imagem BRASILEIRA

Nº 6 - 2011

Esta publicação ou parte dela não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib).

CEIB
Presidente de Honra: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Presidente: Beatriz Coelho
Vice-Presidente: Maria Regina Emery Quites
1º. Secretáro: Iêda Faria Hadadd Viana
2º Secretário: Carolina Maria Proença Nardi
1ª. Tesoureira: Elayne Granado Lara
2ª. Tesoureira: Alessandra Rosado
Estagiária: Daniela Cristina Ayala

COMISSÃO EDITORIAL
Beatriz Coelho
Marcia Bonnet Benjamim
Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Maria Helena Ochi Flexor
Maria Regina Emery Quites
Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

CEIB/EBA/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627
30.270-010 Belo Horizonte, MG
Tel: (31) 3409 5290
E-mail: ceibimaginaria@gmail.com

PUBLICAÇÃO
Revista Imagem Brasileira Nº 6 - 2011
Projeto Gráfico e Diagramação: Beatriz Coelho e Agesilau Neiva Almada
Publicada em Abril/2016

ISBN: 1519-6283

APRESENTAÇÃO

A revista **Imagem Brasileira** número 6 (seis) corresponde ao VII Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, realizado na Casa da Ópera, Teatro Municipal, na cidade de Ouro Preto, em 2011. Grandes dificuldades de encontrar patrocinadores impediram a sua publicação impressa, como foi feito nos quatro primeiros números. Assim, como a Revista número 5, optamos por publicação em meio eletrônico. A novidade deste número é que a revista apresenta um novo formato. Expressamos nossas desculpas pelo atraso na sua publicação.

O VII Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira realizou-se de 25 a 29 de outubro de 2011, em Ouro Preto, com a presidência da professora Beatriz Coelho e com o importante apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), para passagens e hospedagens dos conferencistas internacionais . Agradecemos, em especial, ao então Prefeito Municipal de Ouro Preto, Angelo Oswaldo de Araújo Santos, pela utilização do Teatro (Casa da Ópera), ao Programa de pós-graduação em Artes e ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), ao Museu do Oratório e à nossa querida Carolina Proença Nardi e ao restaurador Sylvio Luiz Rocha Vianna, pelo oferecimento do coquetel de abertura.

Sem o apoio dessas instituições e pessoas, seria impossível a realização do VII Congresso Internacional do Ceib, cujo resultado palpável é a publicação eletrônica dos trabalhos apresentados.

As conferências internacionais transformadas em artigos são parte importante desta publicação: Maria Garganté Llanes da Universidad de Girona (Catalunha, Espanha), com o artigo *Entre el arte y La devoción popular: Los retablos de La Virgen Del Rosario em Catalunya;* Paula Cristina Machado Cardona, da Universidade do Porto, *Imaginária devocional no Alto Minho na época moderna: encomendantes e artistas*.

Apresentaram também excelentes conferências, João Cândido Portinari, *A arte religiosa de Candido Portinari* e a diretora do Centro Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, do Chile, Mónica Bahamondez, *Critérios para La restauración de imàgenes de culto ativo: un caso emblemático no Chile* embora, por motivos pessoais, não pudessem enviar seus artigos.

Os autores dos artigos aqui apresentados são de formação e área de atuação diversas, como história da arte, museologia, arquitetura, conservação e restauração de bens culturais móveis e artes plásticas. Essa diversidade torna os congressos e atividades do Ceib interdisciplinares, o que é absolutamente valioso e atual.

Contamos também, neste número da **Imagem Brasileira**, com artigos de professores, doutores, doutorandos, mestres, mestrandos e alunos de graduação de vários cursos, que realizam pesquisas no tema tão vasto e importante como o da imaginária. As titulações estão mantidas como no ano do VII Congresso Internacional do Ceib (2011), e, com certeza, uma grande parte desses profissionais já apresentam titulação mais avançada.

Nossos agradecimentos pelos artigos, publicados tardiamente, mas que atingirão, certamente, profissionais e estudantes de várias partes do Brasil e mesmo do exterior. O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, (Ceib) agradece a todos que apoiaram o VII Congresso.

Maria Regina Emery Quites
Belo Horioznte, Março/2016

SUMÁRIO

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

De maestro estatuario a santeiro: Estaban Sampzon en el Río de La Plata
Gabriela Braccio..... 09

A reafirmação do sagrado
Attilio Colnago Filho..... 18

A devoção ao Senhor de Matosinhos no caminho de Minas: única no Rio de Janeiro
Helena Maria de Souza e Conceição Corrêa..... 29

Considerações históricas, sociais e estilíticas sobre as imagens de roca de Nosso Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores em São Cristóvão, Sergipe
Ivan Rêgo Aragão..... 38

ICONOGRAFIA

Entre el arte y la devoción popular: los retablos de la Virgen Del Rosario en Catalunya
Maria Garganté Llanes..... 50

Trabalho dos detalhes: sobre uma escultura da estigmatização de São Francisco no Museu de Arte Sacra de São Paulo
Maria Cristina Correia Leandro Pereira..... 69

Dos ouros de Salomão aos templos de outros mares
Marcos Hill..... 78

Iconografia franciscana nos antigos conventos do interior fluminense
Rafael Azevedo Fontenelle Gomes..... 87

O tema floral no convento franciscano de Santa Maria Madalena (Marechal Deodoro, Alagoas, Brasil)
Maria Angélica da Silva..... 97

A igreja de São Francisco de Assis
Rodrigo Vivas e Gisele Guedes..... 106

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

Imaginária devocional no Alto Minho na época moderna: encomendantes e artistas
Paula Cristina Machado Cardona...... 122

De santo franciscano a capitão da cavalaria paga: a imagem de Santo Antônio da matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e suas transformações artísticas no primeiro quartel do século XIX
Adalgisa Arantes Campos, Claudina Maria Dutra Moresi, Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira, Leandro Gonçalves de Rezende e Cristina Neres da Silva..... 140

Considerações sobre a obra escultórica de Mestre Piranga
Adriano Ramos...... 151

Uma singular família de entalhadores: os Meireles Pinto – Pai e filho
Célio Macedo Alves..... 160

O mestre José Coelho de Noronha e os retábulos-mores das matrizes de Caeté e São João Del Rei: uma autoria em comum
Aziz José de Oliveira Pedrosa..... 169

MATERIAIS E TÉCNICAS

A restauração de uma escultura policromada de Nossa Senhora do Carmo: igreja matriz de Corpus Christi, Vale Vêneto, RS
Andréa Lacerda Bachettini, Fabiane Rodrigues de Moraes, Keli Cristina Scolari e Naida Maria Vieira Corrêa..... 178

A pintura nas imagens religiosas da Bahia Oitocentista
Cláudia Guanais..... 185

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

Nossa Senhora do Carmo: conservação e restauração de imagem de gesso proveniente da Maison francesa *RAFFL ET CIE* do final do século XIX
Alexandre Mascarenhas e Júnia Araújo..... 192

Capela da ceia do santuário Senhor Bom Jesus de Matosinhos: diagnóstico de conservação do conjunto escultórico
Lucienne Maria de Almeida Elias e luiz Antônio Cruz Souza..... 201

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

DE MAESTRO ESTATUARIO A SANTERO: ESTEBAN SAMPZON EN EL RÍO DE LA PLATA

Gabriela Braccio
Licenciada en Historia
Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco
gabi1212@yahoo.com

Palavras-chave: Maestro estatuário, Esteban Sampzon, Buenos Aires, Argentina.

Fue en 1780, como respuesta a un bando del virrey, que Esteban Sampzon se presentó ante el escribano de gobierno de la ciudad de Buenos Aires y declaró ser maestro estatuario. Más de treinta años después, el padrón de población levantado en la ciudad de Córdoba lo registró como santero. Este pasaje entre maestro estatuario y santero puede considerarse indicio de una cuestión a resolver y, por lo tanto, un posible eje para llevar a cabo el presente trabajo. Sin embargo, existen otras cuestiones a considerar, las que complejizan y amplían el contexto en que se inscribe este caso. Por una parte, el prestigio de los artesanos estaba dado fundamentalmente por el reconocimiento de su capacidad, la cual resulta indiscutible en la obra de Sampzon. Por otra, la historia de los artesanos coloniales "está llena de ejemplos de individuos inteligentes y hábiles que llegaron a hacerse bastante ricos"[1], pero Sampzon terminó sus días en la pobreza y el olvido.

