. Quem teria introduzido essa série iconográfica ali na antiga Vila do Tijuco? Com que propósito? Faziam essas pinturas parte de um ritual específico? E qual seria esse ritual?

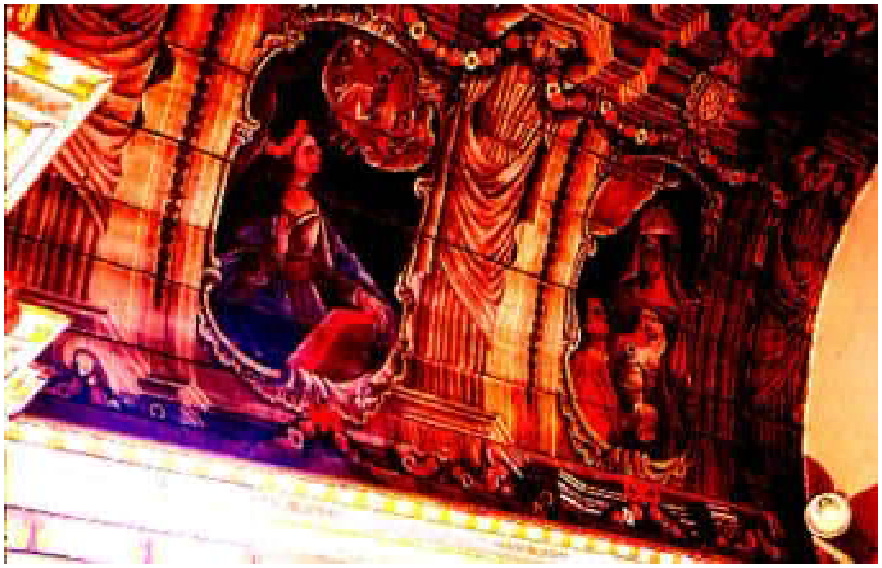
Um antigo morador da cidade, ligado à Ordem Terceira de São Francisco, relatou-nos que esses painéis sibilísticos eram colocados na boca dos retábulos durante o período da Semana Santa. Informação que se coaduna com uma citação de Aires Mata Machado, quando em seu livro *Arraial do Tijuco* refere-se a *"umas sibilas pintadas em pano para cobrir o altar no tempo da Quaresma"*, que ficavam na sacristia da Igreja das Mercês[2] (1).

Afirmações que condizem com a tradição das Sibilas, geralmente invocadas para revelar passagens da vida de Cristo, como seu nascimento, paixão, morte e ressurreição. Essa tradição remonta à Idade Média, onde eram representados autos relativos ao Nascimento e Paixão de Cristo. Nesses autos, denominados *mistérios*, as Sibilas, às vezes acompanhadas de algum profeta,

** Doutor em História e Pesquisador da Arte Colonial Mineira.*

1. Pelo menos existiam esses painéis até 1995, quando mantive contato com eles pela primeira vez, durante a realização do Inventário de Bens Móveis e Integrados, na cidade de Diamantina.
2. Informação depois reproduzida por Lúcia Machado de Almeida, em seu *Passeio a Diamantina* (São Paulo, Livraria Martins Editora, 1960), alterando a expressão "tempo da Quaresma" para "Semana Santa" (p. 193).

Foto: Célio Macedo Alves



Sibilas Frigia e Tiburtina. Pintura do forro da Capela do Bonfim. Anônima.

eram conclamadas a darem seus testemunhos. Como ocorre, por exemplo, no *Mistério de Otaviano e a Sibila Tiburtina*, baseado em uma lenda segundo a qual a profetiza concede ao imperador a visão de uma virgem com um menino ao colo. Fizeram, então, as Sibilas de Diamantina parte de alguma espécie de auto, que talvez lembre as Folias de Reis celebradas na festa de Epifania, e que também têm sua origem a partir dos dramas sacros medievais?

Não menos problemática é a fixação das fontes ico-nográficas que serviram de modelo para as representações de Diamantina. Seriam elas portuguesas? No caso afirmativo, de onde foram retiradas, pois são praticamente desconhecidas (pelo menos eu não consegui detectar referências sobre as Sibilas na arte portuguesa, sejam pintadas, esculpidas ou mesmo gravadas).

Parece que em Portugal a tradição das Sibilas não é tão antiga quanto no resto da Europa. Pode ser fixada tardiamente no século XVI, quando Gil Vicente fez encenar, no Natal de 1513, o seu *Auto da Sibila Cassandra.* Nele, as Sibilas e os Profetas (que não estão em número completo) reúnem-se numa grande família, que discute o tumultuado casamento da Sibila Cassandra - que aqui é a filha de Príamo, rei de Tróia, que na tradição grega também possuía o dom da profecia.[3] Seus tios são os profetas Moisés, Isaías e Salomão, este o persistente pretendente à mão da jovem; as tias são as Sibilas Eritréia, Pérsica e Ciméria. Todos eles apóiam o casamento e fazem de tudo para convencer Cassandra, que reluta ao saber que o Salvador nasceu de uma virgem (2).

No caso da literatura, tem-se o exemplo do Livro *Eva e Ave ou Maria Triunfante,*[4] de Antônio de Souza Macedo (1606-1682), cujo capítulo IX está dedicado ao tema das Sibilas, intitulando-se: *Das Sibyllas e o que vaticinaram de Cristo Senhor Nosso e de sua Mãe*

3. Na tradição sibilística, Cassandra é um dos nomes da Sibila Frígia.
4. A primeira edição é de 1696. Aqui me reporto a uma edição de 1700. *Eva e Ave* era um livro muito comum nas bibliotecas mineiras do século XVIII.

Santissima. Nele, o seu autor, valendo-se da tradição - como se verá mais adiante -, nomeia as Sibilas, colocando em suas bocas profecias referentes ao nascimento e morte de Jesus. As Sibilas ali citadas são:

1ª - *Pérsica*, a mais antiga, também chamada *Caldeia* ou *Babilônica*; 2ª - *Líbica*, mencionada por Eurípides; 3ª - *Samia*, que também é chamada Pitha; 4ª - *Eritréia*, de Eritha, chamada de Herophile; 5ª - *Délfica*, chamada por Authemis ou Themis (como está denominada uma das Sibilas de Diamantina), nascida em Delfos, filha de Tiresias; 6ª *Figia*, de Ancira; 7ª *Cumana*, natural de Cumis, chamada de Amaltheia, tendo morrido na Sicília. Virgílio lhe chamou Deifobe; 8ª *Helespontica*, nascida em Marpesso, perto de Gergitio; 9ª *Cumea*, natural da Babilônia, filha do historiador Beroso, vaticinou na cidade italiana de Cumas; 10ª *Tiburtina*, se chamou Albunea, vaticinava na cidade italiana de Tiburto (Tibur, hoje Tivoli), imperando Augusto César, em cujo tempo nasceu Cristo, ao qual mostrou a visão gloriosa; 11ª *Agripa*; 12ª *Cimea, Cimica* ou *Itálica*.

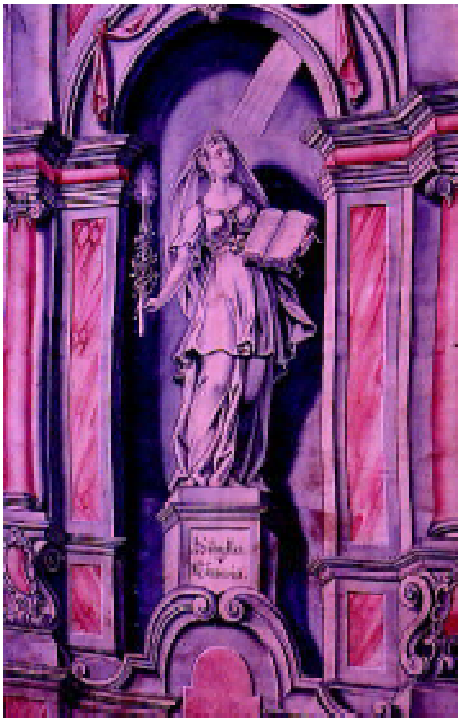
No que se refere a Souza Macedo, é interessante ainda assinalar que se trata de um homem do século XVII português, época barroca por excelência, em que, como bem coloca Eduardo D'Oliveira França, a península ibérica experimentaria uma avassaladora onda de *profetismo*, devido à dupla influência muçulmana e israelita - neste caso, lembrando o forte conteúdo judaico dos *oracula sibyllina*. Crenças proféticas que, por final, como aponta o mesmo autor, entraram como um dos elementos ideológicos da restauração portuguesa de 1640 e continuaram agindo por algumas décadas daquele século. (12)

Importante também ressaltar a força que as Sibilas ganharam no país vizinho, a Espanha, que manteve Portugal subjugado político-culturalmente por mais de meio século. Obras de cunho sibilístico circulavam a bem mais tempo naquele país, como os *Oráculos de las doce Sibilas, Profetisas de Christo nuestro Señor entre los gentiles* (Cuencia, 1621), do sacerdote Baltasar Porreño. Tipos de gravados que, sem dúvida, explicam a presença muito maior de representações das Sibilas na arte espanhola, tanto na Espanha como em suas colônias americanas, como México e Peru (3) e (10).

Todavia, para melhor se dimensionar a importância dessa representação em Diamantina, é preciso acompanhar como se deu

5. Os oráculos sibilinos são considerados apócrifos do Antigo e Novo Testamentos, na categoria de escritos apocalípticos.
6. Até 1817, conheciam-se apenas oito livros. Alguns autores consideram 14 livros, uma vez que o 8º foi transmitido em três partes.

Foto: Célio Macedo Alves



Sibila Ciméria. Pano pintado.
Igreja das Mercês
Caetano Luíz de Miranda
1799 - 1800

a formação dessa temática ao longo dos séculos, principalmente no que tange ao seu paulatino processo de cristianização.

Os oráculos das Sibilas pertencem a uma forma particular de literatura apocalíptica,[5] cuja origem remonta ao século VII aC. A Sibila era primitivamente uma profetisa mítica, de idade sobre-humana, de origem oriental, cujos oráculos corriam a Grécia a partir do século V aC. Posteriormente fala-se em diversas Sibilas em vários lugares (4). Varrão (116-27 aC.) estabeleceu em 10 o número de Sibilas existentes, assim relacionadas em ordem de antiguidade: Pérsica, Líbica, Délfica, Ciméria, Eritréia, Sámia, Cuma, Helespontica, Frígia e Tiburtina (5).

Ao contrário dos apocalipses, que visavam fortalecer os fiéis, os oráculos sibilinos preocupavam-se com a propaganda e defesa contra os de fora. Aspecto que facilitou a conversão desses oráculos, em meio judaico-cristão, em escritos de propaganda política e anti-romana. Durante a Diáspora judaica (século III aC.), os judeus helenizados, especialmente da comunidade de Alexandria (Egito), receberam esses oráculos, refundindo-os, aumentando-os e transformando-os em propaganda religiosa com conteúdos novos. Os ditos sibilinos, com as suas lamentações sobre cidades e povos e anúncios do fim do mundo - onde guardam afinidades com os vaticínios ameaçadores dos profetas veterotestamentários -, serviram de testemunho a favor do monoteísmo religioso, anunciavam muitas vezes o juízo universal com seus horrores e castigos e convocavam todos à conversão (4).

Na segunda metade do século II dC., os cristãos adotaram esses oráculos sibilinos, adaptados pelos judeus, que na forma, nas temáticas e na intenção pareciam muito adequados para a luta e para a auto-afirmação, especialmente contra Roma, hostil à religião cristã (4).

A coletânea que hoje é conhecida como *Oracula Sibyllina*, em 12 livros,[6] apresenta uma mistura das três formas (gentílico, judaico e cristão), surgida no período entre 140 aC. e o século III dC. Alguns livros são de origem autenticamente judaica, como os primeiros e os últimos; alguns são de inspiração judaica com interpolação cristã. Já outros são exclusivamente de origem cristã, como o livro 8, composto de 500 versículos, o mais importante, o mais utilizado e citado na Antiguidade cristã. Começa com 216 versículos de lamentação contra Roma e em seguida desenvolve uma escatologia cristã, onde

no começo (versículos 217-50) aparece o famoso acróstico É×ÈÕÓ (peixe), já citado pelo imperador Constantino e por Agostinho: ºçóïàò ×ñéôïò Èåïà õßïò óùôçñ óôáõñüò - Jesus Cristo Filho de Deus Salvador (Inscrição que aparece no livro seguro por uma das Sibilas pintada em Diamantina) (4).

Muitos escritores cristãos recorreram aos oráculos das sibilas, tanto de origem gentílica, quanto judaica e cristã, como os Padres da Igreja, que, desde o século. II, vêm citando-os repetidas vezes em suas obras: São Justino, Atenágoras, Taciano, Clemente de Alexandria, Comodiano, Lactâncio, Eusébio e Santo Agostinho, que já conhecia uma tradução latina do livro 8 (6).

Destes, o que maior uso fez desses oráculos foi Lactâncio (morto em 325 dC.?), em sua obra *Instituições Divinas* (uma espécie de doutrina básica da religião cristã), onde reproduz o mesmo número de Sibilas estabelecidas por Varrão. Todavia, ele coloca na boca das Sibilas - sem indicar nomes - passagens tomadas aos *oracula sibyllina*, que predizem o nascimento, os milagres, a Paixão, a morte, a ressurreição e última vinda de Jesus Cristo. É importante ressaltar que a maioria dessas passagens é retirada do 8º livro sibilino, o qual, em sua obra, aparece citado mais de 30 vezes (7).

Já na Idade Média, Vicent de Beauvais, em seu *Speculum Mundi* (séc. XIII), será um dos primeiros autores a acolher as 10 Sibilas indicadas por Varrão. Obra que tantas inspirações trará aos escultores e pintores das catedrais góticas (5).

Os artistas, inicialmente, contenta-se-iam em representar apenas duas dessas Sibilas conhecidas: a Eritréia e a Tiburtina. A primeira foi representada sobretudo na arte francesa; já a outra foi tema corrente na arte italiana, principalmente devido à lenda a ela atribuída, na qual concedia ao Imperador Otaviano a visão da Virgem com o menino ao colo, cuja representação (e encenação) vinha em curso desde fins do século XII (5).

Em 1465, o livro *Instituições Divinas*, de Lactâncio, é impresso na Itália, tendo ainda no mesmo século seis edições. Esse fato indica a popularidade e o uso que dele se fez na arte e na simbologia, notadamente em círculos humanistas (5).

Foto: Célio Macedo Alves

Sibila Helespôntica. Pano pintado. Igreja de São Francisco de Assis Anônima.

IGREJA	SIBILA	ICONOGRAFIA	ÉPOCA
Atual Sé Catedral de Santo Antônio (pintura sobre tecido – 5,0 x 4,0 m)	Eritréia	Mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; calça botas de cano alto; com diadema na cabeça. Segura livro, onde se lê: *Iesus Crhistus Filius Dei Salvator*.	Final do século XVIII.
Ordem 3ª de Nossa Senhora do Carmo (pintura sobre tecido – 5,0 x 4,0 m)	Líbica	Mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; sobre a cabeça um chapéu cônico, com abas em bico, envolvido por véu; traz na mão uma palma.	Final do século XVIII.
Nossa Senhora do Amparo (pintura sobre tecido – 5,0 x 4,0 m)	Tiburtina	Mulher jovem vestida com túnica, dalmática e manto; calçada com sandálias de tiras; na cabeça um diadema; traz um livro aberto e um bastão terminado em esponja.	Início do século XIX
Igreja de São Francisco de Assis (pintura sobre tecido – 5,0 x 4,0 m)	Eritréia	Mulher jovem vestida com túnica; sobre a cabeça um diadema; traz um livro aberto onde se lê: *Attritus est propter celera nostra* – Foi esmagado por causa de nossos crimes. (Aparece outra sibila pintada por baixo).	A pintura de baixo deve ser do início do séc. XIX; a atual do séc. XIX ou XX.
	Helespontica	Mulher jovem vestida com túnica e dalmática; traz um livro aberto onde se lê: *Vulneratus est propter iniquites nostras* – Foi ferido por causa das nossas iniquidades. (aparece outra sibila pintada por baixo)	
Nossa Senhora das Mercês (pintura sobre tecido – 5,0 x 4,0 m)	Ciméria	Mulher jovem vestida com túnica e dalmática; sobre a cabeça um diadema com véu comprido; traz um livro aberto e uma vela acessa envolvida por uma espécie de cardo.	As únicas pinturas documentadas; foram realizadas entre 1799 e 1800, por Caetano Luiz de Miranda. (11)
	Européia	Mulher jovem vestida igual à anterior; traz um livro aberto e um bastão terminado em bandeirola.	
Nossa Senhora do Rosário (pintura sobre tecido – 4,0 x 3,0 m)	Themis	Mulher jovem vestida com túnica e dalmática; cabelos soltos; traz na mão um livro aberto onde se lê: *J S M/NMN*.	Avançar do séc. XIX.
	Cassandra	Mulher jovem vestida igual à anterior; traz um livro aberto onde se lê *JCFD*	
Bonfim (pintura no forro da capela-mor)	Libíca	Busto de mulher vestida com túnica, dalmática e manto; sobre a cabeça um chapéu cônico de abas pontudas; traz na mão uma palma ou cana; ao alto uma visão onde se vê uma figura humana (de Cristo da Coluna?)	Pintura realizada, provavelmente, em fins do século XVIII. A pintura central representa a cena do Descendimento da Cruz.
	Délfica	Busto de mulher vestida de túnica e manto; sobre a cabeça cônico de abas arredondadas; traz um livro aberto e uma corôa de espinhos junto ao peito; no fundo aparece um pedestal com objeto não distinguível.	
	Tiburtina	Busto de jovem mulher vestida de túnica e manto; sobre a cabeça um diadema com véu; segura um bastão terminado em esponja e uma toalha branca comprida ao peito; uma visão se abre a sua frente, onde se vê uma figura de homem levando uma jarra e uma toalha (uma alusão ao lava-mão de Pôncio Pilatos?)	
	Fígia (como aparece nomeada na inscrição)	Busto de jovem mulher vestida de túnica e manto; sobre a cabeça uma corôa de rosas vermelhas; traz um livro aberto; ao alto uma visão do Cristo do Juízo Final.	

QUADRO: As Sibilas de Diamantina

São as profecias cristianizadas esparsas pelo livro *Instituições* que os artistas tomam para acompanhar as suas Sibilas esculpidas e pintadas. Como ocorre, por exemplo, na catedral de Ulm, para onde são esculpidas nove Sibilas, entre 1469-1474, cujas inscrições são retiradas, em sua maior parte, de Lactâncio (5).

Em 1481, surge também na Itália outro livro que traz novos contornos ao desenvolvimento da temática sibilina, suplantando, neste caso, a obra de Lactâncio Trata-se do volume intitulado *Dicordantiae nonnullae inter sanctum Hieronymum et Augustinum*, de autoria do dominicano Felippo Barbieri. Nele, a dissertação sobre os santos Padres Jerônimo e Agostinho vem acompanhada de pequenos tratados díspares, um deles consagrado aos profetas e às Sibilas, que são assim concordados ao anunciar a vida de Jesus Cristo (5).

Tratado que exerceria a partir de então uma influência extraordinária sobre a arte européia, principalmente no que diz respeito ao paralelismo que faz entre os 12 Profetas do Antigo Testamento e as Sibilas pagãs. Fato que justifica, por conseguinte, o aumento para 12, do número das Sibilas. Barbieri inclui duas novas profetisas, Agripa e Europa, à lista conhecida de Varrão e reproduzida por Lactâncio (5).

O importante no tratado de Barbieri, todavia, é que ele estabelece, de forma original, um modelo concreto a pintores e escultores, ao atribuir a cada Sibila uma idade, um aspecto, um costume determinado e, para algumas delas, um atributo específico. Assim, a Sibila Délfica passaria a ser retratada como uma jovem, vestida de negro, que traz à mão um chifre; a Helespôntica, como uma velha com um véu sobre a cabeça, à maneira de uma camponesa; a Europa com o brilho de uma jovem e o vestido na cor de ouro; a Tiburtina segurando um livro, a Eritéia uma espada etc. (5).

A importância do tratado, como fonte iconográfica para as Sibilas, é atestada pelo próprio Miguel Angelo, que adota o tema dessas profetisas na pintura da Capela Sistina, realizada entre os anos de 1508 e 1512, utilizando justamente a disposição proposta por Barbieri, ao relacionar uma Sibila a um Profeta.

Outro aspecto a ressaltar na obra do dominicano é que as

profecias que ele atribui a cada uma de suas 12 Sibilas são completamente novas, diferindo fortemente daquelas sugeridas por Lactâncio. O que faz supor o uso de uma outra fonte que não os *oracula sybillina*, cuja primeira edição se deu somente em 1545 - portanto mais de meio século depois da 1ª edição do livro de Barbieri (5). É desse livro que Antônio de Souza Macedo retira os nomes e as profecias das Sibilas relacionadas em seu *Ave e Eva*, apenas trocando a Sibila *Européia* pela *Cumeia*.

No que se relaciona aos atributos e às profecias das Sibilas, é importante frisar que eles não guardam uma relação exclusiva com uma Sibila determinada. Mas, ao contrário, e dependendo da época, do local e da interpretação do texto sibilístico, são mutuamente intercambiáveis. Assim, é preferível falar em um grupo de atributos e profecias, que podem se relacionar a mais de uma Sibila:

Sibila Pérsica - representada com uma lanterna e pisoteando uma serpente; é relacionada à aparição da Virgem com o Menino (8) e (9); em alguns gravados traz uma cruz (10).

Sibila Eritréia - representada de pé sobre um globo terrestre, com anel e rosa; uma espada e um cordeiro; relaciona-se ao anúncio do nascimento de Cristo; ainda pode trazer à mão um objeto oval, um pão ou uma gamela, e um bebê enfaixado (8) e (9).

Sibila Délfica - tem uma coroa de espinhos ou um chifre de beber, aludindo ao matar a sede do Menino Jesus (8 e 9).

Sibila Líbica - traz uma vela acessa, anunciando Cristo, a luz do mundo; uma coroa de rosas ou de louro e uma corrente quebrada alusiva ao final da lei judaica, doravante substituída por Jesus (8 e 9).

Sibila Sâmia - pisa com os pés uma espada; carrega um berço, rosas e espinhos; e também um bastão de cana (8 e 9).

Sibila Agripa - carrega um chicote ou uma vela acessa; ela previu a flagelação de Cristo (8 e 9).

Sibila Tiburtina - está relacionada à visão da Virgem com o Menino; pode levar um bastão de cana (alusão à zombaria de Cristo) (8 e 9); também uma palma (10).

Sibila Helespôntica - tem a cruz ou um ramo florido simbolizando o Cristo crucificado (8 e 9); espigas de trigo (10).

Sibila Frígia - carrega uma bandeirola da vitória, alusiva à ressurreição de Cristo; uma lamparina e um estilete ou espada (8 e 9) e (10).

Sibila Cuméia - traz um livro, alusivo aos Livros Sibilinos, que é uma coleção romana de oráculos (8).

Sibila Européia - porta uma espada, uma referência à matança dos inocentes (8).

Podem ser ainda atributos das Sibilas, indistintamente, os instrumentos da Paixão de Cristo - as Armas *Christi* -, como os cravos, a escada, a turquês, a esponja (na pintura de Diamantina levada pela Sibila Tiburtina), etc.

Referências Bibliográficas

1 - MACHADO, Aires Mata. *Arraial do Tijuco, cidade de Diamantina.* Rio de Janeiro: MES/Publicações do IPHAN, nº 12, 1944, p. 165.

2 - SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval.* Amadora: Livraria Bertrand, ?, p. 90-91.

3 - SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco.* Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 411.

4 - DROBNER, Huberts R. *Manual de Patrologia.* Petrópolis, Editora Vozes, 2003, p. 51-52.

5 - MÂLE, Émile. *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1931, p. 254-266.

6 - ALTANER, Berthold; STUIBER, Alfred. *Patrologia.* São Paulo: Edições Paulinas, 1988, p. 128-129.

7 - MACHO, A. Diez. *Apocrifos del Antiguo Testamento.* Madrid: Ediciones Cristiandad, 1982, tomo III.

8 - PASTOUREAU, Michel; DUCHEL-SUCHAUX, Gaston. *La Biblia y los Santos.* Madrid: Alianza Editorial, 1996.

9 - HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos. Imagens e sinais da arte cristã.* São Paulo: Paulus, 1994.

10 - LA MAZA, Francisco de. *La mitologia clásica em el arte colonial de México.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968, p. 214-219.

11 - MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: MEC/Publicações do IPHAN, nº 27, 1974, 2º vol.

12 - FRANÇA, Eduardo D'Oliveira. *Portugal na época da Restauração*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 239.

SANT'ANA: CULTO E ICONOGRAFIA

IÊDA FARIA HADAD VIANNA*

Considerações preliminares

Sant'Ana, mãe de Maria, foi, desde o início do culto das imagens, muito venerada pelos cristãos. Sentimos, nesse caso, a grande força da tradição oral e escrita, pois Sant'Ana, não tendo sequer sido mencionada no Novo Testamento e aparecendo apenas nos evangelhos apócrifos, foi santa tão cultuada quanto Maria e os apóstolos. Esse culto, no ocidente, foi permeado por oscilações, mas sua figura, sempre rodeada por lendas, milagres, visões de santos e discussões teológicas, teve força suficiente para se manter e marcar o desenvolvimento de sua representação na pintura e na escultura.

O interesse pela força e riqueza dessa devoção a uma figura feminina muito popular no Brasil motivou as pesquisas deste trabalho, apesar de outros terem escrito sobre o mesmo tema. Consta do presente artigo uma visão sucinta de seu culto no oriente, no ocidente e no Brasil e da evolução de sua representação iconográfica, não se pretendendo esgotar o assunto, mas motivar novas pesquisas.

A metodologia para este estudo, feito com recursos da própria autora, constou de pesquisa bibliográfica, visitas a museus, igrejas, mosteiros, entrevistas, viagens pelo Brasil, por Portugal e consultas ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE.

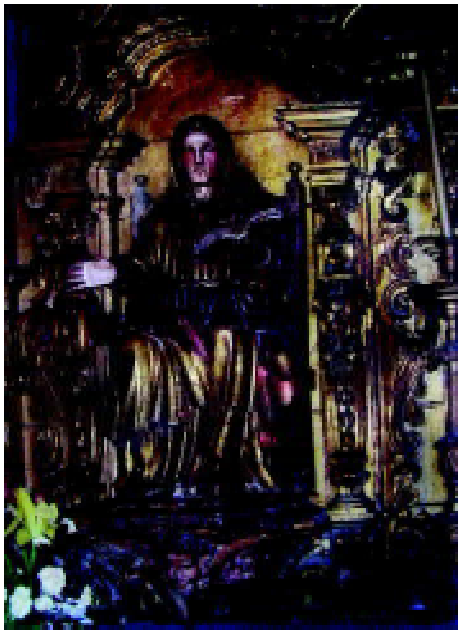
Livro das Horas de D. Duarte
Torre do Tombo. Anônimo. Lisboa
Fonte: Cartão da UNICEF

Hagiografia

Os evangelhos canônicos não se referem à infância de Maria e muito menos a seus pais. Para se falar em hagiografia de Sant'Ana, temos que recorrer aos evangelhos apócrifos: o *Protoevangelho de Tiago*, o *Pseudo Mateus* e o *Evangelho da Natividade de Maria*. Apesar de as fontes não serem seguras, a tradição da Igreja sempre foi de aceitação da existência de Sant'Ana e de São Joaquim, sem nenhuma contradição.

** Especialista em conservação e restauração*

Foto: Iêda Faria



Sant'Ana
Capela de N. Sa. da Conceição
Loulé, Portugal

Segundo o *Protoevangelho de Tiago*, Joaquim era homem rico e justo, que dividia seus lucros em três partes: a primeira para o Templo, a segunda para os pobres e a terceira para si. Certa vez, chegando ao Templo para oferecer seu sacrifício como todo judeu fazia no dia do Senhor, foi impedido pelo sacerdote Rubem de fazer sua oferenda, sob a alegação de que ele era estéril. Casado com Ana, não tivera herdeiros. Entre os judeus da época, não ter filhos era verdadeira maldição divina. Muito envergonhado, Joaquim foi para o deserto e jejuou e orou durante 40 dias e 40 noites. Apareceu-lhe, então, em sonhos um anjo dizendo-lhe que voltasse para casa, pois Deus havia ouvido suas preces e Ana teria um filho.

Ana, por sua vez, estava muito aflita com o sumiço de Joaquim e até já se considerava viúva, quando um anjo apareceu-lhe, dizendo que ela teria uma descendência da qual se falaria em todo o mundo e que fosse ao encontro de Joaquim. Ana correu para se encontrar com ele e, ao vê-lo, abraçou-o, dizendo: "Agora vejo que Deus me bendisse copiosamente, pois, sendo viúva, deixo de sê-lo e, sendo estéril, vou conceber em meu ventre".

Joaquim concordou com a promessa que Ana havia feito de entregar Maria ao Templo, e três anos depois cumpriram o combinado (TRICCA, Maria Helena de Oliveira, (comp.) 1989. p. 107-108).

É devido a essa afirmação do *Protoevangelho de Tiago* que o oriente aceita a tradição de que, depois da consagração a Deus, Maria permaneceu no Templo sob a tutela dos sacerdotes. Já no ocidente, onde são muitas as imagens de Sant'Ana Mestra, a tradição diz que, após a apresentação, Maria voltou para casa e recebeu sua educação diretamente de sua mãe.

Outro relato, tema recorrente em diversas pinturas, foi descrito na Legenda Áurea: Ana teve três maridos, a saber: Joaquim, Cleofas e Salomé. Deles teve três filhas, todas chamadas Maria. Do primeiro desses maridos, quer dizer, Joaquim, teve uma filha, Maria, mãe e progenitora do Senhor, que Ana deu em casamento a José e que gerou e pariu o Senhor Cristo (VARAZZE. 2003. p. 747). No texto, Varazze cita os seguintes versos:

"Tem-se o costume de dizer que Ana concebeu três Marias,
Geradas de seus maridos Joaquim, Cleofas e Salomé.
Elas foram entregues a José, Alfeu e Zebedeu, seus maridos.
A primeira pariu Cristo, a segunda Tiago, o Menor,
José, o Justo, Simão e Judas.
A terceira, Tiago o Maior e o alado João".

Podemos levantar a biografia de Sant'Ana também observando as obras de arte realizadas, tendo a santa como tema, do século V ao XVIII. Representando sua figura há mosaicos, estátuas, vitrais, afrescos, retábulos, iluminuras e pinturas. Nestas últimas são representadas cenas de seu nascimento milagroso, de sua juventude, ensinando Maria a ler, e outras de sua morte. Ela está presente também nas cenas que tratam do nascimento e infância de Maria. No Brasil, ela é representada como uma mulher madura. Tais temas se baseiam em lendas populares, pois, como já foi dito, nos evangelhos canônicos há absoluto silêncio a respeito de sua vida (RÉAU, 2000, p. 78-80).

Foto: Iêda Faria

Santas Mães (Sant'Ana Trinitária) Século XVI/ XVII
Igreja São Francisco
Museu Sala do Tesouro
Porto, Portugal

Culto no Oriente

As vozes mais longínquas que nos chegaram sobre o culto a Sant'Ana são, naturalmente, as da tradição oriental. Publicações, aceitas pela Igreja Católica, afirmam ser a tradição oriental constante, fiel e tenaz. Segundo essa tradição, sobre o túmulo de Sant'Ana foi construído um templo em Jerusalém. Para essa afirmação não existem provas, mas atualmente nessa cidade há uma basílica em honra a Sant'Ana. Também não se comprova que tal basílica seja a mesma referida nos Anais da História Árabe de Aboulféda, nos quais se afirma existir ali um edifício conhecido pelo nome de *Hanna Omn Meryem* (Ana, mãe de Maria), antes do islamismo. Pode-se inferir disso que, antes de os muçulmanos conquistarem Jerusalém, ali já existia um templo dedicado a Sant'Ana.

A partir de Jerusalém, o culto expandiu-se até Constantinopla, onde, sob um dos Justinianos (550, o primeiro ou 710-711, o segundo) foi construída ou reconstruída a igreja de Sant'Ana, para onde teria sido levada uma de suas relíquias. Parece certo, portanto, que desde o século VI existe tal culto no Oriente.

Na Grécia, onde se celebram três festas anuais de Sant'Ana, está um dos ícones bizantinos mais antigos, o de Sant'Ana de Vatopedi. Ora, Vatopedi é um dos cinco monastérios mais antigos no Monte Athos (chamado Montanha Santa), fazendo parte do Centro Monástico Ortodoxo (uma república monástica) desde 1054. Esse centro, isolado numa península do norte do Egeu, com estatuto autônomo, consta de 20 monastérios que são verdadeiros castelos fortificados e possui a maior coleção de arte cristã do mundo, tendo sido centro de irradiação artística, influenciando toda a história da arte bizantina com sua escola de pintura.

Com a crise iconoclasta, ocorrida nos séculos VIII e IX, muito se perdeu; mas, no renascimento da arte bizantina, o culto de Maria e sua mãe ressurgiu revigorado, o que se nota pelas inúmeras pinturas e mosaicos que aparecem após o século IX.