La particular situación se advierte también considerando a otros escultores de la región para la misma época. Particularidad que parece estar irremisiblemente unida al hecho de que Sampzon era de origen filipino, por lo cual podía ser considerado un "indio de la China", con todo lo que ello implicaba en una sociedad jerárquica y estratificada, a más del carácter absolutamente excepcional que representaba en el Río de la Plata.

Esteban Sampzon nos enfrenta a varias cuestiones, siendo la subalternidad una de ellas, y nos invita a repensar la relación entre la normativa establecida y las prácticas, mientras que el corpus que le fue atribuido, aunque escaso, permite múltiples inferencias respecto del arte colonial en un área marginal del imperio español en América.

Maestro estatuario

El bando proclamaba "reducir a gremios y por clases a todos los artistas y oficiales mecánicos"[2], comprendiendo maestros, oficiales o aprendices. Considerando que, en México y Lima, hacia fines del siglo XVI se organizó la mayoría de los gremios, la fecha respecto de Buenos Aires resulta muy tardía. También se infiere que la actividad de los artesanos estaba ampliamente desarrollada, operando algún tipo de mecanismo por el cual se reconocían y legitimaban los rangos. Sampzon declaró ser natural de Filipinas y soltero, vivir en el convento de Santo Domingo y tener siete años como maestro estatuario[3]. A su vez, el padrón nos enfrenta a la cuestión de la terminología, pues señala: "Tallistas, carpinteros, estatuarios, silleteros, toneleros, aserradores y peineros"[4]. Si bien no refiere a escultores, son dos quienes se adjudicaron dicha

[1] JOHNSON Lyman, "Artesanos", en: HOBERMAN Louisa S. y SOCOLOW Susan M. (Comp.), *Ciudades y sociedad en Latinoamérica colonial*, Fondo de Cultura Económica, Bs.As. pp. 264.
[2] Archivo General de la Nación (AGN), IX, 8-10-4
[3] AGN IX 35-2-3 Expte. 15
[4] Ibidem

Figura 1: Esteban Sampzon. Santo Domingo Penitente. Madera tallada y policromada, plata y ojos de vidrio. Medidas: 136,5 x 86 x 125 cm. Buenos Aires, 1800 Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco".

categoría y dos se declararon estatuarios pero, dado que uno de ellos era oficial, el único maestro estatuario es Sampzon.

Para 1780, Buenos Aires ya era la capital del virreinato del Río de la Plata y su población había crecido significativamente. Desde antes, fundamentalmente gracias al contrabando, había comenzado a manifestar notables cambios. Sin embargo, los gremios no se habían organizado, dato ilustrativo para comprender cómo era una ciudad que, fundada en 1536 y definitivamente en 1580, había subsistido en una de las áreas marginales del imperio español en América. Con escasa o nula disponibilidad de mano de obra indígena, acechada por los portugueses, en tratos ilícitos con los ingleses, con un puerto habilitado recién en 1778, era bien diferente de ciudades como México o Lima. Sin embargo, la riqueza y el prestigio no dejaban de ser factores determinantes en su sociedad y, al igual que en el resto de la América hispana, la raza era el factor primordial de la condición. No obstante y debido a sus características ofrecía grandes posibilidades para parecer lo que no se era y, precisamente por ello, la sospecha operaba en las prácticas sociales de manera indiscutible[5].

El censo de 1778 revela que la población se había duplicado respecto de 1744, pues los 10.056 habitantes, en 1778, sumaban 24.083, representando la población blanca el 66,8%[6]. Se registraron 963 artesanos, habiendo nacido en la ciudad el 52,8%, mientras que el 20,2% estaba integrado por peninsulares[7].

---

[5] Cf. BRACCIO Gabriela y TUDISCO, *Ser y parecer. Identidad y representación en el mundo colonial*, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", Bs.As., 2001.

[6] UNIVERSIDAD NACIONAL DE DE BUENOS AIRES, FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS, *Documentos para la historia argentina,* T° XI, *Territorio y población, Padrón de la ciudad de Buenos Aires (1778)*, Bs.As., 1919.

[7] Cf. JOHNSON Lyman y SOCOLW Susan M., "Población y espacio en el Buenos Aires del siglo XVIII", en: *Desarrollo económico*, Vol. 20 N° 79, 1980, pp. 327-349.

Figura 2: Esteban Sampzon (a). Señor de la Humildad y la Paciencia (detalle)
Madera tallada y policromada; ojos de vidrio. Alto máximo 99 cm
Buenos Aires, antes de 1788. Iglesia de la Merced, Buenos Aires.

La consulta al Archivo Nacional de Filipinas no ha proporcionado ningún dato respecto de Sampzon[8], pero encontramos el bautismo de Estevan Luiz Mateo Samzon en 1756 en una parroquia próxima a Manila[9]. La fecha indicaría que en 1780 tenía aproximadamente 24 años, edad apropiada para casarse, lo cual hizo Sampzon poco tiempo después[10]. En cuanto a su vínculo con los dominicos, parece haberse sostenido en el tiempo pues existe una constancia de que el convento porteño de Santo Domingo, el 10 de enero de 1800, pagó "siento y nuebe pesos al Escultor Esteban por la imagen de Santo Domingo en Penitencia para la ante sacristia."[11]. Dado que el único llamado Esteban en el padrón de 1780 es Sampzon y no hay otro con ese nombre, se infirió que se trataba de él y, a partir de dicha obra, el maestro Schenone conformó el corpus con el que contamos. A su vez, esa constancia vuelve a enfrentarnos con la cuestión de la terminología, pues refiere a escultor y no a estatuario.

Indio de la China

Habitualmente, escultores y tallistas estaban relacionados con la Iglesia, pues era la mayor consumidora de sus productos. Este vínculo era más frecuente con las órdenes religiosas, desarrollándose una relación que podía exceder lo meramente laboral. Es el caso de Tomás Saravia, quien en 1780 declaró ser natural y vecino de Buenos Aires, maestro de talla, y vivir en el barrio de La Merced[12]. Saravia talló el púlpito y algunos retablos de la iglesia de La Merced[13]. Dado que fueron los mercedarios quienes le vendieron su casa, favoreciéndolo con una quita en el precio, su vínculo con dicha

---

[8] Comunicación de la Dra. Teresita R. Ignacio, Jefa del Archivo Nacional de Filipinas.
[9] FamilySearch-International Genealogical Index, Official Web Site of the Church of Jesús Christ of Latter-day Saints.
[10] Esteban contrajo matrimonio con Bernardina Hidalgo, AGN IX 6321 Año 1849.
[11] RIBERA Luis y SCHENONE Héctor, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Bs.As., 1948, pp.86
[12] Idem nota 3.
[13] ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires*, Bs.As., 1998, Tº I.

Figura 3: Esteban Sampzon (a). Santa Catalina de Siena
Madera tallada, estofada y policromada (policromía no original). Ojos de vidrio
Alto aprox. 180 cm. Córdoba, fines del s. XVIII
Iglesia de Santo Domingo, Córdoba.

orden excedería lo laboral[14]. El vínculo de Sampzon con los dominicos podría ser la razón por la cual vivió varios años en Córdoba, donde la mayoría de sus hijos fueron bautizados, y donde protagonizó un episodio que evidencia la condición que algunos veían en él, marcándolo de modo indeleble[15].

El 28 de septiembre de 1788 comenzó lo que Sampzon denunció como agravio de su estimación y demandó al alcalde por resultar "manchada mi estimación y buen nombre con que he sabido granjear el aprecio que es consiguiente a la hombría de bien que profeso y es notoria"[16]. Si bien solicitó el desagravio, ante la falta de respuesta, recurrió a la Real Audiencia. Dado que la razón que motivó el suceso fue por recibir en depósito a una muchacha "para evitar que se extraviase", se infiere que gozaba de buen nombre, y es precisamente en la apelación donde surge su calidad, aunque con diferente connotación. El procurador se refiere a su representado como "indio de la China", considerando esa naturaleza privilegiada y un agravante de la injuria, pero el alcalde lo señala como "de casta de indio o cholo", justificando la pena impuesta, la cual consideró leve, mientras que para el procurador era infame. En mayo de 1789, la Real Audiencia declaró nulo todo lo accionado por el alcalde, condenándolo a pagarle a Sampzon[17].