Culto no Ocidente

O culto a Sant'Ana no Ocidente não pode ter se iniciado muito antes do século VIII, pelo que atestam alguns fatos: na Igreja de Sant'Ângelo, em Pesqueria, em Roma, que foi fundada em 750, são conservadas relíquias todas vindas do Oriente, cujo livro de inventário começa com as de Sant'Ana e Santa Isabel; consta no *Líber Pontificalis* que alguns papas do século VIII (João VIII - 705; Gregório III - 731; Zacharias - 741 e Paulo I - 757) encarregaram-se da decoração mural da Igreja de Santa Maria Antiqua, em Roma, capela papal que é anterior ao ano de 760 e possui dois ou três monumentos dedicados a Sant'Ana: figura de mulher trazendo no braço uma criança que, pelas suas características femininas, não pode ser o Menino Jesus.

Antes dos iconoclastas havia boas relações entre Roma e Bizâncio, tanto que tivemos papas gregos e sírios. É de se supor, portanto, que havia também trânsito das devoções e cultos aos santos entre o Ocidente e o Oriente. Depois, monges e artistas, fugindo das perseguições ocorridas no Grande Cisma (1054) devido a divergências entre o Imperador e a Igreja, imigraram para o Ocidente, onde, na certa, divulgaram a arte e a religiosidade bizantina. Isso pode levar à presunção de que a tradição mais genuína na Europa, com suas poesias, canções de ninar de grande ternura e lendas sobre Sant'Ana, é muito mais antiga que seu culto.

Invocações à santa atravessaram gerações, sobretudo para o bom parto. Isso ocorria no interior dos lares, no mundo privado, domínio do feminino. *L'accqua di Sant'Ana* é usada pelas parturientes desde a Idade Média, e também contra febre, possessão e várias doenças. As mulheres chegavam até a colocar a imagem da santa em seus leitos na ocasião do parto.

Com as Cruzadas (1095/1270), o culto a Sant'Ana foi incrementado no Ocidente, quando era costume trazer as supostas relíquias de Jerusalém ou Constantinopla. Várias delas, ditas de Sant'Ana, foram espalhadas pela Europa, surgindo igrejas, peregrinações etc., quase sempre incentivadas pelas princesas com o nome de Ana. Mas somente com Urbano VI esse culto foi confirmado. Mais tarde (1584) o Papa Gregório XIII determinou sua festa no Missal Romano para o dia 26 de julho, e no Concílio Vaticano II (4-12-1966) as comemorações foram estendidas a São Joaquim para a mesma data.

No gótico (séculos XII/XV) eram temas preferidos pelos artistas episódios da história dos judeus, interpretados como prefiguração da revelação cristã, o motivo do nascimento de Cristo, a interpretação das lendas sobre Joaquim e Ana e os fatos da infância da Virgem baseados nos textos apócrifos.

Durante o final do gótico, o culto a Sant'Ana desen-volveu-se de forma intensa na Alemanha, difundindo-se por toda a Europa. Duas obras incentivaram esse movimento: *Vitae Divae Annae*, de Pedro Dorlando e *De Laudibus Sanctissimae Matris Annae Tractatus* (1494), de Tritémio. A preocupação fundamental desta última foi a de que, para exaltar Sant'Ana, Tritémio comparou a grandeza da mãe com a grandeza da filha; aquela teria todas as prerrogativas desta. Seu fundamento foi então imaculatista: a santidade da mãe devia medir-se pela da filha; logo, se Maria era imaculada, Sant'Ana o era também.

Só com o advento do dogma da Imaculada Conceição a concepção imaculada de Maria foi representada explicitamente, e as representações de Sant'Ana perderam o sentido concepcionista. O Concílio de Trento (1545/1563) determinou regras para o culto dos santos. O de Sant'Ana deveria ser reduzido às suas verdadeiras dimensões. A sessão XXV do Concílio foi dedicada às imagens. A arte teria que ser mais austera.

Foto: Pedro David

Santas Mães
Igreja de Nossa Senhora do Rosário
Sabará, Minas Gerais

Segundo Réau (RÉAU, 2000, p. 77), na Europa a devoção a Sant'Ana entrou em decadência após o Concílio de Trento, mas não se extinguiu de todo.

Em 1657 surgiu em Colônia o livro do carmelita descalço, Padre João Tomás de São Cirilo: *Mater Honorificata Sancta Anna*.

Os carmelitas foram grandes propagadores da devoção a Sant'Ana, que cresceu durante os séculos XVII e XVIII.

Com a difusão das corporações de ofício, muitas se colocaram sob a proteção de Sant'Ana. Demonstrou-se com isso a grande popularidade da santa que é, sobretudo, padroeira das mães de família e dos mineiros. O significado de ser padroeira das mães de família é óbvio; já o dos mineiros, segundo Réau, deve-se ao fato de, a Sant'Ana, ter sido aplicado este versículo do Evangelho de Mateus: "é semelhante ao reino dos céus e a um tesouro escondido em um campo" (RÉAU, 2000, p. 78). Note-se que a partir dessa associação "um tesouro escondido", aos olhos do crente, não só a santa se torna, ela mesma, rica e poderosa, como pode tornar afortunados seus fiéis.

Representações de Sant'Ana trazendo pêras reforçam essa idéia de riqueza, pois a pêra representa a fecundidade, a abundância e a esperança. A Sant'Ana trinitária, que se encontra hoje no Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior do Porto e que carrega em sua mão esquerda pêras e uvas, foi padroeira da antiga Casa da Moeda. Seria esse patronato mera coincidência?

Culto no Brasil

No Brasil, a devoção a Sant'Ana e demais santos foi naturalmente trazida em seus primórdios pelos colonizadores portugueses. A cristianização do novo continente conquistado pelos iberos tornou-se uma perspectiva salvadora para a Igreja romana, tendo em vista a perda de fiéis e o confisco de seus bens durante a Reforma protestante. Daí o favorecimento do papado aos portugueses e espanhóis em suas decisões e de serem as invasões francesas, holandesas e inglesas rechaçadas violentamente, não só pelo medo da perda de território e confisco econômico como do "vírus" luterano e calvinista.

Depois desse período chegam aqui as ordens beneditina, jesuíta, franciscana e carmelita, com suas devoções e artistas.

Sant'Ana continua sendo cultuada até hoje em nosso país. Em quase todos os estados brasileiros existe uma cidade de nome Sant'Ana, ao qual é acrescentado outro que a designa e diferencia. Exemplo: Sant'Ana de Manhuaçu, MG. Nossa capital mais importante e populosa, São Paulo, tem como padroeiros São Paulo e Sant'Ana. O Papa Pio VI, através do Breve de Pio VI de 31 de maio de 1782, declarou Sant'Ana patrona e protetora de São Paulo.

O total geral de localidades no Brasil com seu nome é de 27 municípios e 30 distritos. Só em Minas Gerais, onde até hoje é muito cultuada, há nove municípios e dez distritos, além de capelas e capelas de fazendas que são dedicadas à santa. Segundo afirma Célio Macedo Alves, doutor em história social, no seu artigo "Um Estudo Iconográfico", existem 55 imagens de Sant'Ana Mestra em nosso Estado oficialmente catalogadas (COELHO, 2005, p. 69-92).

No séc. XVII, os dois principais escultores brasileiros foram beneditinos: Frei Agostinho da Piedade, fixado na Bahia, que foi mestre de Frei Agostinho de Jesus, natural do Rio de Janeiro. Ambos executaram imagem de Sant'Ana. Em Minas, no séc. XVIII, Antonio Francisco Lisboa, o Alei-jadinho, sobressaiu-se entre outros bons escultores e também esculpiu bela Sant'Ana Mestra. Tais mestres fizeram escola. Grande quantidade de Sant'Anas Mestras encomendadas a escultores eruditos e populares tinham lugar nos oratórios domésticos, indispensáveis nas casas de família da época.

A arte do Brasil colonial era exclusivamente religiosa e sujeita a modelos iconográficos preestabelecidos. A mistura de raças e crenças, bem como a pujança da natureza, vão fazer com que ela sofra certa modificação para se adaptar, sendo então enriquecida; torna-se também mística e supersticiosa. Santos populares vão trazer consigo toda essa carga de miscigenação.

No sincretismo brasileiro do candomblé e umbanda Sant'Ana é Nanã.

No panteão africano Nanã-terra ou Nanã Buruku, figura controvertida, é orixá feminino, de origem daomedana, que foi incorporado pela mitologia iorubá, quando o povo nagô conquistou o povo de Daomé (atual República de Benim).

Foto: Beatriz Coelho

Sant'Ana Mestra
Matriz de Tiradentes
Minas Gerais

Os mitos daomedanos vinham de uma cultura ancestral que se mostra anterior à descoberta do fogo. Nanã, no culto daomedano, teria um posto hierárquico semelhante ao de Oxalá ou até mesmo do deus supremo Olorum e perdeu parte de seus poderes em disputa com Ogum. Nanã, que para a nação de negros Fan e outras significa mãe, adorna-se com o ibirin (feixe de nervuras do dendezeiro envolto em búzios), e sua guia é branca riscada de azul marinho, roxo e vermelho. Segunda-feira é seu dia da semana com Obaluaê, e sábado com as divindades das águas, sendo seu axé (força vital) a fertilidade. Nanã é cercada de muitos mistérios e respeitada por ser a deusa do reino da morte, o orixá das águas primordiais, conservando consigo o segredo da criação do homem e da própria essência da vida.

Os seus arquétipos (os fiéis que têm Nanã como orixá de cabeça, mãe no Eledá) são conservadores e calmos, podendo às vezes mudar de comportamento e ficar agressivos. Gostam das crianças e educam-nas com excesso de doçura e mansidão, pois têm tendência à indulgência dos avós. Agem com segurança e majestade. Seu caminho é sempre o da sabedoria e da justiça. São inclinados também a cozinhar e costurar.

Ao conhecermos a toda poderosa Nanã Buruku, entendemos porque Sant'Ana foi escolhida para o sincretismo no candomblé e na umbanda do Brasil: seu arquétipo educa as crianças, tem o carinho das avós, gosta dos afazeres domésticos e age como se fosse mais velho nas suas reações bem equilibradas. Considerando o axé de Nanã ser a fecundidade, temos um paralelo bem completo com a figura de Sant'Ana.

Iconografia

A iconografia de Sant'Ana no ocidente acompanhou o percurso de difusão, desvios e popularidade de seu culto. As primeiras representações da santa são de uma mulher carregando uma menina nos braços: mosaicos de Santa Maria Maior, Roma e afrescos de Santa Maria Antiga, Roma. Raramente ela é representada só; na maioria das vezes está acompanhada da figura da Virgem Menina ou com a Virgem e o Menino Jesus, ou num grupo das três Marias, ou mais raramente com toda a parentela.

Na pintura são representadas cenas de sua vida, sendo de grande relevo a do encontro de Ana e Joaquim na porta dourada, o célebre afresco de Giotto em Pádua.

Com o gótico universal difundiu-se bastante um tipo de Sagrada Família com Ana, Maria e Jesus, sendo muito aceito na Alemanha com a designação de *Anna selbdritt*. D. de Pinho Brandão entende que a melhor tradução para o português de *Ana selbdritt* é Sant'Ana Trinitária e ainda:

> *"A solução encontrada para a distribuição das três figuras (Sant'Ana, Nossa Senhora e o Menino) ora se desenvolve num sentido vertical, ora num sentido horizontal. Sant'Ana representa-se ora de pé, ora sentada. Sustenta umas vezes a Virgem com o Menino; outras sentam-se, lado a lado, as duas Santas Mães com o Menino no meio. Mais raramente a Virgem aparece sentada aos pés de Sant'Ana".*
> (BRANDÃO, 1962, p. 102).

As representações na pintura chamadas Santa Parentela são aquelas que ilustram a lenda narrada por Jacobo Varazzi na Legenda Áurea. Sant'Ana está com Maria e Jesus ao centro, e toda sua família a circunda. Por vezes são cinco figuras, mas geralmente são mais pessoas, chegando a reunir 23 (RÉAU, 2000, p. 141-146).

A composição com Sant'Ana sentada tendo no colo Nossa Senhora e o Menino é chamada Sant'Ana Trono. A figura de Sant'Ana é o trono de Maria e Jesus. Há no Louvre uma conhecida Sant'Ana Trono, de Leonardo da Vinci. E finalmente temos o tema mais representado na época barroca: Sant'Ana Mestra, isto é, Sant'Ana ensinando a menina Maria a ler. A santa está sentada em cadeira nobre, geralmente de espaldar alto. A menina encontra-se de pé à esquerda e lê um livro que sua mãe tem aberto no colo e aponta, ou tem a mão direita sobre o livro. A representação com a menina à direita é menos freqüente. Aparece também um tipo de Sant'Ana representada no sentido vertical, tendo a Virgem Maria no braço e no colo da Menina um livro aberto. Esse tema iconográfico não é novo, mas é representado exaustivamente no século XVIII sobretudo pela insistência das academias em favor da divulgação das ciências e da cultura. A menina Maria aprendendo a ler santifica o ensino,

servindo então de modelo para a juventude e a família na sociedade.

No Brasil ainda temos uma representação chamada Sant'Ana Guia. A imagem está no sentido vertical, como se caminhasse, e tem a Menina Maria acompanhando-a, ou às vezes leva a Menina pela mão.

0s atributos de Sant'Ana são flores, que significam qualidades espirituais e renovação da vida; rolo de pergaminho, as sagradas escrituras; livro, as sagradas escrituras e também conhecimento; frutos, aparecem no barroco, representados pelas pêras, esperança e fecundidade; cesta de costura, geralmente só em pinturas. A cesta é o símbolo do corpo maternal; cheia de lã ou frutos simboliza o gineceu, os trabalhos domésticos e também a fecundidade.

Conclusão

Diferentemente do ocorrido na Europa, o culto a Sant'Ana no Brasil não diminuiu após o século XVIII. Aqui diversas localidades a veneram e por isso têm seu nome. Recebendo influência de nossa miscigenação, é também cultuada nos terreiros de Candomblé e Umbanda, como o orixá Nanã-Terra ou Nanã Buruku.

Referências Bibliográficas

BRANDÃO, D. de Pinho. *Para a história da arte: algumas obras de interesse. III imagens de Santa Ana. Observações de caráter iconográfico e artístico. A propósito de três imagens.* MUSEU. Círculo Dr. José de Figueiredo. n. 4. p. 83-115. jun. 1962. (segunda série).TRICCA, Maria Helena de Oliveira (Comp.). *Apócrifos: os proscritos da Bíblia.* São Paulo: Mercuryo, 1989.

CABROL, F.;LECLERCO, H. *Dictionnaire d'archeologie chrétienne et de liturgie.* Letouzey et Ané. 1924.VARAZZE, Jacopo de. Arcebispo de Gênova, ca, 1229-1298. *Legenda Áurea: vidas de santos*. Tradução do Latim, apresentação, notas e seleção iconográfica: Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COELHO, Beatriz (Org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais.* São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano.* 2. ed. Trad. Daniel Alcoba.