El primer registro que encontramos de los traslados de Sampzon a Córdoba es del 7 de noviembre de 1787, con su mujer y un hijo, prueba de que había formado familia[18]. El 14 de octubre de 1788, solicitó licencia para viajar a Buenos Aires[19], indudablemente producto de su apelación, pues el poder a favor del procurador es del 22 de noviembre de 1788[20]. El 13 de diciembre del mismo año, solicitó licencia para regresar, luego de

[14] AGN 5 Año 1782 Fº 203.
[15] Archivo del Arzobispado de Córdoba.
[16] AGN IX 38-8-5 Leg. 223, salvo expresa aclaración, las citas corresponden al mismo.
[17] 50$ más 136$ por costas.
[18] AGN IX 12-9-3.[1]
[19] AGN IX 12-8-13.
[20] Poder ante el escribano de Buenos Aires, José Luis Cabral, agregado a la causa citada.

indios, negros, y castas era mucho más significativa en Córdoba, lo cual permite una mejor comprensión de lo que creemos acerca de la condición de Sampzon y de su oficio, así como de los artesanos y sus gremios en aquella ciudad.

Fue recién en 1789 que se organizaron los gremios en Córdoba, aunque sin mención específica de estatuarios ni tallistas, infiriendo que quedaban comprendidos entre los carpinteros[26]. En 1813, sobre 120 artesanos en madera, un estudio menciona que había 113 carpinteros, 6 silleros y 1 tonelero. Sin embargo, un trabajo sobre la población para dicho año señala que los carpinteros eran 106, menciona tallistas y la presencia de un santero[27]. Precisamente, el santero era Sampzon, quien declaró tener 54 años, vivir con su mujer y tres hijos[28]. Resulta llamativo el uso del término "santero", pues es bastante más tarde que comenzó a utilizarse, considerándolo "el sucesor auténtico del imaginero o estatuario de los siglos XVII y XVIII"[29]. También llama la atención la condición de "español" y originario de Córdoba respecto de Sampzon en ese padrón.

Volvemos a enfrentarnos con la cuestión de la terminología pues, como sostienen Ribera y Schenone, "no se puede establecer una estricta línea divisoria entre carpinteros

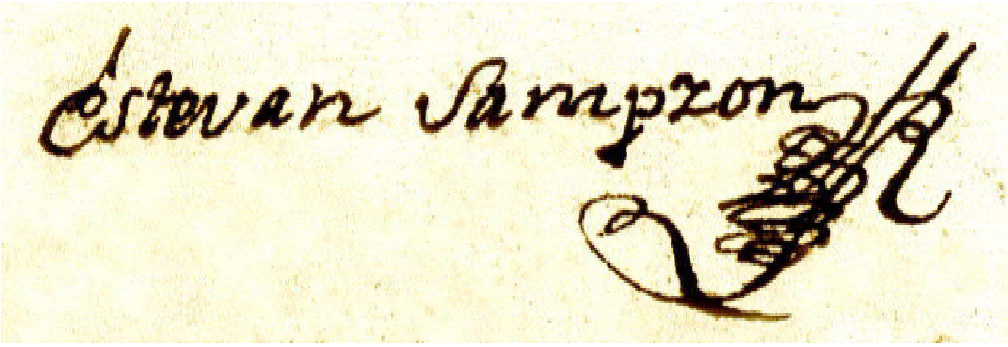


Figura 6: Firma de Esteban Sampzon.

y tallistas, entre tallistas y escultores y entre escultores y estatuarios"[30]. Prueba es que son varios los casos de carpinteros que, a veces, aparecen como tallistas.

Lo planteado acerca de los artesanos que trabajaban madera en la ciudad de Córdoba refuerza la hipótesis respecto de lo que motivó el traslado de Sampzon, pues sería menor la competencia y tendría asegurada la demanda por su vínculo con los dominicos. Por otra parte, lo planteado respecto del padrón de 1813 podría implicar que, una vez restaurada su estima y habiendo consolidado su fuente de ingresos, logró superar su condición, sin embargo creemos que no dejó de ser un subalterno[31].

Los gremios de artesanos se correspondían con aquella estructura jerárquica, cuyo orden se basaba fundamentalmente en el valor de la materia prima utilizada, pero la calidad del producto era el referente principal, de allí el esfuerzo de muchos por responder a las pautas europeas. Si bien la obra de Sampzon revela aquel carácter, no llegó a hacerse bastante rico, ni sus hijos se dedicaron a las profesiones, algo que se advierte en los artesanos coloniales de mayor éxito, los suyos ni siquiera continuaron con el oficio. La posibilidad de enriquecerse queda demostrada con lo manifestado en 1782 por Bartolomé Ferrer, natural de Ibiza y maestro tallista, diciendo que "acá se gana de una patada"[32].

Sampzon tampoco habría diversificado su actividad, una práctica habitual, como se advierte en Isidro Lorea, natural de Navarra y maestro tallista, quien en 1778 tenía casa propia, más de 30 esclavos y era propietario de unos hornos. Como sostiene Schenone, Lorea "no sólo fue tallista, sino también industrial, comerciante y empresario"[33]. Quien también incursionó en el comercio fue Miguel Ausell, valenciano e instalado en Buenos Aires hacia mediados del siglo XVIII, quien realizó varias obras de pintura[34]. Sin embargo, el padrón de 1778 lo consigna como mercader, figurando entre los más acaudalados[35]. Situación que confirma la escritura de obligación que le otorgó un comerciante de Potosí en 1779[36].

---

[30] RIBERA Adolfo L. y SCHENONE Héctor, "Tallistas y escultores del Buenos Aires Colonial. El maestro Juan Antonio Hernández", en: *Separata de la Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Cuarta época, Año II, N° 5, Bs.As., 1948, pp.25.

[31] Cf. RIVERA CUSICANQUI Silvia y BARRAGAN Rossana (Comp.), *Debates Post Coloniales: Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*, Aruwiyiri, La Paz, 1997.

[32] *Anales del Instituto de Arte Latinoamericano e Investigaciones Estéticas*, Bs.As., Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, año 1957, N° 10, pp. 128.

[33] SCHENONE Héctor, "Retablos y púlpitos", en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Historia General del Arte en la Argentina* , Bs.As., 1983, Tº I, pp. 244.

[34] Cf. SCHENONE Héctor, "Pintura" en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Historia General del Arte*… op.cit. T° I..

[35] En Padrón de 1778 figura como Ausel.

[36] AGN 4 Año 1779 Fº 221.

En cuanto al patrimonio de Sampzon, en 1785 adquirió un terreno, por entonces en las afueras de la ciudad de Buenos Aires, cuyo saldo canceló cuarenta años después[37]. En 1806, el cabildo de Córdoba le traspasó treinta varas del terreno de ejidos[38] y, en 1849, el único bien que quedaba en la familia era parte del terreno adquirido en 1785, sólo que incluía un rancho[39]. Considerando que su hija Mercedes murió siendo pobre y limosnera, la única táctica que Sampzon respecto de sus ingresos fue trasladarse de un lugar a otro, una forma de diversificación aunque muy acotada[40e41].

En abril de 1789 se trasladó de Córdoba a Buenos Aires y regresó poco después, meses más tarde su mujer recibió el dinero de la apelación porque Sampzon se hallaba afuera, y la constancia de pago por el Santo Domingo fue en enero de 1800, todo lo cual evidencia que sus traslados fueron más de los que queda registro[42]. Creemos muy probable que también se haya trasladado de la ciudad de Córdoba a su campaña, pues una de las imágenes que se le atribuye es un Cristo en la localidad de Reducción, y quizá también haya estado en otras provincias próximas, pues en Renca, provincia de San Luis, se le atribuye otro Cristo. Desconocemos cuándo regresó definitivamente a Buenos Aires y cuándo murió, pero su hija Mercedes, como apoderada, vendió partes del terreno en 1828 y en 1829, por lo cual él vivía, siendo un hombre de setenta años de edad más o menos[43]. Dado que a fines de 1827 se encontraba "impedido de las manos y enfermo de la vista" [44], dichas ventas pueden haber sido debido a su imposibilidad de producir para entonces.

Escultor filipino

No sabemos aún cuándo ni de qué modo Sampzon llegó a nuestro territorio, pero la presencia de filipinos, quienes llegaban a México en un número de sesenta por año en el siglo XVII y mayoritariamente como esclavos, era algo exótico en el Río de la Plata[45].

Desconocemos cuándo y dónde fue examinado Sampzon, así como respecto de quienes conforman el padrón de 1780. Sin embargo, su análisis permite inferir que el rango de maestro lo tuviesen quienes trabajaban de manera independiente, pues los oficiales manifestaron vivir en la casa de algún maestro o trabajar con él. También se advierte que sólo uno de los maestros había nacido en América, precisamente en Buenos Aires, es Tomás Saravia, quien era mulato según el censo de 1778[46]. Esto probaría que no era óbice para ser maestro en aquel oficio y, en su caso, también la posibilidad de enriquecerse y de lograr el uso de *don*, pues así lo encontramos en su poder para testar[47].

Salvo Saravia y Sampzon, aquellos maestros eran españoles y portugueses, por lo cual la producción era mayoritariamente de carácter europeo. Este carácter podría representar otra razón para el traslado de Sampzon a Córdoba, pues la competencia resultaría significativamente menor, pero sus obras tendrían que dar cuenta de ello y, precisamente, es lo que sostiene Schenone cuando dice que hacen recordar la

[37] AGN 2 Año 1785 y 1826.
[38] *Actas Capitulares de Córdoba*, Libros 43° y 44°, años 1805-1809.
[39] Idem nota 10.
[40] Ibidem.
[41] Ibidem.
[42] Idem nota 19.
[43] AGN 4 Año 1828, F° 8 vto. y Año 1829, F° 48 vto.
[44] AGN 4 Año 1827 Fº 551.
[45] RUBIAL GARCIA Antonio, *La plaza, el palacio y el convento. La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Sello Bermejo, 1998, pp. 32.
[46] Cf. *Documentos para la historia argentina,* T° XI…op.cit. pp 199.
[47] AGN 2 Año 1802 Fº 23 vto.

imaginería española contemporánea[48]. También resalta el tratamiento realista de la anatomía, que considera singular para la época, calificándolo como el más creativo entre sus pares. Siguiendo a Schenone, el análisis del Cristo que se encuentra en Reducción podría ser un indicio respecto de su formación. Es una figura con brazos movibles, de mayor tamaño que el natural, que reproduce a ciertos Crucificados góticos sevillanos de fines del siglo XIV, excepcional por su rareza en la región y evidenciando que Sampzon tuvo buenos maestros o un extraordinario talento para reproducir modelos o, tal vez, ambas cosas.

La escultura consiste en darle forma con las manos a un bloque de madera u otro material, se trata de extraer de ese bloque una figura que sólo el escultor es capaz de ver. Precisamente, Arce y Cacho dice que "la escultura es por fuerza de quitar"[49] y que lo mismo se dibuja con el cincel que con el lápiz, si el escultor lo tiene concebido en su mente. De allí que, si bien Sampzon terminó sus días sin poder firmar siquiera, quizá no dejó de imaginar lo que la madera encerraba.

[48] Cf. SCHENONE Héctor, "Imaginería", en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1982, V° I "Desde los comienzos hasta fines del siglo XVIII".
[49] ARCE y CACHO Celedonio Nicolás de, *Conversaciones sobre la escultura*. Pamplona, Joseph Longas, 1786, pp.133.

A REAFIRMAÇÃO DO SAGRADO

Attilio Colnago Filho
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes. Área Patrimônio e Cultura
Universidade Federal do Espírito Santo. Brasil
attiliocolnago@hotmail.com

Esta abordagem tem como objeto as imagens devocionais, sua força, sua relação e importância nos cultos a elas empreendidos nas comunidades onde estão expostas. Antes de qualquer elaboração teórica, o que fundamenta nossa análise é a relação cotidiana de mais de vinte anos coordenando o Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil, onde vivenciamos os processos empreendidos na restauração dessas imagens. Também participamos dos rituais realizados quando de seu retorno para suas cidades de origem, que têm seu ponto máximo nas cerimônias que denominamos de "reconsagração".

Nesse sentido, há a abertura de um grande número de possibilidades de pesquisas, pois enfocam relações compreendidas dentro do âmbito da história, da política, da antropologia e da sociologia, entre outros. Dentre eles, nossa pretensão está em procurar compreender os aspectos relacionados com a prática dessa religiosidade, as características físicas das imagens e sua importância nas comunidades onde estão inseridas.

Não podemos deixar de abordar, em primeiro lugar, a prática religiosa que envolve as imagens devocionais. Para tanto, faz-se necessário, mesmo que de forma sucinta, discorrer sobre o exercício de um catolicismo que foge às regras impostas pela Igreja, com seus aspectos ligados aos sacramentos e à evangelização, e adentrar em um terreno absolutamente encantador, envolvente e perigoso, que abriga, em seu âmago, o catolicismo popular.

Diante disso, torna-se importante volvermos à colonização do Brasil, realizada por Portugal, inicialmente implantada nas vilas e cidades litorâneas da Colônia, onde a vida se consolidava por meio de um contexto social com alicerces fortemente sedimentados no pensamento religioso. Na afirmação de Abreu, fica clara a intenção da Metrópole de indicar a existência de "[...] uma reafirmação simbólica da ampla vitória pretendida pelos colonizadores e pela fé católica na Terra de Santa Cruz [...], que [...] buscavam fazer da Colônia 'um reino de Deus por Portugal'" (1993, p. 45).

A ligação direta com os portugueses tornou este país essencialmente católico e, em consequência, a arte trazida nesse período teve sua maior expressão no barroco e estava intimamente ligada à doutrina e aos interesses de propagação da fé definidos pelo Concílio de Trento, que traçava as diretrizes para a sua produção com a proibição de temas heréticos e irrelevantes, enfatizando, dessa forma, as diversas representações da Virgem Maria, dos mártires e santos, com a finalidade de instruir e evocar a fé.

Apesar dos vários movimentos iconoclastas, o culto dedicado às imagens sempre se manteve muito presente na Igreja Católica. Esses cultos se multiplicaram ao longo dos séculos, tendo na própria Igreja o desenvolvimento da noção de que os milagres poderiam ser realizados a distância. Esse fato, além de dotar o poder dos santos de uma universalidade, contribuiu também para uma maior utilização e propagação das suas imagens, constituindo-se, a partir daí, em número muito maior que as próprias relíquias sagradas (VAUCHEZ, apud OLIVEIRA, 2008, p. 232).

Com a expansão do cristianismo para além do continente europeu, tornava-se cada vez mais premente a utilização das imagens como um dos principais elementos de

conversão e organização dos novos fiéis, que podiam se espelhar na vida dos santos que, entre outros aspectos, afirmavam a sua subordinação à Igreja, seus martírios e virtudes engendrados em função da crença em um Deus e na elevação de sua fé.

Dessa forma, a religião católica trazida pelos portugueses foi urdida tão fortemente nessa nova terra que suas características ainda hoje se encontram presentes nas práticas religiosas empreendidas pelas comunidades, principalmente nos centros urbanos mais afastados das grandes cidades.

A propagação do cristianismo no Brasil se deu, inicialmente, pelo litoral e depois se alastrou pelo interior deste grande território, criando distâncias cada vez maiores entre as vilas e as cidades aqui instaladas. Nessa expansão territorial, ficava cada vez mais explícito o privilégio do culto aos santos, amparado no II Concílio de Nicéia, no ano de 787, quando ganhou corpo a doutrina ortodoxa sobre a veneração das imagens, baseada na teologia de São João Damasceno (675-749), na qual ficou definido que:

> [...] a verdadeira 'latria' – adoração – tão só a Deus corresponde; mas que as imagens do Salvador, da Virgem, dos anjos e dos santos, podem ser veneradas, e que era legítimo honrá-los com a oferenda de incenso e vela, como foi o piedoso costume dos antigos, porque o que adora uma imagem adora a pessoa nela representada (ORLANDIS, 2006, p. 278-279).

Com essa expansão, teve início uma religiosidade mais popular, contribuindo para isso vários fatores, entre eles, a própria distância dos centros urbanos que dificultava a presença de sacerdotes e com isso a ordem tradicional da Igreja. Esse fato acabou por permitir o entrelaçamento das formas de professar uma religião trazida pelos europeus com as nativas e as trazidas da África pelos escravos. Essa distância e, ao mesmo tempo, essa proximidade acabaram por criar imbricações muito características no modo de professar a fé, mesclando elementos dessas diferentes culturas num processo de se reorganizar e se reconstruir em torno de um eixo central, acima do qual está a Divindade Superior.

Esse distanciamento acaba por influenciar também a direção final do que é proposto pela Igreja, em que a adoração a um Deus infinito e misericordioso promoverá a salvação da alma sem necessidade de intermediários.

Se for observado o contexto religioso das vilas coloniais, o que se percebe é uma menor relação do povo com o culto à *latria,* que evoca a Santíssima Trindade. Esse Deus supremo se torna também mais distante e de assimilação mais difícil pela parte mais simples da população. A imagem do Cristo aparece de forma preponderante em representações sempre ligadas às passagens que evocam a piedade. Essas imagens, localizadas não somente nas igrejas, mas também nos passos da paixão espalhados pelas ruas, trazem as iconografias quase sempre relacionadas com a Paixão, onde aparecem o Cristo da Coluna, o Senhor dos Passos, o Cristo Crucificado, o Cristo Morto, porém o que mais fica evidenciado são suas dores, suas chagas e sofrimentos que, por meio da piedade, abrandam seu caráter divino e o aproximam mais da condição humana.