Tomo II. v. 3. Barcelona. 2000.
CHEVALIER,Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos.* Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2000.
SOHUG, Wille. C. *L'arte bizantina.* Milano: Rizzoli Editore, 1970.

www.candomble.i8.com./nana.htm
www.orixas.sites.uol.com.br/nana.html
www.umbandaracional.com.br/nana.html

"...AOS JUÍZOS AS MEMÓRIAS DA ANTIGUIDADE, AOS OLHOS UMA VARIEDADE MAJESTOSA...":
A REPRESENTAÇÃO LUSITANA DA VÊNUS

RAQUEL QUINET PIFANO*

"Seguia-se Vênus: representava no rosto, e realçava no ornato aquela formosura, que pelo seu nome se encarece: no ornato fez o desvelo da arte obséquios à natureza, mais em satisfação de dívida, que em forma de benefício. Tal era a gentileza do rosto, com tanto preço artificiosa a compostura. Ornava-lhe a cabeça um toucado de pérolas com delicado artifício de ouro, e pedraria: vestia toda de verde e cor de rosa; sendo as roupas em campo destas cores uma seara de pérolas, e floresta de diamantes: o peito em campo verde todo era de florões também de pérolas, cujo centro faziam flores de diamantes brilhando em esmalte verde: esta cor por arte dividida lhe formava toda a gala da preciosidade do mar, e da maior riqueza da terra: trazia no braço esquerdo um escudo bordado de ouro, e nele pintado um coração abrasado em fogo: na mão direita um ramalhete de flores: em parte a cobria uma nuvem por um lado.Vinha em um carro triunfante de feitio de uma concha; em cuja fábrica concorreram em igual propriedade a arte fabril, e as cores da pintura: acrescia nesta um ornato de ouro, e aljôfares, deixando livre aos olhos a naturalidade unida com a riqueza: cingiam os extremos quadrangulares do carro sedas verdes de florões de ouro com franjas, e borlas do mesmo: um artifício oculto dava ao carro nas rodas o movimento. Pelos lados a seguiam dois pajens, representando em suas figuras dois Cupidos: levavam nas cabeças turbantes de fitaria verde, e cor de rosa brincados de cordões de ouro entre fios de aljôfar, rematados em plumas brancas, verdes, e cor de rosa: vestiam uns justilhos de seda cor de rosa, como a dos turbantes, com vário artifício de cordões de ouro: os fraldelins da mesma seda cobertos de franjas de ouro: saiam-lhe das costas duas asas de penas brancas, e cor de rosa: calçavam de verde lavrado de ouro com sapatos cor de rosa: nas mãos levavam arcos e setas."[1]

* *Doutoranda em História e Crítica da Arte. Professora Assistente do Departamento de Artes da UFJF.*

1. MACHADO, Simão Ferreira. *Triunfo Eucharistico* (opúsculo publicado em Lisboa em 1734). Fac-símile in: ÁVILA, Affonso. Resíduos Sete-centistas em Minas - Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 2 v, 1967. p. 239-243

O Nascimento da Vênus
Sandro Botticelli
Fonte: Botticelli. G. Argan. Ed. Skira. 1989

Assim Simão Ferreira Machado descreve a Vênus, uma das divindades mitológicas do grupo dos Sete Planetas apresentados na procissão de trasladação do Santíssimo Sacramento, conhecida como Triunfo Eucharistico.[2] O autor justifica as figuras dos sete Planetas por seu poder de oferecer "aos juízos as memórias da antigüidade, aos olhos uma variedade Majestosa".[3] Na verdade, o apelo à "memória" é um dos recursos derivados da *ars oratoria* que compõe o padrão dominante em todas as formas de representação do mundo lusitano, sendo o tropo mitológico um artifício retórico utilizado como instrumento de amplificação dos argumentos teológicos. É neste sentido que a imagem da Antigüidade Clássica é descrita: como exercício oratório, no qual se visualiza uma imagem do amor e da beleza muito distinta daquela anunciada pela divindade pagã. Tentemos ler seu significado.

Vênus (Afrodite na mitologia grega), deusa da beleza e do amor, nasceu do encontro do esperma de Urano, mutilado por Saturno, com o mar.[4] Por seu nascimento, Vênus foi freqüentemente representada em uma concha (como na emblemática obra de Botticelli *O Nascimento da Vênus*), o que explica o carro triunfante em forma de concha e a cor verde em alusão ao mar presentes narração de Machado.

Quanto ao ramalhete de flores na mão direita da Vênus, sabemos que também as rosas, anêmonas e mirra são atributos da deusa. Tais flores derivam da história que envolve Afrodite e a morte prematura de seu amante Adônis, filho da relação incestuosa entre Mirra e seu pai Cíniras, rei de Chipre. Fugindo da cólera de seu pai, Mirra foi transformada em árvore, e de seu tronco nasceu o belo Adônis, morto mais tarde em uma caçada. Durante o ataque do javali, rosas surgiam das lágrimas de Vênus. No ímpeto de ajudar o amante a libertar-se das presas do animal, a deusa feriu-se, tingindo as rosas brancas de sangue.[5] Atendendo às suas súplicas, Zeus transformou Adônis em anêmona, a flor da primavera, e permitiu o seu ressurgimento ao lado da amante quatro meses por ano; ao fim da primavera a flor feneceria.[6] Daí a associação da anêmona à transformação de Adônis e a rosa vermelha à paixão de Afrodite.

A associação das rosas a Vênus e, logo, ao amor, está presente também na obra de Cesare Ripa, importante manual de

2. Procissão com saída da igreja Nossa Senhora do Rosário em direção à recém construída igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Vila Rica.
3. MACHADO (1967) p. 220
4. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega.* 7 ed. Petrópolis: Vozes, v. I, 1991.
5. BRANDÃO (1991)
6. BRANDÃO (1991)

iconologia, referência tanto para a arte européia, como para a arte da colônia lusitana. No verbete 'Prazer' encontramos:

> *(...) [as rosas] sempre foram dedicadas a Vênus como perfeitas incitadoras ao prazer, por causa da suavidade e delicadeza de seu aroma que indica e simboliza as qualidades dos gozos amorosos; representando-se ademais, com idêntico símbolo, a curta e débil duração a que alcançam".*[7]

Quando destituídas de es-pinhos, as rosas perdem o sentido de amor sensual. No verbete 'Graça', Ripa descreve a rosa sem espinhos e de diversas cores. Estas são encontradas com facilidade na pintura e escultura na América portuguesa dos séculos XVII e XVIII. Ripa explica a simbologia da rosa sem espinhos:

> *"O mesmo significa a rosa sem espinhos e igualmente as pérolas, as quais resplandecem e comprazem por singular e oculta propriedade da Natureza. Pois, do mesmo modo, a graça nos homens que a possuem vem a ser como um certo encanto particular que move e arrebata os ânimos, inclinando-os ao amor e engendrando ocultamente devoção e benevolência.*[8]

Segundo Machado, dois pajens acompanhavam a Vênus, representando dois cupidos. O cupido, por vezes aparece na literatura como filho de Vênus e Marte, ou de Vênus e Júpiter.[9] O fato de serem dois, a principio, não remonta a uma significação especial. Somente no verbete 'Reconciliação do Amor', Ripa menciona dois meninos alados. Se compararmos com as outras representações dos planetas descritas por Machado, notaremos que sempre que aparecem "elementos laterais" como os cupidos da Vênus ou os pajens do Sol, eles são em número par, com a função de compor a cena.

A iconografia do Cupido descrita por Simão Ferreira Machado é a mais tradicional e muito se assemelha à descrição de Anacreonte, poeta grego do século VI a.C. Os cupidos do Triunfo Eucarístico distinguem-se do cupido de Anacreonte somente pela ausência da aljava.

Brasão seráfico que orna o tabernáculo do altar-mor da Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto
Fonte: O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Germain Bazin. Ed. Record, s/d. p. 214

7. RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Akal, 2 v, 1987. p. 213
8. RIPA (1987) p. 465
9. SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia latina*. São Paulo: Cultrix, 1972.

Um dia, lá pela meia-noite,
(...) Foi que Eros apareceu e bateu à minha porta,
"Quem bate à minha porta,
E rasga meus sonhos?"
Respondeu Eros: "Abre", ordenou ele;
"Eu sou uma criancinha, não tenhas medo.
Estou encharcado, errante
Numa noite sem lua".
Ouvindo-o, tive pena.
De imediato, acendendo o candeeiro,
Abri a porta e vi um garotinho:
Tinha um arco, asas e uma aljava.
(...) Eros, depois que se libertou do frio,
"Vamos", disse ele, "experimentemos este arco,
Vejamos se a corda molhada não sofreu prejuízo".
Retesa o arco e fere-me no fígado,
Bem no meio como se fosse um aguilhão.
Depois, começa saltar às gargalhadas:
"Hospedeiro", acrescentou, "alegra-te,
Meu arco está inteiro, teu coração, porém, ficará partido".[10]

Do amor físico ao amor místico

O conceito de amor sublime, forjado durante o período medieval, resultou na "glorificação metafísica do Amor".[11] Para a arte greco-romana, sobretudo a poesia, o amor era fundamentalmente natural, e não metafísico. Segundo Panofsky, os poetas da Antigüidade não se influenciaram pela teoria platônica do amor. Apesar de conferirem ao amor grande poder, entendiam tal poder como um "princípio natural", presente somente no universo material, não o transcendendo. De Lucrécio a Calímaco, ou Ovídio, nenhum deles havia sequer pensado em transcender o amor a uma região supraceleste. Coube aos padres da Igreja do Oriente islâmico, atraídos pela teoria platônica, assimilar e transformar o amor platônico em *caritas* divina (amor que Deus nos tem). O amor que o conceito de *caritas* encerrava referia-se ao Amor de Deus ou amor espiritual, enquanto que o conceito de *cupiditas* correspondia às diferentes formas de amor sensual, amor mundano, amor material.[12]

Sob influência do Oriente, a poesia do século XII minimizou o contraste entre caritas e cupiditas, sublimando o amor sensual

10. Anacreonte, Odes, Elegias e Iambos; in: BRANDÃO (1991)
11. PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Estampa, 1995. p. 92
12. PANOFSKY (1995)

naquilo em que os trovadores e seus seguidores chamaram "*Amour*", "*Amore*" ou "*Minne*".[13] Já a teologia da mesma época orientava-se para a mística emocional, concentrando as paixões religiosas em torno da Virgem. A Virgem Maria é o exemplo máximo da espiritualização do amor empreendida pelo mundo cristão.

Durante o Renascimento, a teoria platônica do amor atingiu grande popularidade na Itália. Em Florença, um grupo de eruditos munidos de espírito de admiração por Platão e orientados por Marcilio Ficino criaram a "Academia Platônica". Ficino havia criado um sistema filosófico que conciliava o pensamento de Platão e dos Neoplatônicos à teologia cristã sem, de certo modo, prejudicá-los.[14] Entendido como a ligação de Deus com o mundo, como explica Panofsky, "o amor era só outro nome para essa corrente ininterrupta (*circuitus spiritualis*) de Deus ao mundo e do mundo a Deus. O indivíduo que ama insere-se a si próprio neste circuito místico".[15]

Segundo Ficino, o amor era sempre desejo, mas nem todos os desejos eram amor. O desejo só seria amor se orien-tado pela Virtude Cognitiva e por isso consciente de um "fim último". Uma vez em contato com as potências da cognição, tornava-se amor, do contrário, o desejo era simplesmente necessidade natural. Como a virtude final é a bondade divina manifestada na beleza, o fim último desejado é a beleza, e se o amor é desejo, logo, o amor é desejo de beleza, "desejo de gozar a beleza".[16]

Tal beleza existe sobretudo sob duas formas, simbolizada pelas "Duas Vênus", a Vênus Urânia (Vênus Celestial) e a Vênus Pandêmia (Vênus Natural).[17]

A teoria neoplatônica do amor exaltava um amor sublime "afastado dos impulsos básicos", mas, ao mesmo tempo, "permitia um prazer intenso da beleza visível e tangível".[18] Embora, no que se refere a uma produção estritamente filosófica, a reflexão sobre o amor de Ficino e Pico della Mirandola tenha obtido poucos seguidores, inspirou aqueles que Panofsky chamou de "pensadores poéticos", como Michelangelo, Tasso, Donne, Spencer, e outros e, também, um enorme número de "Diálogos sobre o Amor". Tais livros, a maioria procedente do norte da Itália, ganharam grande popularidade na sociedade requintada da época, contribuindo na elaboração de um ideal de Beleza e Amor que influirá na

13. PANOFSKY (1995)
14. Sobre o Neoplatonismo de Ficino, ver: PANOFSKY (1995) p 119-152.
15. PANOFSKY (1995) p.126
16. PANOFSKY (1995) p.126
17. A dupla origem da Vênus foi centro de considerações de Platão sobre o amor. PLATÃO. O Banquete. In: *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
18. In: PANOFSKY (1995) p.127

produção artística do período.[19] Ademais, a partir de meados do século XVI, a teoria da arte italiana assimilará a filosofia neoplatônica situando a origem da criação artística na interioridade do artista que iluminado pela Graça divina, reproduzirá na matéria o *disegno*, ou seja, o signo de deus na mente.[20]

Tal noção de beleza pode ser identificada na arte colonial. Façamos um breve excurso, a fim de compreender como tais idéias chegaram à colônia lusitana. O Saque de Roma, o enfraquecimento de repúblicas mercantes como Florença e Veneza, a perda do domínio sobre rotas comerciais que passavam pelo Mediterrâneo devido à descoberta da América e o cisma da Igreja foram fatores que contribuíram significativamente para fazer da aliança com a Espanha a melhor alternativa para a Itália do século XVI. Depois de 1530, o papado ainda se mantinha como o mais poderoso estado da Itália; entretanto, devido à aliança com "um poder com idéias e métodos quase feudais", não se identificava mais com os estados progressistas.[21] A partir de então, o papado manteria sua política de liderança dos estados italianos por outras vias. Assim, conforme Blunt, "o estágio inicial da Contra-Reforma se caracterizou essencialmente por ser uma tentativa de voltar à dominação eclesiástica que a Igreja manteve durante a Idade Média".[22] Pautada numa espécie de fusão filosófica entre a escolástica e o neoplatonismo, a política contra-reformista recusará o Humanismo do período anterior, recuperando conceitos e idéias do período medieval, sobretudo da sua fase final.

Esse pensamento neo-escolástico de orientação neoplatônica será muito bem assimilado em Portugal. A filosofia neo-escolástica fundamentava tanto o pensamento político, quanto o artístico. A doutrina da luz natural da Graça inata, defendida no Concílio de Trento contra as acusações de Lutero, informará e justificará o pensamento artístico do mundo lusitano, incluindo suas colônias. Defendia-se que mesmo depois do pecado original, Deus com sua luz continuava a guiar os homens. Assim, a criação artística originava-se da luz natural da Graça divina. Tal concepção, nós a identificamos na obra de Philipe Nunes, *Arte Poética, e da Pintura, e Symmetria, com Princípios da Perspectiva*, talvez o único tratado de autor português encontrado nas oficinas dos pintores portugueses.[23]

19. Panofsky demonstra, numa análise magistral, a influência da filosofia do amor neoplatônico num quadro de Ticiano, "Amor Sagrado e Amor Profano". Ver: PANOFSKY (1995)
20. Federico Zuccaro, "Idéia dos pintores, escultores e arquitetos (Explicação da palavra *disegno* e sua etimologia)". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) Vol 1: *O mito da Pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 42-50
21. BLUNT, Anthony. T*eoria artística na Itália* 1450-1600. (Tradução: João Moura Jr.) São Paulo: Cosac e Naify, 2001, p.143.
22. BLUNT (2001) p.144
23. SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1983. Trata-se, senão da única, de uma das raras publicações sobre o assunto em Portugal, tendo sido publicado em 1615 e 1767. Ver: NUNES, Philippe. *Arte da pintura. symmetria, e perspectiva.* Porto: Editorial Paisagem, 1982, edição fac-símile. A noção da criação artística orientada pela Graça Divina é exposta no tratado de Nunes logo no início. A esse respeito ver: PIFANO, Raquel Quinet. *Ut pictura poesis* no tratado de Philippe Nunes"; in: Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte, 2004.(no prelo)

O entendimento da beleza como "beleza espiritual" e de luz como "luz divina" revela-se tanto no tratado de pintura de Nunes, como na representação da Vênus do Triunfo Eucarístico. A Vênus, deusa da beleza e do amor, é descrita com os seguintes atributos: "um escudo bordado de ouro, e nele pintado um coração abrasado em fogo" fixado no braço esquerdo; na mão direita, um ramalhete de flores; uma nuvem que lhe cobre parte do corpo (o autor não especifica qual parte); um carro em forma de concha e o cupido que a acompanha. A presença da concha e do cupido não deixa qualquer dúvida sobre a identificação da Vênus nesta representação, pois são elementos iconográficos muito conhecidos. A concha, como foi aludido, refere-se ao seu nascimento, e as flores à sua paixão, mas como ler o coração abrasado e a nuvem?

A imagem da Beleza descrita por Cesare Ripa é uma mulher com a cabeça escondida entre as nuvens, sendo difícil vê-la por inteiro por causa da nuvem e de um halo luminoso que envolve seu corpo. Em uma das mãos ela traz um lírio e na outra, uma bola com compasso. Ripa explica a dificuldade de visualizar a beleza:

> *Pinta-se a Beleza com a cabeça oculta entre as nuvens por não haver coisa mais difícil de descrever para nossas línguas mortais, sendo ademais dificilmente cognoscível para o intelecto humano. Pois esta, dentre todas as coisas criadas, e metaforicamente falando, não é senão um esplendor derivado da luz que desprende a divina face, segundo a definem os platônicos. De modo que a beleza primeira vem a ser una com Deus; e logo difundindo-se de algum modo na forma de Idéia por bondade do Senhor para com suas criaturas, é preciso que estas de alguma forma a reflitam.*[24]

A nuvem que cobre parte do corpo da Vênus, dificultando a visão de seu corpo, simboliza a dificuldade do homem de conhecer a Beleza, pois qualidade divina. Uma vez presente na representação da Vênus do Triunfo Eucarístico, ela opera uma inversão radical daquele significado pagão da beleza e do amor. O sentido de beleza estritamente sensual da deusa grega transforma-se no seu oposto.

24. RIPA (1987) p.130

Outro elemento simbólico concorre para o significado de beleza e amor espiritual na representação lusitana setecentista: o coração flamejante. Muitos significados, por vezes contraditórios, foram atribuídos ao fogo ao longo dos tempos: sagrado, purificador, regenerador, destruição, guerra, diabólico, inferno... Interessa-nos, no momento, sua associação ao amor. Apuleio já havia descrito o Cupido como um menino alado que carregava, além do arco e setas, uma tocha acesa.[25] No manual de iconologia de Ripa, a associação do fogo ao amor está presente em vários verbetes. Ripa descreve A Força do Amor como um Cupido em meio a setas em chamas e cita um emblema de Alciato que diz ser o amor "um fogo mais forte que o fogo".[26] A tocha acesa também aparece na representação da Origem do Amor. Nessa imagem, uma mulher usa uma lupa para filtrar a luz do sol e acender uma tocha. Vem acompanhada da seguinte frase: "Assim, o amor provoca no coração um incêndio".[27] No verbete *Felicidade Eterna* uma jovem nua segura uma tocha acesa em direção ao alto: Ripa explica que "a ardente chama simboliza o Amor de Deus".[28] Já o coração, nós o encontramos na imagem da *Fé Católica* (um coração com uma vela acesa), na imagem do *Desejo* e, especialmente, na imagem do *Desejo de União com a Divindade.*

A imagem do Desejo, conforme Ripa, é uma mulher com asas, e do seu coração saem chamas ardentes. Ele explica que "a chama nos indica que o desejo é como um fogo que nos abrasa a mente e o coração, incendiando-se como a lenha, tão logo se apresente diante de nossos olhos algo que nos aparece como um bem tentador e favorável".[29] Mas será na imagem do *Desejo de União com a Divindade* que a idéia da participação divina através da sua luz explicita-se: do peito de um rapaz alado, conforme Ripa, "há de sair uma chama que é a que Cristo Nosso Senhor trouxe à Terra".[30] Assim, a associação da iconografia do *Desejo de União com Deus* com a iconografia da Vênus nos esclarece o significado de amor e beleza do universo luso-brasileiro setecentista. Sendo assim, não causa espanto que a imagem do coração em chamas presente na descrição da Vênus seja encontrada no brasão seráfico que orna o tabernáculo do altar mor da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Na verdade, são muitos os exemplos iconográficos cujo significado remete ao conceito de beleza e amor expresso na representação da Vênus do Triunfo Eucarístico.[31]

25. APULEIO. Asno de Ouro
26. RIPA (1987) p.447
27. RIPA (1987) p.462 v2
28. RIPA (1987) p.410
29. RIPA (1987) p. 268
30. RIPA (1987) p. 270

Para encerrar esta breve reflexão sobre o sentido da rara presença de divindades mitológicas no universo luso-brasileiro e a inversão de seu significado, deixo ao leitor um fragmento do texto de Lomazzo, onde ele reproduz e comenta o Banquete de Marsilio Ficino, no meu entender, muito esclarecedor daquela noção de amor e beleza:

> *(...) a Beleza é uma certa graça vivaz e espiritual, que pelo raio divino infunde-se primeiro nos Anjos, depois nas almas dos homens e por fim nas figuras corporais; e essa graça comove e encanta nossa alma por meio da razão e da visão, e por seu encanto nos arrebata, e ao nos arrebatar nos inflama de amor ardente.*[32]

31. O coração flamejante ou coração abrasado encontra-se em muitas representações sacras do universo colonial, como exemplo Santo Ignácio de Loyola, São Felipe Neri, Santa Escolástica. Consultar: CUNHA, Maria José de Assunção da. *Iconografia Cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.
32. Transcrição de G. P. Lomazzo do texto de Marsilio Ficino, Que a Beleza é Algo Espiritual; in: PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves] São Paulo: Martins Fontes, 1994 (Coleção Tópicos), p. 133

LA DOBLE TRINIDAD EN LA IGLESIA DE LA SOLEDAD

RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS*

La plazuela de San Francisco de Lima está integrada, aparte del conjunto monumental de los franciscanos, por una pequeña iglesia, de la otrora famosa cofradía de la Virgen de la Soledad, de gran importancia en años coloniales por los miembros que la integraban y por las procesiones de Semana Santa que de su templo salían, según dan cuenta dos importantes lienzos que se conservan en el mismo templo, documentos artísticos e históricos del siglo XVII donde es posible apreciar el escenario que se levantaba en su atrio con la simulación del Calvario; en él era colocado el Cristo articulado del escultor Pedro de Noguera y los dos ladrones, imágenes hoy separadas de su contexto, ya que el Cristo se encuentra en la Iglesia de La Soledad y las esculturas de los ladrones las podemos ver en una de las escaleras del Convento de San Francisco, obras que reclaman una urgente restauración. Así como ellas, en medio del olvido existe un conjunto escultórico disperso de la Doble Trinidad que hemos podido integrar en una fotografía, gracias al apoyo de Daniel Giannoni, sobre el que deseamos llamar la atención en estas líneas (FIG. 1).

Foto: Ricardo Estabridis Cárdenas

FIGURA 1 - Conjunto escultórico de la Doble Trinidad en la Iglesia de la Soledad de Lima

La cofradía de Nuestra Señora de La Soledad es una de las más antiguas de la Ciudad de los Reyes, se remonta

* *Doutor em História da Arte. Professor da Universidad Nacional Mayor de San Marcos e Universidad Católica do Peru*

Foto: Ricardo Estabridis Cárdenas

FIGURA 2 - La Doble Trinidad, pintura del hermano jesuita Bernardo Bitti en la Iglesia de la Compañía de Ayacucho.

virrey Luis de Velasco y del arzobispo Santo Toribio de Mogrovejo. Una antigua inscripción en una vieja pared de la capilla dice que: "*reinando la católica Majestad de Filippo Tercero, se acabó esta Capilla de los Hermanos de Nuestra Señora de La Soledad, siendo Mayordomos Francisco Martín de Reyna y Hernando Sánchez, año de 1604*". La iglesia actual data de tiempos del padre Cervela, se inició con el apoyo del virrey conde de Lemos y se concluyó en 1674 en tiempos del virrey conde de Castellar, miembro de la cofradía que costeó el retablo principal. Según últimos estudios de Antonio San Cristóbal la cofradía financió con sus propias rentas la nueva iglesia, al margen de los franciscanos y el padre Cervela.[1] La antigua capilla cuyos cófrades formaban parte de la nobleza, adquirió singular importancia en los primeros años del siglo XVII, ya que Mendiburu nos informa que sirvió de templo catedralicio por algún tiempo, después de que el terremoto de 1609 dejara la iglesia sede del arzobispado seriamente dañada.

En la gran exposición de esculturas de tema mariano llevada a cabo en el templo catedralicio en 1999,[2] tuvimos la oportunidad de admirar una excelente talla de la Virgen María procedente de la iglesia de La Soledad, obra que por sus características no pertenecía a ninguna de las advocaciones marianas conocidas. Las indagaciones previas a la exposición nos llevaron a su templo de procedencia con la finalidad de averiguar el contexto al cual pertenecía, ya que su postura y actitud indicaban que formaba parte de un conjunto. Ya en la iglesia de La Soledad en un retablo de la nave de la epístola pudimos ubicar su lugar de origen donde aún se conserva un relieve con la figura de Dios Padre, el Espíritu Santo entre nubes y la escultura de Jesús Niño, imágenes que a pesar de encontrarse completamente repintadas, es posible determinar que son de antigua data y de la misma mano. Para completar el conjunto sospechado sólo nos faltaba la imagen de San José, que pudo ser localizada en un depósito detrás de otro altar, en pésimo estado, muy deteriorada en su tercio inferior, apoyada en una batería de automóvil.

Aunque no tenemos noticias de todos los retablos que adornaban la primitiva iglesia de La Soledad, es indudable por estas imágenes que uno de ellos estuvo dedicado a la Doble Trinidad, tema iconográfico integrado por la trinidad celeste en las figuras de Dios Padre, Dios Espíritu Santo en forma de paloma, y Dios Hijo, el que

1. R.P Antonio San Cristóbal: «La construcción de la Iglesia de la Soledad» en Revista Historia y Cultura N122. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. INC, Lima, 1993 pág. 205.
2. Ricardo Estabridis: Mater Admirabilis: La devoción mariana en el Perú. Catálogo editado por el Banco de Crédito del Perú con motivo de la exposición del mismo nombre en la Catedral de Lima. Lima, mayo de 1999.

como Jesús forma a su vez la trinidad terrestre con la Virgen María y San José.

El tema de la Doble Trinidad fue popularizado en el siglo XVII por los grabadores de la escuela de Rubens, principalmente por Schelte a Bolswert; sin embargo, hay que considerar que ya anteriormente a que estos grabados llegaran al Perú, el pintor jesuita Bernardo Bitti, dentro de la primera década del siglo XVII, desarrolla el tema en un lienzo para la iglesia de los jesuitas de Huamanga (FIG. 2); asimismo, lo vemos en una pintura atribuida a Mateo Pérez de Alesio en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.[3] Tema desco-nocido en la edad media, a decir del especialista en iconografía Hector Schenone,[4] de seguro tiene sus orígenes hacia finales del siglo XV cuando el dominico Alain de la Roche difunde la nueva devoción al Rosario, que incluye en el V Misterio Gozoso el Hallazgo del Niño Jesús en el templo, tema que de seguro se popularizó en los años finales del siglo XVI, dentro del espíritu contrarreformista que les tocó vivir a ambos pintores italianos antes de su venida al Perú.

Fotos: Ricardo Estabridis Cárdenas

FIGURA 3 - Escultura de la Virgen María del conjunto de la Doble Trinidad de la Iglesia de La Soledad de Lima, antes de su restauración.

FIGURA 4 - Escultura de la Virgen María del conjunto de la Doble Trinidad de la Iglesia de La Soledad de Lima, después de su restauración.

En el campo de la escultura el conjunto conservado en la Iglesia de La Soledad lo consideramos el más antiguo conocido en Lima de este tema iconográfico, ya que por sus caracteres

3. Isabel Cruz de Amenabar: Arte y Sociedad en Chile 1580-1650. Edit. Universidad Católica de Chile. Santiago, 1986. También ver Teresa Gisbert: «Mateo Pérez de Alesio y los murales de San Francisco de Lima» en Revista Arte y Arqueología N1 8-9 Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, 1982-83. pág. 139
4. Héctor H. Schenone: Iconografía del Arte Colonial. Fundación Tarea. Buenos Aires, 1998. Vol. III

Foto: Ricardo Estabridis Cárdenas

FIGURA 5 - Escultura del Niño Jesús del conjunto de la Doble Trinidad de la Iglesia de La Soledad de Lima.

formales es posible fecharlo en las primeras décadas del siglo XVII, es decir anterior a los conjuntos existentes en la Catedral y en la iglesia de San Pedro.

La restauración de la escultura de la Virgen María del conjunto de la Doble Trinidad, llevada a cabo gracias al Fondo Pro-recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación del Banco de Crédito del Perú, ha dejado atrás los burdos repintes y ha permitido apreciar la obra original existente debajo de tantas capas de pintura (FIG. 3). La Virgen de pie, de tamaño natural, viste túnica ceñida a la cintura donde han aparecido estofados y motivos chinescos con pan de plata y diseños en negro y dorado con laca que procede de intervenciones en el siglo XVIII. El canon, la posición en suave contraposto, la mano derecha trabajada en escorzo pronunciado de muñeca y dedos, el cuello alargado y el tratamiento anguloso de las vestiduras, nos remiten a la tipología de imágenes que se realizaban en Lima entre finales del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII (FIG. 4).

Los mismos caracteres formales de la Virgen son apreciables en las otras imágenes que integran el conjunto de la Doble Trinidad. El Niño Jesús de pie, con la pierna derecha adelantada marca el contraposto de la figura en el ritmo de los pliegues de su túnica, levanta los brazos y dirige la mirada hacia Dios Padre; el rostro finamente tratado es enmarcado por cabellos ondulados en amplios mechones sobre un cuello alargado (FIG. 5). Dios Padre, de medio cuerpo sobre nubes, sigue el mismo tratamiento en su amplia barba y cabellera. La figura de San José, la más deteriorada del conjunto, completa el tema iconográfico de pie con túnica de pliegues angulosos y manto terciado, burdamente repintados.

La escultura colonial en el Perú, a diferencia de la pintura que tuvo influencias de origen italiano, flamenco y centro europeo, se desarrolló bajo la égida de la escultura española. Por ello es que entre finales del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII vemos que aparte de los aspectos técnicos del uso de la talla en madera, encarnados, policromados y dorados, el estilo de las mismas gira en torno a un manierismo atemperado y un incipiente naturalismo, tal como sucedió en España antes de la impronta del barroco.

No pretendemos abarcar en estas cortas líneas un enfoque general de la escultura en Lima, sólo citaremos a algunos de los escultores más cotizados en la época, ya que ante la ausencia de

información documental específica sobre la autoría del conjunto, ello nos puede ayudar a centrar la obra en un período histórico.

Hacia finales del siglo XVI citaremos primero un caso excepcional que escapa en parte a la clasificación citada, las obras que realizan en conjunto los hermanos jesuitas Bernardo Bitti y Pedro de Vargas, donde si es posible apreciar el canon y las poses rebuscadas características del manierismo italiano, como vemos en el Angel de la Guarda, custodio de las reliquias en la iglesia de San Pedro de Lima.[5] Sin embargo, la línea predominante es la mencionada líneas atrás, que es seguida por artistas activos en la Ciudad de los Reyes, tales como Diego Rodríguez, autor de la Virgen de Copacabana de Lima, obra de 1588 de este escultor activo en Quito, Lima y Arequipa,donde se aprecia un rezago manierista dentro de su inclinación naturalista incipiente.[6]

En el panorama de los escultores activos en Lima en las primeras décadas del siglo XVII, sin lugar a dudas destaca la figura del sevillano Martín Alonso de Mesa y Villavicencio, autor en España de la famosa Virgen de la Oliva de Vejer de la Frontera en Cádiz, obra de 1596, quien debió llegar al Perú entre 1600 y 1603.[7] Aquí está documentado entre 1603 y 1626.[8] Ya en Lima realiza trabajos conjuntos con Juan Martínez de Arrona, encargándose de la parte escultórica; para él ejecuta en 1613 veinte esculturas en el Monumento Pascual de la Catedral, en 1615 participa en el retablo principal de San Agustín,[9] y en las esculturas del arco triunfal levantado para el recibimiento del virrey príncipe de Esquilache.[10] Aparte trabaja para dos de los mas importantes monasterios de Lima, el de la Concepción y el de la Trinidad y se le encargan obras para otras ciudades del Virreinato e incluso para lugares lejanos como Santiago de Chile.

Deseamos detenernos en la obras que Martín Alonso de Mesa hace para las religiosas de la orden del cister, fundadoras del Monasterio de la Santísima Trinidad, para quienes en 1617 talla el retablo mayor de su iglesia con las esculturas de San Bernardo y San Benito, entre otras, según documento publicado por Lohmann Villena.[11] En él se precisa además que Cristóbal de Ortega se compromete al dorado, estofado y encarnado del referido retablo. Este dorador aparece en muchos documentos de la época, al parecer gozaba de fama para los acabados de las esculturas del

Foto: Ricardo Estabridis Cárdenas

FIGURA 6 - Escultura de San Bernardo, obra de Martín Alonso de Mesa en el convento de las religiosas cistercienses de Lurín.

5. Ricardo Estabridis Cárdenas: «El Angel Custodio de las Reliquias» en Revista Arte Actual Año 1 N1 1 Ediciones San Isidro. Lima, 1995 pág. 33. Ver también R. Estabridis: «La obra de Bernardo Bitti en San Pedro de Lima» en ...redescubramos Lima. Iglesia de San Pedro. Catálogo editado por el Banco de Crédito del Perú. Lima, julio de 1996, pág.19

momento; lo vemos realizando dicha tarea en 1588 para la Virgen de Copacabana de Diego Rodríguez mencionada líneas atrás y también en 1606 para el retablo de don Luis Rodríguez de La Serna, obra de Martínez de Arrona en el Monasterio de Santa Clara.[12]

Nuestro insigne escultor Martín Alonso de Mesa cuenta con muchas obras documentadas por los estudiosos,[13] pero aún sin identificar con las que quedan de su época. Creemos que hasta el momento sólo se pueden considerar como obras de su gubia las esculturas de San Bernardo y San Benito que conservan las religiosas del cister en su nuevo convento de Lurín (FIG. 6). En ellas es posible ver ese estilo que parte del manierismo, en la estilización de la figura y esa tendencia naturalista en la caída de los paños.

No pretendemos atribuir fácilmente las esculturas del conjunto de la Doble Trinidad de la iglesia de la Soledad a ninguno de los artistas citados, sólo determinar su posible fecha de ejecución por los caracteres estilísticos en boga en esta época, destacar su importancia artística y llamar la atención para que se continúe la labor de restauración, que sólo consideró la escultura de la Virgen y no de todo su contexto.