Os cultos da *dúlia* e da *hiperdúlia* que tratam da veneração aos santos e à Virgem Maria têm sua força localizada exatamente na proximidade que o homem religioso pode ter com seus santos protetores, pois se situam mais perto, com sua função medianeira entre os homens e a Divindade. Dessa forma, fica muito mais fácil sua inserção no cotidiano dos fiéis, fazendo um imbricamento entre os elementos do sagrado e os do profano.

Essa forma de organizar esses cultos, trabalhados com elementos sacramentais, vai se situar dentro do contexto da religiosidade popular que cria a paraliturgia, que significa a fé fora da liturgia oficial da Igreja Católica, criada pelo povo, e que aos poucos vai sendo assimilada pelas autoridades eclesiásticas. São sinais de uma

religiosidade que se materializa na fé de cada um e, mesmo assumindo grandes proporções, não pode ficar mais importante que o mistério a ser celebrado no sacramento.

Os eventos paralitúrgicos, como são criados pelo homem religioso, para ele se tornam sacramento, como as romarias, as procissões, mas não são institucionalizados e não são proclamados como sacramento. Em vista da função da religiosidade que neles também se encontra embutida, acabam por se tornarem teóforos – portadores do sagrado, de Deus –, e assim são assimilados e permitidos pela Igreja. Ao se tornarem fundamentais no cotidiano das comunidades, auxiliam na divulgação de seu culto e prolongam a sua vida, mas não a substituem. O que deve ser observado é que "[...] estes exercícios devem ser organizados de tal maneira que condigam com a sagrada liturgia, dela de alguma forma derivem, para ela encaminhem o povo, pois que ela, por sua natureza, em muito os supera" (CATECISMO,1993, p. 457).

Essa forma de assimilação dos eventos paralitúrgicos pode ser entendida quando trata da Celebração dos Mistérios Cristãos e proclama que

> [...] além da liturgia, a vida cristã se nutre de formas variadas da piedade popular, enraizadas em suas diversas culturas. Velando para mantê-las à luz da fé, a Igreja favorece as formas de religiosidade popular que exprimem um instinto evangélico e uma sabedoria humana e que enriquecem a vida cristã (CATECISMO, 1993, p. 458).

Surge dessa relação uma das formas do catolicismo popular, que de acordo com Hauck (1992) se diferencia do catolicismo oficial, pois não tem, em sua organização, os elementos concernentes aos sacramentos e à evangelização.

As ações empreendidas por essa prática serviram como agente aglutinador do povo, no período da formação do Brasil, e ainda hoje promove a socialização dos membros das comunidades em torno de seus santos protetores. Neles depositam a preservação da esperança utópica de que dias melhores sempre estão por vir. Essa afirmativa pode ser comprovada quando, ao tratar da religiosidade popular, a própria Igreja define:

> [...] o senso religioso do povo cristão encontrou, em todas as épocas, sua expressão em formas diversas de piedade que circundam a vida sacramental da Igreja como a veneração de relíquias, visitas a santuários, peregrinações, procissões, via-sacra, danças religiosas, o rosário, as medalhas etc. (CATECISMO, 1993, p. 457).

Essa forma mais livre de professar a religião acaba por propiciar a união da família, dos amigos e até dos membros mais distantes das comunidades, nesse processo de consolidação e intimidade com seus santos que os acompanham por toda uma vida – desde o momento em que adentram a igreja, na cerimônia do batizado, da primeira eucaristia, do casamento, na sequência desses rituais com seus filhos e amigos, chegando até as cerimônias finais da extrema-unção e dos sepultamentos.

A maneira de venerar os santos e a Virgem Maria por meio de suas imagens, a *iconodúlia*, organiza-se em forma de ações de proteção e de devoção, que ocorrem de forma direta, sem necessidade da intermediação da Igreja ou dos sacerdotes. A presença dessas entidades ocorre naturalmente com a instalação, nas residências, de esculturas ou pinturas dos santos de devoção nas mesas de cabeceira, nas paredes, nos oratórios. Essa é uma outra prática introduzida no Brasil pelos portugueses que, ao aportarem nessas terras, traziam consigo seus santos de devoção, e "[...] são a prova de uma necessidade quase fetichista entre o homem comum e o santo protetor, funcionando como local sagrado para guardar não só as imagens, mas também outros elementos decorativos de especial devoção [...]" (AVILA,1999, p. 20).

A piedade e a proteção caminham *pari passu* com o devoto com seus cultos domésticos na entronização de imagens nos oratórios, onde foram sendo incorporadas as mais diversas iconografias conforme o culto local ou particular, constando neles os santos que protegem das doenças, dos raios, da morte súbita, que protegem a casa, a família, a profissão, os animais domésticos e tantos outros como permite a longa hagiografia católica. O culto a esses santos pode ocorrer de forma individual, com as orações e promessas feitas nas próprias residências.

Dessa forma, as imagens assumiram várias funções nas comunidades, como a de nomear e proteger as localidades das quais eram as padroeiras e servir de exemplo para a organização da população, no que diz respeito ao cumprimento de preceitos relacionados com a ordem e os bons costumes.

Com referência aos cultos coletivos, trataremos aqui, especificamente, das festas e das procissões dos santos padroeiros. Essas práticas acabaram por ser permitidas pela Igreja, pois, mesmo não tendo os dogmas definidos pelo catolicismo oficial, servem de elemento agregador da comunidade em torno da Igreja, complementando a lacuna deixada pela falta dos sacramentos e da evangelização, onde a presença do sacerdote é de suma importância.

Apesar das decisões do Concílio Vaticano II, que orientam as práticas religiosas para a direção cristocêntrica, de certa forma, a prática que se vê nas comunidades com as quais temos trabalhado é a presença da força derivada da religiosidade popular, que traz em seu bojo a ternura, a delicadeza presente no modo carinhoso de ornamentar os altares, os andores, os espaços litúrgicos, fazendo deles a continuidade das casas e das casas a continuidade dos espaços sagrados, preparando com carinho o local para a veneração dos seus santos e da Virgem, tanto nos cultos particulares quanto nos comunitários.

Essa maneira de se relacionar com as coisas do sagrado forma um contraponto para a convivência com os ritos associados ao catolicismo oficial, que ainda se mantém em uma rigidez dogmática, ancorada nas decisões do Concílio de Trento.

Essa força preponderante do catolicismo popular pode ser notada nas cidades que, mesmo tendo suas igrejas reformadas para trazer a imagem de Cristo como centro principal de atenção, retirando a imagem do santo padroeiro do ponto focal, dos centros dos altares, e levando-a para capelas ou altares laterais, minimizando sua presença nos cultos, sua força simbólica não é abalada. Os santos continuam a denominar as paróquias, a atender aos pedidos dos fiéis e a agregar a maioria da população para honrá-los em suas datas festivas.

Ao se trabalhar com as imagens devocionais, dois aspectos são de fundamental importância. O primeiro está ligado diretamente à sua propriedade como corpo físico, com suas diferentes matérias, de acordo com o suporte com que foram confeccionados e que estão ligados a fatores como peso, forma, cor, textura e tantos mais atributos definidos pelo artista seu criador. O outro aspecto está fundamentado no deslocamento dos sentidos religiosos, sociais e culturais ocasionado pela sua perenidade em uma comunidade, tendo, neste texto, seu aspecto devocional evidenciado, pois faz referência às esculturas confeccionadas para atuarem nos rituais católicos e, por conseguinte, não poderia deixar de tratar de diferentes questões conceituais e teóricas, que se localizam nos aspectos de pertencimento como padroeiras de uma paróquia.

A grande importância dessas imagens deriva do fato de estarem incluídas nos preceitos da Igreja Católica, que, de acordo com Oliveira (2008, p. 26), sempre acreditou na existência de elementos incumbidos de realizar o intercâmbio entre o

mundo composto pelas coisas materiais e o outro mundo, o não material, constituído pelas coisas relacionadas com o espiritual, com sua função dialética que separa e une. Ao mesmo tempo em que estão em uma dimensão superior em frente aos homens, os santos os acolhem e os aproximam do sagrado e de um Ser superior ao qual estão ligados.