Lastimosamente al concluir estas líneas se está propagando en los medios de comunicación la noticia de que en la madrugada de hoy 5 de mayo, un incendio ha destruido gran parte del templo en mención.

Lima, 5 de mayo de 2005

6. Ricardo Estabridis Cárdenas: «La Mamacha Candelaria en el Arte Colonial Peruano» en Revista Sequilao Año II, n1 4-5, Lima, octubre 1993. UNMSM. pág.71. También ver R. Estabridis: «La Virgen de Copacabana de Lima, obra de Diego Rodríguez» en Diario El Comercio Lima, 18 de abril de 1993 pág C 1.
7. Jorge Bernales Ballesteros: «La escultura en Lima siglos XVI-XVIII» en La Escultura en el Perú, editado por el Banco de Crédito del Perú. Lima, 1991 pág. 49
8. Emilo Hart-Terre: Escultores Españoles en el Virreinato del Perú. Edit Juan Mejía Baca. Lima, 1977. pág. 118
9. Rafael Ramos Sosa: "Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562 - 1635) en La contribución de los vascos a la formación de las Américas. Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América: El País Vasco y el Nuevo Mundo. Universidad del País Vasco. Vitoria, 1996 pág. 567
10. Guillermo Lohmann Villena: «Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato (II) en Revista Histórica Lima 1940 p.362
11. Ibid. pág.366
12. R. Ramos Sosa Ob. cit. p 572
13. Rafael Ramos Sosa: "Martín Alonso de Mesa, escultor (Sevilla, c.1573 - Lima, 1626)". En Anales del Museo de América *Nº 8, Madrid, 2000, p. 45*.

ASPECTOS HISTÓRICOS

CAPELA DE SÃO SEBASTIÃO: NOTÍCIAS DE UM PATRIMÔNIO QUASE DESCONHECIDO DAS MINAS GERAIS

MOEMA NASCIMENTO QUEIROZ*

Introdução

O texto aborda aspectos formais e estilísticos de um patrimônio pouco conhecido (parte integrante de pesquisa[1] desenvolvida entre 2001/2003), tendo como foco principal a Capela de São Sebastião, em São Sebastião das Águas Claras (Macacos) - distrito de Nova Lima, MG -, em seu período de revitalização, que envolveu três aspectos: restauração; pesquisa acadêmica voltada à investigação do edifício e de seus bens integrados e a compreensão das influências do entorno no processo de degradação; a importância do edifício no contexto da comunidade para tentar despertar no grupo local consciência crítica e responsável para com a preservação do patrimônio e a percepção da relação deste com a própria identidade cultural.

Para tanto, foi primordial, entre as diversas abordagens na pesquisa, o estudo dos aspectos formais e estilísticos da edificação e de seus bens integrados, tema aqui tratado como forma de reconhecer e revalorizar o patrimônio material em questão, compreendendo sua trajetória e importância na formação das Minas Gerais e o contexto histórico em que se formou o local e a edificação, para que pudéssemos lançar uma nova postura sobre o mesmo e sua vinculação aos valores que sua comunidade lhe outorga.

* *Especialista em Conservação e Restauração CECOR/EBA/UFMG, Mestre em Artes Visuais/ Conservação Preventiva.*

Breve histórico da região

Na região entre os Rios das Velhas e Paraopeba, existe uma ampla área de solo aurífero e grande número de córregos e riachos, situação ideal para a atividade extrativista do ouro. Nessa rica zona entre Rio das Pedras, Rio Acima, Santa Rita, Barra dos Ribeirões dos Macacos e Nova Lima, vários arraiais se formaram, sendo o de São Sebastião dos Macacos o mais importante deles, tendo suas origens na primeira metade do século XVIII.[2]

Sua origem se baseia na formação de uma fluente rota de

1. QUEIROZ, Moema Nascimento. *Rompendo os tapumes: uma proposta de interação vivenciada através da restauração na comunidade de São Sebastião das Águas Claras/MG.* Dissertação (Mestrado em Artes Visuais com área de concentração em Tecnologia de Materiais e Conservação Preventiva). Departamento de Artes Plásticas, Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2003.
2. VILLELA, Bráulio Carsalade. *Nova Lima: Formação Histórica*. Belo Horizonte: Cultura, 1998, p.102.

uso, como paragem obrigatória para os usuários da Estrada Geral. Considerado o mais importante arraial da região, seu desenvolvimento ocorre impulsionado pela extração do ouro e pelo comércio que chegava pela estrada por onde circulavam as mercadorias trazidas pelas tropas para abastecimento dos mineradores. A região possuía condições ideais para atividade extrativista de ouro, devido aos córregos das Taquaras, Fundo, Tamanduá e Marumbé, que convergiam suas águas para o Ribeirão dos Macacos, atraindo e concentrando no local grande número de mineradores com suas necessidades de sobrevivência, consumo e abastecimento. As tropas que forneciam as mercadorias, por sua vez, necessitavam de um local para descanso e trato de seus animais. E o local lhes dava essa condição de pouso,[3] gerando um pequeno foco urbano, princípio de comunidade, tão comum nas Minas Gerais do século XVIII. Esses "pousos" acabavam provocando o surgimento, em seu entorno, de grupos que erguiam suas construções simples para moradia, criando uma cultura de subsistência através da agricultura, criação de animais e contatos de negócios com tropeiros e mineradores, trazendo ao local certa prosperidade e estabelecendo pequenos comércios, criando um dinamismo local provocando o nascimento de um povoado.

São Sebastião das Águas Claras se formou nesse contexto e já em 1740 constava como arraial no censo populacional da Vila de Sabará.[4] As primeiras datas minerais foram concedidas entre 1765 a 1798,[5] até meados do século XIX, tendo em 1837 uma população de 255 pessoas aproximadamente, segundo o Departamento de Memória e Patrimônio de Nova Lima.

Porém, como em toda região mineradora, a atividade extrativista do ouro foi-se tornando mais difícil pela escassez e dificuldades em se obter o metal, o que provocou o declínio e estagnação econômica do local, fato comum em outros povoados mineiros. Um longo tempo de esquecimento e ostracismo contribuiu, de certo modo, para a proteção da região e do arraial, que, pela estagnação, mantiveram suas características construtivas quase totalmente inalteradas, preservando sua conformação urbana original. Porém, nas últimas décadas do século XX, com a sua "redescoberta", esse perfil começou a mudar radicalmente devido à intensa e desordenada atividade turística, atraída principalmente

3. ALÍPIO José. *Tropas e tropeiros na formação do Brasil.* Estabe-lecimentos Gráficos Borsoi Ltda, 1961, p. 129.(apud VILLELA, Bráulio Carsalade. *Nova Lima: Formação Histórica.* Belo Horizonte: Cultura, 1998, p.105).
4. LIMA JR, Augusto de. *As primeiras Vilas do Ouro.* Belo Horizonte: edição do autor, 1962, p. 94 (apud Dossiê *Processo de Tombamento: Capela de São Sebastião-Distrito de São Sebastião das Águas Claras*, Nova Lima: 2001).
5. LIMA JR. Augusto. *Um Município de Ouro: memória histórica.* In: Revista do Arquivo Público Mineiro. Bello Horizonte. Imprensa Oficial, Anno VI, 1901, p 322. (apud Dossiê *Processo de Tombamento: Capela de São Sebastião-Distrito de São Sebastião das Águas Claras*, Nova Lima: 2001).

por seus importantes e atrativos recursos naturais e pela proximidade com Belo Horizonte. Apesar de essa expansão ter sido inicialmente benéfica às comunidades, por abrir novas possibilidades de crescimento econômico através do comércio, da criação de novas frentes de trabalho e prestação de serviços, este mesmo "desenvolvimento", que se deu de forma absolutamente desordenada, caótica e excludente, trouxe grandes problemas de diversas ordens ao local.

O distrito hoje vive sob uma complexa rede de interesses, gerando tensões entre os vários grupos sociais que formam a comunidade de Macacos: a comunidade nativa do arraial, os sitiantes flutuantes, os comerciantes dos estabelecimentos turísticos (bares, pousadas, restaurantes), além dos especuladores imobiliários, turistas e empresas mineradoras e exploradoras da região. Grande parte dessa tensão é gerada pela falta de uma política mais objetiva e efetiva da Prefeitura de Nova Lima quanto aos problemas que atingem o distrito e de uma maior consciência da comunidade local quanto ao seu papel nesse processo. A comunidade hoje se encontra sufocada por diversos segmentos de uma sociedade descompromissada com o espaço que usufrui.

Reforçando esse ambiente caótico, o município não dispõe de verba suficiente para viabilizar ações que protejam seu patrimônio ou projetos de educação visando fortalecer a comunidade local para lidar com a nova realidade sem perder sua identidade cultural.[6] Somando-se a essas carências, segue-se uma falta de planejamento urbano que promove uma progressiva descaracterização da região e do arraial, algumas já irreversíveis. Outro fator a ser levado em consideração é a especulação imobiliária que vem comercializando novos loteamentos e condomínios que incham o local, causando sérios problemas relacionados à distribuição de água. Já na década de 80, o Iepha-MG, em relatório realizado com a finalidade de analisar o pedido de tombamento municipal da Capela de São Sebastião, referiu-se à questão da rápida descaracterização local.[7] A mesma preocupação foi registrada no Dossiê do Processo de Tombamento realizado em 2001. Como é possível perceber, o processo de descaracterização já vem se arrastando há tempos,

Foto: Moema N. Queiroz

FIGURA 1 - Altar-Mor da Capela de São Sebastião Macacos/MG

6. Projeto Kairós, fundado em 2002 promove ações integradas na comunidade de Macacos, com ações ligadas à formação edu-cacional e profissional, desen-volvimento planejado, geração de renda, planos de gestão patrimonial, incentivos a ações contínuas na região disponibilizadas à comuni-dade, e projetos culturais como resgate cultural e revalorização do morador da cidade.
7. Relatório de vistoria (1986) - Iepha/MG. Belo Horizonte: Arquivos do Iepha-MG.

sem que haja uma ação efetiva para reverter esse quadro.

Hoje, para conhecer o passado urbano do arraial, é necessário recorrer àqueles que preservaram antigos registros fotográficos da época ou aos que guardam ainda na memória as imagens, contos e "causos" desse passado perdido. O distrito perdeu suas edificações originais, restando apenas raros exemplares, presentes nas casas espalhadas pela cidade e por seu principal marco histórico – a Capela de São Sebastião –, que se tornou, com o seu amplo adro, o respiradouro de uma cidade sufocada, símbolo de uma resistência surda ao caos imposto por uma sociedade aparentemente ignorante do que seja preservação, patrimônio e identidade cultural.

A Capela de São Sebastião e seus bens móveis e integrados: aspectos formal e estilístico

A Capela de São Sebastião se localiza no coração do distrito, no centro vital da cidade. Seu amplo adro é um convite à pausa e observação de um entorno de exuberante vegetação e montanhas que realçam a edificação de pequenas proporções. O traçado da capela e técnica construtiva seguem os padrões tradicionais predominantes no início do período da mineração em Minas Gerais. Embora alterada ao longo dos séculos, mantém a integridade de suas características originais.

É composta por nave central, capela-mor e sacristia, tendo ao fundo um anexo, posterior à capela. A construção é em estrutura autônoma de madeira, com vedação em adobe, com baldrames, madres, frechais, esteios e aspas armados e madeira convencional.

A nave e a capela-mor, de alturas diferenciadas, formam o corpo principal da capela, correspondendo a dois volumes quadrangulares e cobertos, cada um, por telhas de duas águas. Um terceiro volume se une ao corpo retangular principal, destinado à sacristia. De menores proporções e com cobertura de meia-água, tem posição recuada e lateral ao corpo principal. Esse terceiro corpo foi reconstruído em intervenção anterior, uma das tantas sofridas pela capela. Sua localização é coerente com as mais comuns às sacristias, porém diferenciada pelas proporções e sistema construtivo.

Seguindo o padrão das antigas construções religiosas mineiras, a capela é composta, logo após sua portada, por um

coro à entrada da nave com acesso por escada lateral, seguido por um púlpito em projeção com acesso por degraus, apoiados próximos à parede. Dividindo os ambientes, um arco-cruzeiro, passagem para a capela-mor que abriga o altar-mor, ao fundo, principal ponto de foco para quem penetra o interior da capela.

Externamente, a capela ainda guarda o caráter simples e despojado em sua composição. Mantém em sua fachada frontal um traçado que nos remete a um triângulo invertido: uma portada central de grandes dimensões, ladeada por duas janelas rasgadas e com guarda-corpo à altura do coro. São arrematadas por sobre-vergas retas e perfiladas. Ao alto, um pequeno vão em arco pleno, vedado por veneziana, talvez uma antiga janela sineira. As fachadas laterais seguem o mesmo padrão despojado: lisas, perfuradas em cada lado, no alto por três óculos retangulares, tendo na fachada, à esquerda, uma abertura que abriga dois sinos.[9] A fachada posterior da edificação mantém a mesma simplicidade comum a toda a edificação.

O frontispício, segundo relatórios anteriores à primeira intervenção, era coroado por um telhado saliente, em "cachorra aferente"[10] (meio cimalha, meio cachorrada), cobrindo uma fileira de telhas posicionadas de frente, dando um toque ondulado à fachada.[11] Algumas modificações realizadas na capela-mor e na sacristia alteraram o sistema construtivo original, modificando a forma e o fechamento dos vãos, removendo os elementos de sustentação dos beirais, provocando uma desarmonia entre o volume da nave e o corpo posterior do edifício.

O interior da capela segue o mesmo padrão estético do exterior. Suas paredes são lisas e claras, com piso em madeira e forro de material simples, sem qualquer tipo de ornamentação. O púlpito possui tambor liso, enquanto o arco cruzeiro possui base e entablamento perfilados. As mãos francesas do tirante ao centro da nave são recurvadas e consideradas posteriores à construção da capela.

Seu acervo de maior importância é constituído pelo altar-mor, dedicado a São Sebastião onde estão entronizadas cinco imagens, a saber: São Sebastião, Santo Antônio, São Brás, São Gonçalo e Sant'Ana Mestra (FIG. 1).

O retábulo, em madeira dourada e policromada, se insere no estilo denominado "nacional português",[12] predominante na 1ª fase

9. O sino maior traz um crucifixo e duas estrelas fundidas, com a inscrição "Ouro Preto-1875".
10. Conjunto de peças sustentadoras de uma beirada, sacada ou outra parte de uma edificação.
11. Relatório de restauração da Capela de São Sebastião. Engearp Arquitetura e Engenharia Ltda. Belo Horizonte, 1988. p 05. Documento gentilmente cedido pelo prof. Ivo Porto de Menezes.
12. Denominado por Robert Smith, esse tipo de retábulo surgiu em Portugal no séc XVII, prevalecendo em Minas até cerca de 1730, tendo como principais características a presença de colunas torsas ou salomônicas, arcos ou arquivoltas concêntricas, revestimento inteira-mente em talha dourada e com ocorrência de policromia em azul e vermelho, predomínio de ornatos fitomorfos e zoomorfos, trono em forma de cântaro e escudos ao centro do coroamento ou remate. (SMITH, Robert. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 69 a 89).

FIGURA 2 - Altar em estilo Pedro II (de Portugal), MAS/UFBA
FONTE: MAS/UFBA, 1987, p. 34

dos retábulos coloniais em Minas Gerais e que obedecia a modelos mais tradicionais do barroco. Segundo o historiador de arte Prof. Marco Elizio de Paiva,[13] o altar da Capela de São Sebastião contém elementos que o remetem a uma das variações desse estilo, catalogada por Bazin como estilo Pedro II (de Portugal), datável de 1690 a 1730, ou estilo barroco, "românico com moldura de arquivolta". Para Bazin, o estilo Pedro II (FIG. 2) tem como uma de suas maiores contribuições o equilíbrio entre a arquitetura e o *décor*, devido a uma forte estrutura *"renovada com a portada românica e também ao tratamento monumental dispensado à plástica escultural ..."*.[14]

A base do retábulo da Capela de São Sebastião é composta por consolos misulados e painéis cobertos por talha com motivos fitomorfos. O entablamento é multifacetado, bastante recortado em ângulos chanfrados, projetando as duas colunas que ladeiam o nicho e recuando as outras duas externas, remetendo aos processos italianizantes dos retábulos D. João V de meados do século XVIII. Essas colunas se dispõem em volumetria contrária ao estilo da 1ª fase, sendo concebidas de forma inversa, convexas. O corpo e o coroamento são predominantemente formados por colunas e arquivoltas torsas, helicoidais ou salomônicas, porém mais limpas, sem presença de ornatos profusos alternados por pilastras simples. Arrematando o coroamento, uma cartela envolta por motivos fitomorfos entalhados, tendo em suas laterais aduelas ou arcos de folhas estilizadas.