A produção de objetos com finalidades litúrgicas sempre foi diversificada, influenciada, prioritariamente, pela grande extensão territorial do Brasil, pelas distâncias entre as vilas mais desenvolvidas e as perdidas nos rincões mais longínquos. Essa diversidade não se apresentava somente no método construtivo, por exemplo, na arquitetura, que no litoral se configurava em igrejas com largas paredes de pedra e cal, e as do interior com paredes mais delicadas, construídas com o método de pau a pique, como também na diversidade dos materiais utilizados como suporte na produção das imagens, como as madeiras, as pedras e o barro cozido. Posteriormente, eram douradas e policromadas.

A expressão sempre foi um dos elementos fundamentais na confecção das imagens para os cultos, daí a preocupação de encontrar madeiras que fossem resistentes para serem transportadas do atelier do escultor às igrejas, por vezes muito distantes. Essas madeiras deveriam, ao mesmo tempo, permitir um bom entalhe, pois as imagens precisavam atingir o coração de seus fiéis com sua emoção e verdade, o que somente poderia ser conseguido por meio do naturalismo de seus rostos e gestualidade das mãos.

Para tanto, havia nos ateliês o domínio de técnicas construtivas sofisticadas para conseguir tal intento: a implantação de olhos de vidros para aumentar o poder de comunicação com o brilho do olhar; a diferença de tratamento da pintura das carnações, executada com tintas oleosas; o polimento com pequenos pedaços de material gorduroso para que fizessem um contraponto com as áreas de estofamento, tratadas sempre com tintas foscas, com a intenção de ampliar seu contraste com requintados brocados conseguidos com pintura a pincel e esgrafiados e florões que reluziam sobre o brunido das folhas de ouro.

Eliade discute um paradoxo que aqui se torna importante, referente à manifestação do sagrado na imagem, que a torna uma outra coisa, sem, no entanto, perder as características da escultura que lhe serve de suporte. O objeto se torna elemento de culto, mas, como matéria, "[...] continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente [...]" (2001, p. 18) e, por conseguinte, a partir de algum momento, pelo envelhecimento natural de suas partes, por acidentes ou vandalismo, começa a apresentar problemas em sua estrutura física, necessitando, a partir desse momento, de ações emergenciais no que diz respeito à conservação e restauração de sua estrutura como também de sua leitura.

Há registros, na história da restauração, de que as primeiras intervenções nesse sentido foram realizadas ainda no século XV, por artistas como Duccio e Fra Angélico. Nesse período, a preocupação final estava em restituir a leitura das imagens que se apresentavam comprometidas pelas degradações. Para tanto, não havia ainda a preocupação em realizar repinturas ou reconstruir partes faltantes. Em resumo, a imagem deveria estar plena em relação às formas e cores. Com esse intuito, qualquer problema deveria ser sanado para que a imagem pudesse melhor servir à religião.

Guardadas as devidas relações de tempo e espaço, esse pensamento continua sendo o mesmo, quando se trata de imagens devocionais que devem se apresentar completa em seu aspecto físico, diferentemente das peças religiosas que fazem parte de acervos de museus, que podem e devem deixar visível a passagem real do tempo, em que as perdas de suas partes são mantidas como elementos de memória.

Figuras 1 e 2: Nossa Senhora das Neves. Antes e depois da restauração (Presidente Kennedy/ES).Madeira policromada 152 x 76 x 50 cm.
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 1997.

A partir da definição de que somente uma intervenção restaurativa pode garantir a continuidade do bom estado físico do suporte e do aspecto de uma imagem, é preciso estabelecer um diálogo com os procedimentos éticos da restauração, procurando adequar as soluções específicas aos problemas apresentados.

Um restaurador consciente de suas atitudes éticas, impossibilitado de operar milagres e falsificações, tem somente a possibilidade de conter as degradações, estabilizar a estrutura material dos componentes construtivos da imagem e melhorar sua leitura. Fica clara a necessidade de se respeitar a historicidade da peça que tem como primeira função ser devocional, portanto sua integridade, tanto física quando estética, deverá ser mantida.

Figuras 3 e 4: Nossa Senhora da Conceição. Detalhe da restauração e imagem finalizada (Guarapari/ES). Madeira policromada 127 x 59 x 37 cm.
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2010.

O bom aspecto condizente com sua função de padroeira e protetora restituirá seu poder, para novamente ter a sua valorização como elemento devocional nos cultos diários nas igrejas. Seus elementos memorativos sendo reafirmados criam os elos necessários com o passado e abrem possibilidades de compartilhar as futuras esperanças de uma comunidade religiosa, para novamente poder por ela interceder e dela conceder graças.

Com o final da restauração da imagem, é hora de seu retorno para a comunidade. Esse momento se configura como de puro júbilo. É hora de reentronizá-la em sua igreja, mobilizando novamente a comunidade para a realização de suas festas e procissões, pois ela está de volta, já que esteve por algum tempo afastada para intervenções restaurativas.

Denominamos essas ações jubilosas das comunidades como "rituais de reconsagração", que formalmente não fazem parte das liturgias definidas pela Igreja Católica. A consagração, como sacramento, diz respeito diretamente e tão somente à "hóstia consagrada", quando, por meio da transubstanciação, se transforma no do corpo de Cristo. Sobre essa conversão, podemos citar Santo Ambrósio, quando afirma que "[...] estejamos bem persuadidos de que isto não é o que a natureza formou, mas o que a benção consagrou, e que a força da benção supera a natureza, pois pela benção a própria natureza é mudada [...]" (CATECISMO, 1993, p. 380).

Porém, tomando como referencial teórico os escritos de Freedberg (1992), os rituais de consagração sempre foram utilizados pela Igreja Católica e compreendem ações comuns a todos eles, entre outros, a sua realização perante um grande público, o transporte das imagens em andores ornamentados pelas principais ruas das cidades, as ações de ungi-las, benzê-las e bendizê-las, para que toda a comunidade saiba do poder, das bênçãos e proteção que delas poderão emanar.

Ainda de acordo com esse autor, para todas as instâncias religiosas e, principalmente, para as imagens, a consagração é o momento de maior significação, é quando a matéria deixa de ser somente matéria física, quando o objeto deixa de ser somente ele mesmo, transformando-se em uma outra coisa, quando incorpora um significado especial e, dessa forma, consegue estabelecer as relações verticais, tornando-se um emissário entre os homens e a Divindade (FREEDBERG,1992).

Nas reconsagrações, como não fazem parte dos rituais predeterminados pela Igreja, podemos ver ações mais livres e sempre acompanhadas por manifestações exultantes por parte dos fiéis. Como exemplificação desses rituais, utilizamos, neste texto, as festas realizadas em algumas cidades do Espírito Santo, quando da devolução de suas padroeiras e de outras imagens de santos, que foram restauradas no Núcleo de Conservação e Restauração, quando, para isso, permaneceram por um período de até dois anos afastadas de suas igrejas e de seus fiéis.

Essas celebrações são acontecimentos relevantes, expressando a cultura local e se constituindo como parte de sua história. São sempre pautadas por um trabalho em que a cooperação e a solidariedade são elementos essenciais para sua concretização.

É o momento de arrecadar dinheiro para confeccionar uma nova roupa para a imagem, para adquirir as flores e outros materiais para a decoração dos altares e dos andores.

Essas ações ficam mais evidentes em procissões como a da festa de *Corpus* Christi, em que a necessidade de uma grande quantidade de material para a confecção dos tapetes – que saem da igreja e avançam pelas ruas a ela circundantes – promove ações de cooperação que têm um longo tempo para se concretizar no período anterior à procissão e mais um longo e paciente trabalho para dispor esses materiais

ao elaborar os cuidadosos desenhos pelas ruas, tarefas que não aconteceriam sem uma ação de sociabilidade.

Figuras 5 e 6: Preparação do andor para a procissão de Nossa Senhora da Penha (Marataízes/ES). Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2011.

Nesses períodos, algumas organizações são comuns, como a divulgação do retorno da imagem objetivando o comparecimento em massa da comunidade, quando da realização das procissões e das missas solenes.

Em meio a essa mobilização, as imagens são reapresentadas, e esse congraçamento acaba por simbolizar a identidade de cada fiel na sua forma específica de professar sua fé e na relação coletiva com o sagrado, o que acaba por definir a identidade e a forma específica de uma comunidade se organizar em torno dos elementos da religião e a forma como administra as suas trocas simbólicas.

Essas procissões, normalmente são realizadas em marcha solene pelas ruas das cidades, com os fiéis transportando as imagens e entoando cânticos e orações. Elas têm um significado especial para os devotos, pois sua intenção está em honrar e reverenciar a imagem dos santos – uma marcha em direção a

Deus. Ao final do cortejo, as imagens são novamente benzidas e recolocadas em um lugar de honra nas igrejas para que novamente possam ser veneradas.

Esses eventos, como manifestações de fé, não constam da liturgia oficial. Dessa maneira, inserem-se também nos rituais paralitúrgicos.

As procissões situadas dentro do que é Sacramental, de acordo com o Catecismo da Igreja Católica, promulgado pelo papa João Paulo II, estão inscritas nos rituais de realização da Santa Missa. A primeira, relaciona-se com o translado do *Lecionário* e do *Evangeliário*, livros que contêm as leituras bíblicas – um para os dias da semana, para os domingos e para as festas dos santos, e o outro, que é o livro mais importante da cerimônia, contendo as leituras sobre os Evangelhos a serem proclamados aos domingos. Nesse cortejo, é feita a sua veneração em forma de procissão, incenso e luz.

A segunda procissão é definida pelo ofertório, quando são apresentadas as oferendas – o pão e o vinho –, que se transformarão no corpo e no sangue de Cristo.

A terceira está representada pela procissão dos fiéis no momento de receber a Eucaristia, realizada durante a comunhão.

E a quarta se corporifica na procissão do Santíssimo, realizada nas celebrações de *Corpus Christi,* depois da missa, pelas ruas da cidade, onde são proferidas três bênçãos, como o prolongamento da Eucaristia para a comunidade.

De forma simbólica, essa procissão representa a luz do astro maior – o Cristo Eucarístico – celebrado na Santa Missa, e a procissão que a segue se configura como a cauda de um cometa que serpenteia pelas ruas devidamente ornamentadas, irradiando a luz divina com a passagem da hóstia no ostensório.

Figura 7: Procissão de Corpus Christi (Marilândia/ES). Fonte: Arquivo do NCR, 2011.

Estamos vivenciando um processo de dessacralização das cidades, mesmo as situadas no interior, com os processos advindos da globalização, dos avanços tecnológicos e de uma radical mudança comportamental, essas transformações evidenciam um esmorecimento do mundo situado em períodos não muito remotos, que tinha no sagrado a força motriz que agregava e impulsionava o cotidiano da sociedade.

O que pode ser observado de forma muito evidente é que essa dessacralização é muito mais frágil que a memória do sagrado. Ela é interrompida de forma bastante visível, quando solicitado o comparecimento em massa de seus fiéis nas datas festivas da igreja e, dentre elas, o dia consagrado ao padroeiro, e também nas festividades regulares, com seus atos públicos e coletivos de expressão de religiosidade.

É esse retorno às instâncias do sagrado que Eliade define como o Tempo Sagrado "[...] que se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente místico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos" (1992, p. 64).

A grande responsável por esse movimento convergente em direção à Igreja por certo são suas imagens simbólicas que, quanto mais inseridas no cotidiano da comunidade, mais expressivas se tornam.

Mesmo os fiéis mantendo o distanciamento devido em relação aos objetos sagrados, na frequência dos encontros, esse distanciamento tende a se abrandar. Dessa forma, é construída e constituída uma maneira respeitosa de cumplicidade, pois as imagens se tornam partes importantes e constantes de suas vidas. Com o passar do tempo,

esse contato contínuo faz com que elas e os fiéis envelheçam ao mesmo tempo. Esse é um processo lento, pausado, que vem estabelecer uma aliança que ultrapassa os conceitos situados somente no âmbito do temor e do respeito em face ao sagrado, pois é essencialmente constituído de carinho e de afeto.

Essas imagens, se bem cuidadas, têm a sua vida física preservada e nelas se encontra impregnada a força do sagrado e a certeza da perenidade.

Enfim, esse receptáculo de sentimentos advindos de suas conversas com o homem religioso somente pode se conservar com o corpo físico das imagens, que, mantendo-se intacto, faz com que elas acabem por se configurar na construção da memória de tantos fiéis, na representação de algo. Segundo afirma Didi-Huberman, "[...] o passado não cessa nunca de se reconfigurar [...]" (2006, p. 12). O autor ainda complementa esse pensamento em relação à memória e à longevidade dos objetos, ao afirmar que a imagem acaba por possuir mais passado e, por conseguinte, também mais futuro do que alguém que a contempla.

Figura 8: Procissão na devolução da imagem de Nossa Senhora Auxiliadora (Marilândia/ES). Fonte: Arquivo do NCR, 2001.

Essas festas e procissões, mesmo se inserindo em meandros paralitúrgicos são de total importância para o fortalecimento da Igreja e para a união da comunidade. É exatamente nesses momentos que, de acordo com o pensamento de Eliade (1992), acontece uma reatualização da cosmogonia nas paróquias, propiciando a manifestação das coisas divinas, simbolicamente promovendo o aniquilamento dos maus presságios, das faltas cometidas, dos pecados não revelados, anunciando o novo período de reafirmação das bênçãos para sanar as dores do corpo e do espírito, propiciando um alento tanto no sentido humano quanto no espiritual.

Referências

ABREU, Carol. O desejo da conquista. *In*: VASCONCELLOS, João Gualberto M. (Org.). *Vitória*: trajetórias de uma cidade. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1993. p. 41-60.

ÁVILA, Cristina. Oratórios brasileiros e fé cotidiana. *In*: GUTIERRREZ, Ângela (Coord.). *Museu do oratório.* Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Tradução para o espanhol de Adriana Hidalgo: Buenos Aires, 2006.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*: estúdios sobre la historia y la teoria de la respuesta. Madrid: Cátedra, 1992.

HAUCK, J. F. et al. *História da igreja no Brasil*. 3. ED. Tomo II/2, Petrópolis: Vozes, 1992.

IGREJA CATÓLICA. *Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2001.

IGREJA CATÓLICA. *Catecismo da Igreja Católica*. Petrópolis: Vozes, 1993.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Devoção negra*: santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet: Faperj, 2008.

ORLANDIS, José. *Historia de la iglesia*: I. la iglesia antigua y medieval. Madrid: Palabra, 2006.

A DEVOÇÃO AO SENHOR DE MATOSINHOS NO CAMINHO DE MINAS: ÚNICA NO RIO DE JANEIRO[1]

Helena Maria de Souza e Conceição Corrêa
Graduada em Museologia pela UniRIO
Pós-graduanda em História da Arte Sacra - Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro
hmariasouza@hotmail.com

Palavras-chaves: Matosinhos, Rio de Janeiro, Romaria, festas.

Os Caminhos

Após a descoberta do ouro, o antigo Caminho, que ligava a região das Minas ao porto de Paraty, foi considerado inseguro para o transporte da preciosa carga, e chegou a ser proibido pela Coroa portuguesa. Como o Rio de Janeiro havia se tornado o principal porto, foi autorizada a abertura do Caminho Novo, por Garcia Rodrigues Paes, com licença datada de 1698. O ponto de partida está localizado junto à Igreja de Nossa Senhora do Pilar, no atual município de Duque de Caxias, seguindo pela serra do Tinguá. Algum tempo depois, uma Variante foi construída por Bernardo Soares de Proença, com licença de 1725. Tinha início no Porto da Estrela, município de Magé. Ao atravessar a serra da Estrela em trecho menos íngreme, a Variante proporcionava mais rapidez nos deslocamentos, encurtando o tempo de viagem em quatro dias, e logo ultrapassou o Caminho Novo de Garcia, em movimento de viajantes e tropas de carga.[2]

Figura 1: Muro de pedra, em trecho da Variante do Proença, próximo a Sebollas. Paraíba do Sul – RJ.Fonte: foto da autora.

[1] Este artigo foi extraído da monografia a ser submetida ao Curso de Pós-graduação em História da Arte Sacra da Faculdade de São Bento do RJ.

[2] SILVA, Pedro Gomes da. *Capítulos da História de Paraíba do Sul.* Paraíba do Sul, RJ: Irmandade Nossa Senhora da Piedade, 1991. p.22-27.

A Variante do Proença, após cruzar o município de Petrópolis, toma o rumo de Santana de Sebollas,[3] hoje o 4º distrito de Paraíba do Sul, e sede da paróquia a que pertence a Capela de Matosinhos. Essa localidade é a mesma citada na sentença dos Autos da Devassa, como um dos locais onde deviam ser expostas partes do corpo de Tiradentes: "...e o seu corpo será dividido em quatro quartos, e pregados em postes pello caminho de Minas, no sítio da Varginha e das Sebollas, aonde o Reo teve as suas infames praticas..."[4]

Ainda podem ser observados, em determinados trechos da Variante, muros de pedra para contenção de encostas (FIG 1). Os Caminhos se unem mais adiante, na denominada Encruzilhada do Lucas, até alcançar a margem do rio Paraíba do Sul, onde há um remanso onde era mais segura a travessia de tropas e viajantes. Esse remanso, que foi descoberto por Garcia, e deu origem à cidade homônima do rio, está situado a 12 quilômetros da divisa do Rio de Janeiro com Minas Gerais que, na região, é o rio Paraibuna.