O camarim abriga um trono de perfil volumoso, estilo presente no apogeu do barroco mineiro, em meados a fins do século XVIII.[16] Para Marco Elizio de Paiva, porém, o trono é típico do estilo dos primeiros retábulos barrocos mineiros, possíveis de serem vistos em Cachoeira do Campo e Sabará,MG, guardando grande semelhança com o trono do altar-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó, datado de antes de 1725. Afirma ainda que "há neles um 'achinesado', típico do gosto dessa 1ª fase mineira. Ficamos mais convencidos disso a partir da descoberta da pintura original de 'grotescos' em ouro sobre vermelho". O modelo decorativo aqui citado se insere no início do século XVIII, desaparecendo com o advento dos retábulos joaninos. Já os "grotescos" em ouro sobre vermelho, um modelo decorativo muito mais antigo, têm o seu

13. Colaborador na pesquisa, quanto à análise do retábulo, em visita realizada à Capela de São Sebastião em 04/04/2003. Mestre em História da Arte - University of Texas at Austin e, na época, professor de História e Crítica de Arte na EBA/UFMG.
14. BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Record, 1983. Tradução: Glória Lucia Nunes. p. 259; 265.
16. Estudos anteriores realizados pelo IEPHA e pela Engearp Arquitetura e Engenharia Ltda para a restauração arquitetônica da Capela de São Sebastião em 1986.

Fotos: Moema N. Queiroz

FIGURA 3 - Conjunto escultórico pertencente ao Altar-mor da Capela de São Sebastião (São Sebastião, Sant'Ana Mestra, Santo Antônio, São Brás, São Gonçalo)

melhor exemplo tardio no forro da capela-mor de Santo Antônio em Tiradentes.

A autoria do retábulo é desconhecida, porém "é possível ter sido obra de um artista português, vivendo em Minas Gerais em meados do século XVIII e que trabalhava segundo seus conhecimentos mais antigos", segundo Marco Elizio de Paiva, que considera o trono possuidor de características voltadas às mais antigas tradições, típicas do final do século XVII até o século XVIII.

O conjunto de imagens de melhor porte da capela é composto por cinco esculturas em madeira, douradas e policromadas - São Sebastião, São Brás, São Gonçalo, Santo Antônio e Sant'Ana Mestra. Não foi possível precisar a origem e autoria das imagens.[17] A imagem de Sant'Ana Mestra possui característica escultóricas de fatura popular, e, por esse fator, é de difícil datação. Essa imagem poderia ter sido confeccionada nos séculos XVIII ou XIX, não pertencendo ao culto da capela e sim, talvez, ao culto doméstico, o que parece evidente devido ao seu tamanho. São Brás conjuga uma série de características que o insere no grupo de imaginárias da 1ª metade do século XVIII.[18]

As cinco imagens, numa análise mais abrangente, não apresentam um padrão único, tendo cada uma características próprias (FIG. 3). Embora se perceba um caráter mais popular e não acadêmico, elas possuem uma particularidade comum às imagens mineiras, marcadas por certa sobriedade, com policromia

17. Segundo informações orais dos responsáveis pela capela, a imagem de Sant'Ana Mestra foi encontrada enterrada sob o piso e resgatada posteriormente em uma das intervenções realizadas no local.
18. RAMOS, Adriano. Aspectos Estilísticos da Estatuária Religiosa no século XVIII em Minas Gerais. In: *Barroco* 17, Belo Horizonte: FAPEMIG/Secretaria do Estado e da Cultura de Minas Gerais, Formato. Anos 1984/85, p. 193-203.

e douramento discretos e econômicos em seus motivos decorativos. As expressões são serenas e a movimentação corporal e dos panejamentos são contidas, apesar de uma certa tentativa de movimento percebido na imagem de Santo Antônio.

Ao se entrar pela grande portada da Capela de São Sebastião, despretensiosa em sua singeleza, despojamento e claridade, um forte envolvimento e sedução visual ocorrem de forma quase imediata. O contraste entre o ambiente sóbrio e o retábulo vibrante e tão rico em seus elementos decorativos atrai imediatamente o olhar do visitante, abstraindo-o do espaço retangular e seco que o envolve como tão apropriadamente analisa Bury.[19] Nesse momento é possível desconectar-se por um segundo, do tempo e espaço atual, transportando-se talvez para um outro tempo, mais tranqüilo e silencioso, de ruas de terra, sons de tropas, cavalos e carros de boi, onde a religiosidade vibrava por todo o ambiente, e a capela exercia sua função de direcionamento, acolhimento e encantamento, sem a menor preocupação ou pretensão quanto ao seu futuro de muros, alarmes, desrespeitos e leis de proteção.

Conclusão

Buscamos apresentar aos pesquisadores e à comunidade em geral um singelo, porém representativo patrimônio no que tange à formação histórica de Minas Gerais, oculto como tantos outros, em simples povoados e distritos. Dentro do todo que gerou a análise desse patrimônio, vivenciamos o Patrimônio Cultural em um contexto real e não somente atrás dos tapumes ou na esfera ateliê, refletindo sobre nossa responsabilidade enquanto profissionais e cidadãos quanto ao fortalecimento e revitalização de nossa cultura. A compreensão da nossa atividade como instrumento de fortalecimento cultural leva-nos à reflexão sobre a responsabilidade de conduzir-nos, e a outros indivíduos, nos caminhos do entendimento e comprometimento quanto à construção desse universo sociocultural. Lidar com o nosso Patrimônio é lidar com o espelho do país refletido na precariedade com que tantas capelas, com cerca de 300 anos, como a de São Sebastião, ou mesmo mais antigas, se mantêm em pequenas culturas que, em sua maioria, são responsáveis solitárias de seu patrimônio. Ao divulgar nossa pesquisa, possibilitamos que esses

19. BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Org. Myriam Ribeiro de Oliveira. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Nobel, 1991.

grupos resgatem com um novo olhar o que possuem de genuíno e inovador. Desejamos, através da divulgação desse patrimônio, estimular novas pesquisas e (re) descobertas que possibilitem a revalorização de pequenas capelas e povoados como o de São Sebastião das Águas Claras/MG.

Este trabalho foi fruto de uma abordagem bem mais abrangente, unindo aspectos científicos a uma postura que visou a integração com o meio pesquisado.

Agradecimentos

Prof. Doutor Luiz Cruz Souza e Prof. Doutora Lúcia Pimentel; Prof. Marco Elizio de Paiva; UFMG, EBA e Cecor; CNPq; C/Arte Projetos Culturais; Conservadora-Restauradora Carolina Mª P. Nardi; comunidades de São Sebastião e Nova Lima.

ESCULTURA SACRA BRASILEIRA
O SÉCULO XVI E AS PRIMEIRAS IMAGENS

ORLANDO RAMOS*

O homem e seu ambiente

É freqüente se especular que a identidade cultural do Brasil teria começado a se formar em Minas Gerais do século do ouro (XVIII), com uma maior miscigenação e a ativa participação de mulatos na vida social e artística da colônia. Devemos, entretanto, lembrar que, nas décadas iniciais da colonização, a interação dos portugueses aqui deixados ou fugidos de embarcações, abandonados ao próprio rumo pela metrópole com os indígenas, gerou, desde então, a miscigenação e um processo cultural próprio da colônia.

Nos primeiros anos de existência do Brasil, os portugueses não tiveram um plano de colonização para a terra descoberta, e as expedições exploratórias em busca de riquezas minerais, e as extrativistas para a retirada de pau-brasil, deixaram na terra, de maneira aleatória, diversos homens de Portugal. Esses eram notadamente degredados e/ou aventureiros, que aqui se instalaram e viveram de forma própria, sem seguir comportamentos padronizados ou política ordenada e controlada pelo reino. Esses homens, via de regra, constituíram famílias não convencionais com as indígenas e, certamente, esses núcleos geraram uma fermentação existencial e cultural completamente diversa da organização social portuguesa. Essa primeira interação sociocultural foi fundamental quando Portugal resolveu colonizar o Brasil de forma ordenada, lembrando de homens como João Ramalho, Antônio Rodrigues e Cosme Duarte Pessoa (O Bacharel de Cananéia), em São Paulo, e de Diogo Álvares Correia (O Caramuru) e Francisco Pereira Coutinho, na Bahia, entre outros que a história esqueceu.

Esse processo, até a instalação do Governo Geral na Bahia, foi notório em São Paulo, gerando gente com traços culturais próprios, desembocando na autodeterminação dos bandeirantes, vindo a se refletir em conflitos nos séculos seguintes entre os

* *Conservador/Restaurador*

Nossa Senhora de Guadalupe
Fonte: http://www.mas.ufba.br/acervo.html

paulistas e os jesuítas nas Missões do sul do Brasil e do Prata; e também com os portugueses em Minas Gerais, destacando-se a Guerra dos Emboabas.

As primeiras imagens e seus registros

Descoberto, ou achado, o Brasil, e após o período de ocupação desordenada e do fracasso das Capitanias Hereditárias, inicia-se o processo de colonização ordenada com a expedição de Martim Afonso de Souza em 1531 e a criação do Governo Geral, cujo primeiro titular, Tomé de Souza, chegou em 1549. Foi então que começaram a chegar em quantidade os religiosos das principais ordens: franciscanos, jesuítas, beneditinos, carmelitas e dominicanos. A escultura sacra que aqui chegou veio com os irmãos dessas ordens, começando com os frades franciscanos, na viagem do descobrimento; ou trazidas esporádica e individualmente por portugueses nas diversas expedições.

Devemos ter em mente que as primeiras imagens aportadas no Brasil são portuguesas, feitas segundo o estilo vigente na metrópole, ou seja, obras de características renascentistas ou maneiristas. Esse fluxo foi se ampliando na medida em que surgiam novos núcleos de colonização, destacando-se no século XVI a Bahia e São Paulo.

Das esculturas remanescentes do século XVI, selecionamos algumas das mais significativas, para o nosso estudo. Sabemos que a maior parte das imagens do período não sobreviveu até os dias de hoje, como pode ser demonstrado pela informação de Antônio Knivet citada por Eduardo Etzel: *"Quando Thomas Cavandish ocupou e saqueou Santos no dia de natal de 1591, [...], único remanescente daquela invasão, que as imagens da igreja foram jogadas ao mar".*

Seguramente, a primeira imagem a aportar no Brasil foi a de **Nossa Senhora da Boa Esperança**, que Pedro Álvares Cabral levou consigo durante a viagem de Portugal à Índia, e que atualmente encontra-se na igreja da Sagrada Família, em sua cidade natal, Belmonte. Existe uma cópia idêntica no Museu do Iphan, em Porto Seguro. A escultura, em barro cozido vermelho, representa a Nossa Senhora em pé, com o Menino Jesus sentado em seu braço esquerdo, alimentando com pequenas sementes um pássaro (pelicano?) pousado no braço direito da Virgem. Os personagens são sóbrios

e solenes, suas atitudes são comedidas, discretas, traduzindo uma respeitosa veneração.

A escultura de **São Francisco de Assis** da Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Porto Seguro, hoje no Museu local do Iphan, pode ser considerada como uma das mais antigas hoje no Brasil. Segundo alguns historiadores, teria sido trazida de Portugal pela expedição de Gonçalo Coelho em 1502 ou, em outra versão, pelo Donatário Pero de Campos Tourinho, que aqui chegou em 1535. E ainda uma terceira hipótese é que foi trazida por missionários franciscanos vindos da colônia portuguesa das Índias (Goa), visto que seus traços lembram características faciais do oriente. O mais certo é que teria vindo para a igreja franciscana de Nossa Senhora da Glória, de Porto Seguro, a primeira no Brasil, construída entre 1503 e 1515, da qual hoje só restam as ruínas de suas fundações. A escultura do São Francisco (75 cm) é de barro cozido vermelho, posicionada de pé, veste o hábito de sua ordem e tem as mãos cruzadas sobre o peito. O rosto é anguloso, com maçãs proeminentes e boca entreaberta, com expressão de serena piedade; o panejamento é verticalizado. Essa é uma escultura marcante pelos seus contrastes, visto que comporta um panejamento muito rígido, sugestão simplória de movimento, e pés e mãos esculpidos de forma grosseira; entretanto apresenta o tratamento refinado do rosto, sentimento expressivo, que é reforçado pela policromia da carnação. Apesar de ser expressivamente contida e discreta, a escultura transmite a conotação de pureza e humildade, que a simplicidade do santo seráfico exigia na sua representação. Não sabemos de onde surgiu a tradição sobre as suas possíveis origens, mas é possível que essa imagem seja realmente obra do século XVI, visto que a sua postura e expressividade remontam ao período.

Nossa Senhora das Maravilhas
Fonte: http://www.mas.ufba.br/acervo.html

Em São Paulo, a obra considerada mais antiga é a chamada "**Virgem de Anchieta**" (107 cm), por ter sido objeto de devoção desse jesuíta. É uma Nossa Senhora da Conceição em barro vermelho, oferecida à primeira ermida de Itanhaém por Martim Afonso de Souza, mandada de Portugal antes de sua partida para as Índias em 1541, tendo sido entronizada em 1544. Essa imagem encontra-se atualmente na Matriz de Sant'Ana, na mesma cidade. Representa a Virgem em pé, de mãos postas, sobre uma base,

contendo a meia lua e três querubins. Sua forma é abaulada e o rosto é ovalado, largo, de expressão contida, fixa. O panejamento já traz alguns sinais de movimentação no descortinamento do manto ao lado esquerdo do corpo.

Encontra-se atualmente no Museu de Arte Sacra da Bahia a escultura de **Nossa Senhora das Maravilhas** (65 cm), pertencente à antiga Catedral da Sé de Salvador, hoje demolida. Apresenta-se em pé, com o Menino Jesus deitado sobre as mãos estendidas, remetendo à iconografia clássica de Nossa Senhora da Apresentação. Obra provável da primeira metade do século XVI, especula-se ter sido trazida de Portugal no ano de 1554, por D. Pero Fernandes Sardinha, primeiro Bispo do Brasil. Esculpida em madeira, policromada, e revestida de prata no século XVII, ao que tudo indica acompanhando fielmente o panejamento original. A escultura é abaulada, com cabelos escorridos em cachos rentes à cabeça, e rosto redondo de traços finos, apresentando maçãs demarcadas e expressão serena, hirta, sem transparecer qualquer emoção. O panejamento é verticalizado, com pregas sulcadas em ligeira curvatura e drapejados fortemente acentuados.

Consta nos informes históricos, desde o século XVII, a tradição oral de que por volta de 1560, entre São Vicente e Itanhaém, no Estado de São Paulo, teriam sido confeccionadas três imagens pelo português João Gonçalo Fernandes: **Nossa Senhora da Conceição** para Itanhaém, **Nossa Senhora da Conceição** e **Santo Antônio** para São Vicente, todas em barro cozido. Essas imagens seriam as que ainda hoje se encontram nos seus locais de entronização. A de Itanhaém é na realidade uma Nossa Senhora com Menino, cuja iconografia remete à invocação de nossa Senhora do Amparo; esta, segundo Benedito Calixto, teria sido encomendada para São Vicente e trocada no ato de entrega pela do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém, onde se encontra.

A **Nossa Senhora com Menino** (110 cm), em barro esbranquiçado, entronizada em Itanhaém, como Nossa Senhora da Conceição, representa a Virgem de pé, com o Menino Jesus aninhado no seu braço esquerdo e afagado pela mão direita. A imagem possui volumetria tendendo ao retangular, trazendo a cabeça coberta por um véu e com expressão de serenidade, piedade e frieza no rosto rechonchudo. O panejamento é cônico, totalmente colado ao corpo,

contido e sem abertura lateral, com tratamento em sulcos rasos.

A **Nossa Senhora da Conceição** (110 cm), em barro vermelho, da Matriz de São Vicente, mostra a Virgem de pé com as mãos postas. A imagem possui volumetria alargada e tendendo ao retangular, rosto rechonchudo de expressão fria, contrita e tranqüila, com cabelos descobertos e escorridos junto ao rosto. O panejamento é colado ao corpo, tratado em sulcos rasos e drapejados curtos.

O **Santo Antônio** (145 cm), em barro vermelho, encontra-se de pé, vestindo o hábito franciscano, com livro nas mãos e pés descobertos. Seu rosto é forte, bem delineado, de queixo largo, lembrando um pouco o da Virgem de Anchieta, de expressão severa, mas contida. A mão direita está espalmada em atitude de benção e a esquerda sustenta o livro sobre o qual esteve o Menino Jesus, hoje desaparecido.

Eduardo Etzel estudou exaustivamente essas três imagens, e concluiu serem todas três importadas de Portugal, e que as duas Nossas Senhoras seriam de um mesmo autor, e Santo Antônio de outro, inclusive comparando-o, muito apropriadamente, ao Santo Antônio de Covões, em Portugal, esculpido em pedra calcária por João de Ruão em 1558, que possui o mesmo padrão de tratamento. Concordo com as observações do Etzel quanto à origem portuguesa do Santo Antônio e a mesma autoria para as Virgens. Porém, gostaria de levantar a hipótese de a autoria das duas Virgens ser de João Gonçalo Fernandes, que aparece como autor de duas imagens da Virgem, em um livro de tombo franciscano do século XVII e no Santuário Mariano do Século XVIII.

A experiência indica que artistas citados em documentos posteriores à sua época têm a sua existência confirmada, não sendo comum à tradição oral inventar um autor com nome e sobrenome, podendo eventualmente haver alguma distorção ou fantasia na transmissão dos fatos, até o período do seu registro. Essas duas imagens possuem tratamento um tanto mais arcaico que as obras eruditas do período, inclusive um pouco anteriores, como a Virgem de Anchieta e a Nossa Senhora das Maravilhas, e seu rosto reflete um modelo indígena ou caboclo, notadamente na execução dos narizes.

Podemos, então, trabalhar com a hipótese de João Gonçalo Fernandes ter realmente existido e ter modelado as duas

Foto: Cássio Boaventura

Nossa Senhora da Boa Esperança

Virgens, e que elas seriam essas duas remanescentes da época. Restaria a questão de ser uma em barro vermelho, não existente em São Vicente, e outra em barro claro de várzea. Se os dois registros que citam esse escultor referem-se a sua vinda, como condenado, da Bahia para São Vicente, teríamos aí uma hipótese para essa diferença. Poderia o artista ter esculpido a Nossa Senhora da Conceição ainda na Bahia e tê-la trazido consigo para São Vicente, onde esculpiu a Virgem com o Menino? Por outro lado, e numa hipótese mais verossímil, ele a teria esculpido com barro vermelho trazido do alto da serra paulista. De qualquer forma, são imagens com enorme possibilidade de terem sido feitas por um mesmo artista e já em terras brasileiras.

A escultura de **Santa Catarina de Alexandria** (90 cm), em madeira policromada, atualmente no Museu de Arte Sacra de Santos, é a padroeira da cidade, e teria sido colocada por volta de 1540, na capela construída no sopé do outeiro que leva seu nome, por Luís de Góes e Catarina de Aguillar. No ano de 1591, a imagem teria sido lançada ao mar pelo holandês Thomas Cavendish, que destruiu parcialmente a capela. Em 1663, acidentalmente, a imagem seria recolhida das águas por escravos dos jesuítas, sendo a capela reedificada, agora no alto do outeiro, por iniciativa do Padre Alexandre de Gusmão, e destruída no século XIX, em reforma urbana. A Santa Catarina está de pé, com cabelos escorridos, colados à cabeça, expressão inerte com tratamento rústico e feições indígenas. O panejamento com tratamento verticalizado, em pregas retas, deixa aberta a túnica em todo o tronco e se abre abaixo da cintura do lado esquerdo. Traz na mão direita uma espada e a esquerda estendida, onde certamente traria a roda de seu martírio. O tratamento estilístico remete ao século XVI, com a abertura lateral do manto no lado esquerdo indicando a possibilidade de ser obra do segundo quartel do século, coincidindo com a suposta data de sua entronização.

Existe ainda em São Paulo uma imagem, provavelmente do último quartel do século XVI, conhecida como a "A Virgem do Carvoeiro", porque teria sido doada por um dos povoadores da então Vila, Domingos Luis, apelidado de "O Carvoeiro". Foi a primeira imagem venerada na cidade de São Paulo, sob a invocação de **Nossa Senhora da Luz** (108 cm), em barro cozido e policromado, tendo sido transferida em 1603 do Ypiranga para o Campo do Guaré,

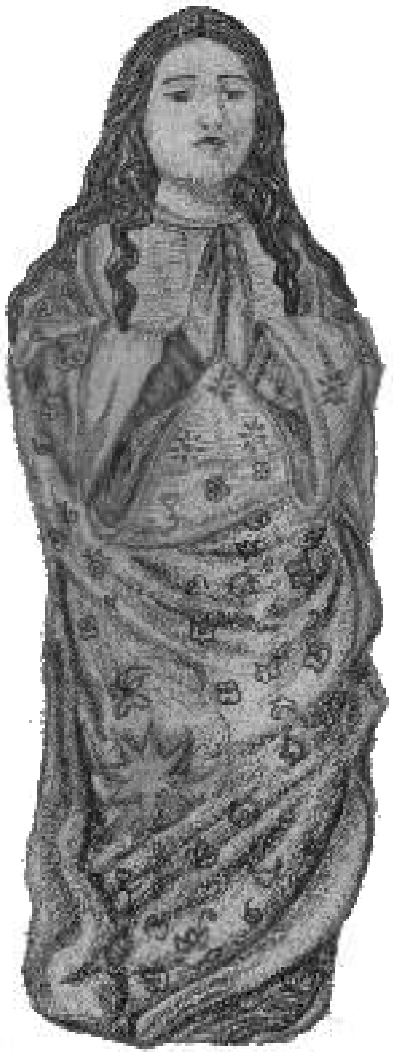
e cultuada no local onde se ergueria em 1774, o Recolhimento da Luz. Representa a Virgem em pé, com o Menino Jesus sentado no braço direito, trazendo uma vela na mão esquerda. Possui cabelo em cachos grossos, caindo lateralmente à cabeça, e rosto afilado, já com alguma expressividade, olhando ternamente para baixo, o que indica a intenção de posicioná-la em um plano mais alto que o do espectador, ou seja, um nicho de retábulo. O diferente nessa obra é a colocação do Menino na mão direita e a abertura do manto do mesmo lado, quando o usual seria o esquerdo.

A escultura de **Nossa Senhora de Guadalupe** (64 cm) pertencente à antiga Catedral da Sé de Salvador encontra-se, atualmente, no Museu de Arte Sacra da Bahia. A Virgem encontra-se em pé, trazendo na mão esquerda o Menino Jesus, segurando o globo terrestre. Executada, segundo especialistas, por volta de 1690, também teve o corpo recoberto de prata em 1671, conforme inscrição em sua base, não se sabendo se seguiu o tratamento original. Suas características remontam à escultura espanhola e a suas colônias na América de fins do século XVI, haja visto ser esta uma invocação mexicana surgida em 1531, quando a Virgem apareceu ao índio Juan Diego. O rosto é ovalado, pequeno, de testa larga e traços finos, os cabelos são escorridos junto à cabeça. A expressão é suave, destacando-se o olhar penetrante e o nariz recortado em curva pelo lado direito.

Existem ainda registros e remanescentes de imagens do período, que não foram incluídas neste trabalho, mas que merecem ser referenciadas. A imagem de **Nossa Senhora da Penha** (76 cm), do Convento da Penha de Vila Velha, Espírito Santo, que teria sido encomendada em Portugal, pelo fundador da Ermida, Frei Pedro Palácios, vinda em 1569 e entronizada em 1570. A imagem da Virgem, de pé, com o Menino, encontra-se vestida com indumentaria de tecido natural, o que dificulta a sua leitura estética, mas o rosto redondo, com cabelos caindo em cachos colados à cabeça e a expressão solene, distante, lembram obras do século XVI.

Na coleção João Marino, em São Paulo, existem duas esculturas em barro vermelho, representando uma delas Nossa Senhora da Conceição e a outra Nossa Senhora com o Menino. Ambas são em barro vermelho, e executadas segundo seus

Desenho: Angela Motta



Nossa Senhora da Conceição

tratamentos estilísticos, em fins do século XVI. A Nossa Senhora da Conceição conhecida como **Nossa Senhora Menina** (60 cm), pela jovialidade do seu rosto, possui expressão rígida, cabelos escorridos lateralmente em mechas, corpo ligeiramente abaulado, panejamento verticalizado, manto aberto no lado esquerdo. A **Nossa Senhora com Menino** tem a forma abaulada, rosto solene, panejamento verticalizado, manto totalmente aberto, com ligeira movimentação na perna direita e base com querubins.

Finalmente, uma importante imagem paulista de fins do século XVI, que é a da **Nossa Senhora Aparecida**, Padroeira do Brasil, na verdade uma Nossa Senhora da Conceição. Encontrada por pescadores no rio Paraíba em 1711, trata-se de uma pequena imagem em barro vermelho, de expressão hirta, cabelos descobertos, escorridos até o meio das costas em finos sulcos, rosto rechonchudo, panejamento tratado verticalmente, com o manto já totalmente aberto. A base termina lateralmente em meia lua e possui querubim ao centro.

A policromia

A confecção de uma imagem sacra é uma obra híbrida, constituindo do trabalho do escultor, que lhe dá a forma e a expressividade, e do pintor, que a completa. Este, ao encarnar, dourar e acrescentar cores e desenhos, é quem lhe confere a proximidade com o humano, quem lhe dá vida e "... a faz mais natural, crível, e a converte na metáfora do sagrado", como disse Pedro Luis Echevarría Goñi. Portanto, não é desprezível a participação do pintor no processo de criação, haja visto que este pode alterar a intenção do escultor, como é comum no caso de repinturas e de pinturas executadas anos depois de a obra ter sido esculpida.

O processo técnico da policromia era constituído de quatro fases: aparelhamento, douramento, policromia e carnação. O aparelhamento era feito com algumas camadas de gesso e cola; quando secas eram lixadas, imprimindo um acabamento liso e uniforme à superfície da madeira. Então, receberia o bolo nas áreas que deveriam receber a folha metálica (ouro ou prata), em folhas finas de 23 ou 24 quilates, sendo então brunido quando se queria o aspecto brilhante. A pintura do estofamento era com tintas à base de água, e a da carnação era à base de óleos vegetais. A carnação era o trabalho

mais importante do pintor, visto que podia enfatizar ou atenuar a expressividade conferida pelo escultor, e também indicando, pelo tom e brilho da carne, a idade e a condição física do santo representado, mais viçoso, ou pálido e macilento, etc. A policromia das primeiras imagens aportadas, ou confeccionadas, no Brasil, eram em tom escuro de marrom, verde e vermelho, e os motivos decorativos podiam ser florais ou fitomorfos e representando estrelas.

A iconografia

As imagens aqui estudadas evidenciam inicialmente um conhecido fato histórico: a presença das ordens religiosas, em particular jesuítas e franciscanos, desde a descoberta do Brasil. Isso pode ser atestado pela constante presença das invocações da Virgem Maria, como as Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém e de São Vicente, influência dos franciscanos, pois foram estes que defenderam e divulgaram o dogma da Imaculada Concepção de Maria. Devemos ainda registrar a informação de Eduardo Etzel sobre a íntima relação entre as invocações de Nossa Senhora da Esperança e Nossa Senhora da Expectação ou do Ó. Etzel cita o Santuário Mariano no volume X, de 1723, que se refere ao "Santuário da Nossa Senhora do Ó ou da Esperança de seu felicíssimo parto". Por fim é curioso lembrar que a Nossa Senhora das Maravilhas, representada com o Menino Jesus deitado nos braços estendidos, traduz a iconografia clássica de Nossa Senhora da Apresentação, também ligada ao ciclo da Concepção de Maria.

A Nossa Senhora com Menino de Itanhaém e uma outra existente na Coleção João Marino são representações comuns da Virgem como Protetora dos Homens, após a sua Assunção ao Céu. Neste caso, enquadram-se também as imagens de Nossa Senhora da Luz de São Paulo, Nossa Senhora dos Prazeres do Espírito Santo e a invocação mexicana de Nossa Senhora de Guadalupe. Resta a Santa Catarina de Alexandria de Santos, pertencente à Ordem Beneditina, como registro da chegada dessa ordem ao Brasil ainda no século XVI, cuja invocação se deu por homônima da construtora da capela: Catarina de Aguillar.

Outro aspecto que chama a atenção nessas obras remanescentes do século XVI são as invocações otimistas e de fé no futuro que permeiam a época das descobertas e o início da colonização

do Novo Mundo, como Nossa Senhora da Boa Esperança, das Maravilhas, dos Prazeres. Observamos que a postura muda ao sabor do tempo e do espaço durante o período colonial, surgindo invocações como Nossa Senhora do Desterro e outras variantes. Devemos ainda registrar a invocação de Nossa Senhora da Luz, que reflete uma solicitação de proteção e discernimento.

O imaginário e o simbólico

A imagem de Nossa Senhora da Boa Esperança viajou com Pedro Álvares Cabral, de Portugal às Índias, e com ele descobriu o Brasil. Testemunha da viagem e da chegada dos portugueses, sob a sua proteção, é seguramente o maior símbolo místico e mítico desse momento, contrapondo-se ao símbolo histórico e burocrático, a Carta de Caminha.

O São Francisco de Assis teria vindo com Gonçalo Coelho em 1502 ou com o donatário Pero de Campos Tourinho, simbolizando os primeiros momentos da vila de Porto Seguro. Em outra versão, teria chegado com os franciscanos, e sido entronizada na primeira igreja que teria sido erguida nestas terras, a de Nossa Senhora da Glória. Quer dizer, teria participado da primeira expedição pós-descobrimento; ou seria testemunha da primeira tentativa de colonização ordenada, as capitanias hereditárias; ou ainda seria marco da primeira instalação religiosa em nossas terras.

A "Virgem de Anchieta" traz embutidas no seu universo imaterial as duas relações de poder do Brasil Colonial: o Estado, com Martim Afonso de Souza, colonizador de São Vicente e pioneiro da colonização do litoral paulista e da vila de São Paulo do Piratininga, que a teria mandado de Portugal em 1541; e a Igreja, com o jesuíta espanhol José de Anchieta, maior expressão religiosa dos primeiros séculos de colonização, que a teria transformado em objeto de sua intensa devoção, deixando o seu nome popularmente agregado a ela.

A Nossa Senhora das Maravilhas teria chegado à Bahia com o primeiro Bispo do Brasil, D. Pero Fernandes Sardinha, em 1552, três anos após a chegada do primeiro Governador Geral, Tomé de Souza. Está, pois, intimamente ligada ao início da efetiva colonização oficial do Brasil, e à instalação do poder

secular da Igreja Católica. Ela também teria sido uma das poucas imagens a escapar do bombardeio holandês à Igreja da Sé da Bahia, em 1622.

A imagem de Nossa Senhora com o Menino de Itanhaém e as de Nossa Senhora da Conceição e de Santo Antônio de São Vicente são muito ricas em estórias que aguçam a imaginação. Seriam as duas Virgens obras de um português, João Gonçalo Fernandes, que teria vindo da Bahia a São Vicente como condenado, e, após esculpir pelo menos uma delas na prisão, recebeu ordem de soltura. As duas imagens da Virgem teriam sido trocadas e entronizadas em locais invertidos, e o escultor teria deixado a Virgem de Itanhaém na frente de um outeiro, e depois essa imagem apareceu no alto, indicando o local da construção da ermida. A Nossa Senhora de Guadalupe não tem a ela acoplado um mito ou um milagre, ou uma lenda, ou qualquer estória fantástica. Mas a sua presença em terras brasileiras também tem um importante significado: é a única imagem do período, existente no Brasil que remete à América Espanhola, não só pelas suas características formais, mas também por ser um culto mexicano. Torna-se, então, signo da tangência cultural no Novo Mundo, das Américas portuguesa e espanhola. É ainda provável que sua forma, e o manto triangulado, tenham inspirado a vestimenta e a concepção iconográfica da Nossa Senhora Aparecida, a Padroeira do Brasil.

A Santa Catarina de Alexandria teria sido jogada ao mar, juntamente com outras imagens, pelo holandês Thomas Cavandish, em 1591. Em seguida, seria resgatada das águas, casualmente, por escravos dos jesuítas, já em 1663, ensejando a reedificação de sua capela, destruída pelos mesmos holandeses, e se transformando na Padroeira da cidade de Santos. É importante aqui registrarmos a confluência mitológica com a imagem baiana de Nossa Senhora das Maravilhas: ambas sobreviveram aos holandeses, curiosamente protestantes. A “Virgem do Carvoeiro” está intimamente ligada ao povoamento da cidade de São Paulo, pois teria sido doada por um de seus primeiros povoadores, Domingos Luís, “O Carvoeiro”.

Esta obra foi composta pelo CEIB
em fonte Zurich Ex BT
e foi impressa pela
Segrac Editora e Gráfica Ltda,
em OFF-SET,
sobre papel Couche Fosco,
115 gramas,
em Setembro de 2006.

O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB,
fundado em 29 de outubro de 1996,
é uma sociedade científica, civil, de direito privado,
sem fins lucrativos e de âmbito nacional,
com sede em Belo Horizonte.
Tem por objetivos reunir os estudiosos da
imaginária brasileira e de assuntos correlatos,
como a pintura e a talha;
estimular estudos e pesquisas sobre as
imagens brasileiras e sua conservação;
promover o intercâmbio com instituições afins
e divulgar os resultados no Brasil e no exterior.

CULTURA