Garcia e Proença receberam sesmarias, como recompensa pela abertura dos Caminhos. Garcia obteve ainda o monopólio da travessia do rio, por barca. Com o fim do ciclo do ouro, muitos mineiros e portugueses se estabeleceram na região, onde a divisão das sesmarias deu origem às fazendas de café. Em quinze de janeiro de 1833, o povoado que havia se originado junto ao ponto de travessia do rio Paraíba do Sul, foi elevado a Vila, e congregava as Freguesias da Paraíba e de São José do Rio Preto, e os curatos de Matozinhos e de Santana de Sebollas.[5]

Anos depois, a construção da estrada União e Indústria desviou o tráfego, em direção a Minas Gerais, do território do município de Paraíba do Sul. Esse fato contribuiu, juntamente com a decadência da cultura cafeeira, para a estagnação econômica da região, no início do século XX, levando Paraíba do Sul a perder parte de seu território, justamente o percorrido pela estrada e, depois, pela moderna BR 040.

A Capela do Senhor Bom Jesus Matosinhos

Monsenhor Pizarro relata, no ano de 1794, suas visitas pastorais à Paróquia de Nossa Senhora da Piedade no Rio de Imerim, hoje Inhomirim, distrito de Magé. Registra, entre as Capelas de Serra Acima, no Caminho de Minas, a quarta e última, situada no antigo território paroquial:

> o Senhor de Matozinhos, ereta com autoridade Ordinária a 20 anos, pouco mais, ou menos, por Pedro da Costa, na sua Fazenda, à custa das esmólas dos Fieis. Tem 3 Altares: no Maior axa-se a Imagem do Senhor Crucificado com o tt.º d.º, de notavel altura, perfeiçaõ, e devoçaõ...[6]

Pode-se concluir que a primitiva capela foi erguida por volta de 1774 mas, no entanto, não se encontram referências, até a segunda metade do século XIX. Muitos mineiros, alguns portugueses, vieram se estabelecer na região, quando a produção de ouro entrou em declínio, trazendo consigo suas devoções. O Sardoal é uma pequena vila,

---

[3] Esta antiga denominação, que remonta à época colonial, passou a ser grafada, em época indeterminada, com "C", mas, no entanto, sua origem não tem a ver com o vegetal. A localidade, cruzada pela Variante do Proença, teve a denominação oficialmente mudada para Inconfidência, mas continua a ser referida como Sebolas, pela população em geral. A sentença contra Tiradentes determinou que uma das partes de seu corpo fosse exposta ali.

[4] Sentença da Alçada de 18 de abril de 1792.

[5] Curato e freguesia são termos relacionados à antiga divisão administrativa colonial, segundo a qual as povoações se organizavam, sob a influência da Igreja.

[6] ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. *O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro: Inventário da Arte Sacra Fluminense.* NOGUEIRA, Marcus A. M. (Org.). Rio de Janeiro, RJ: INEPAC, 2008. v.2, p.38.

Figura 2: Vista do Santuário em dia de romaria.
Fonte: foto da autora.

situada na região central de Portugal; talvez esse fato explique a denominação da localidade, e o orago escolhido para a Capela.Segundo Pedro Gomes da Silva, historiador local, autodidata, em 1862 houve uma obra na capela, patrocinada pelo Conselheiro Martinho Campos, proprietário na época da fazenda denominada Engenho do Matozinho do Sardoal. Silva ainda se refere à antiga propriedade de Pedro da Costa, fundador da primitiva capela, como situada no sítio do Sardoal.[7] Posteriormente, a capela foi restaurada, às expensas do Capitão Ernesto José da Silva Leal, proprietário de terras na região, entre elas, a antiga Fazenda de Matosinhos. Com o movimento de devotos em torno da capela, iniciou-se no local um povoado, com o incentivo do Capitão que, dentre outros melhoramentos, providenciou a abertura de um armazém, ainda em funcionamento, sendo esta a única construção original preservada na localidade.

Entre palmeiras imperiais, originalmente doze de cada lado, a capela possuía os alicerces em pedra, vigas em madeira baraúna e o piso em ladrilhos hidráulicos importados da Itália, segundo ainda se recordam antigos fiéis. Uma única fotografia mostra parcialmente o retábulo mor, cujo nicho, contornado por volutas, apresentava ornamentos em dourado, sobre fundo claro. Abrigava uma representação da cena do Calvário, pintura a óleo sobre madeira. Segundo narrativa de antigos moradores, a capela possuía ainda dois altares laterais, com as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor da Cana Verde.

Como em Congonhas, a Capela, em sua singeleza, era emoldurada por montanhas, embora não tão altas. A perspectiva também é ascendente, e ladeada por palmeiras

[7] SILVA, Pedro Gomes da. *Capítulos da História de Paraíba do Sul.* Paraíba do Sul, RJ: Irmandade Nossa Senhora da Piedade, 1991. p.95-97.

Figura 3: Detalhe da Sala dos Milagres. Fonte: foto da autora.

imperiais.[8] Essa característica foi respeitada quando da construção do atual Santuário, que hoje substitui a antiga capela.

A Igreja Atual

Na década de 1950, a Paróquia de Santana de Sebollas, a que pertencia a Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, passou a ser subordinada à Diocese de Petrópolis e um novo vigário foi designado. Este adotou como ideal a ampliação da Capela, para melhor acolher os romeiros e teve início então a obra, em 1959, no terreno posterior à antiga Capela, que foi doado pela proprietária da Fazenda de Matosinhos na época, D. Maria Fernandes Leal. A obra se prolongou por mais de dez anos e, segundo a tradição oral, os antigos retábulos da capela foram vendidos a antiquários, assim como o painel que representava a cena do Calvário.

Em 1962, ocorreu a transladação da imagem do Senhor Bom Jesus de Matosinhos para a igreja nova, ainda em obras. Chegou-se a criar uma lenda, segundo a qual, logo após a retirada da imagem, a antiga capela teria desabado. Todavia, a capela não se encontrava em tão mau estado, e foi deliberadamente demolida. Após a obra concluída, observa-se na fachada alguma inspiração em igrejas de Ouro Preto, e embora ostente o título de Santuário, não possui as capelas com os Passos (FIG 2). A antiga disposição dos altares laterais se repete na nova igreja, que possui ainda em seu acervo, além das antigas imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor da Cana Verde, uma Nossa Senhora da Piedade.

Romaria e Festas

As romarias e peregrinações ao Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos são uma tradição de mais de 200 anos, como pode ser comprovado em visita à Sala dos

[8] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas.* Brasília, DF: IPHAN/ MONUMENTA, 2006. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br>.

Milagres, onde os ex-votos mais antigos datam do século XVIII (FIG 3). Muitos fiéis ainda registram, por escrito, seus pedidos e agradecimentos em fitas que pendem do calvário da imagem (FIG 4).

Tradicionalmente, a romaria ocorre todos os anos, no último domingo de agosto, quando milhares de peregrinos acorrem ao Santuário, grande número deles à pé. De onde vêm essas pessoas: em sua maioria, de localidades situadas ao longo do trajeto dos antigos caminhos para Minas, por onde se expandiu a devoção, desde a Baixada Fluminense até Conselheiro Lafaiete e Ouro Branco.

A Imagem do Senhor Bom Jesus

A crucificação, sob o Império Romano, era considerada o sinal máximo de infâmia e desonra. Por isso os cristãos, nos primeiros tempos, não representavam os sofrimentos de Jesus na Cruz e apenas no período medieval os temas relacionados à Paixão de Cristo passaram a obter expressão artística. A disseminação do culto ao Cristo Crucificado foi levada a efeito pelos discípulos de São Francisco de Assis, que desde o século XIII são os guardiães do Santo Sepulcro, em Jerusalém. Partiu deles a iniciativa de representar, em determinados lugares da cidade, cenas da Paixão, origem das Estações da Via Sacra.[9] A finalidade era a de despertar nos peregrinos a piedade, buscando compor uma ambiência mística, cujo objetivo era o de incentivar a veneração à imagem do Cristo Crucificado, inspiradora da Ordem de São Francisco em sua pregação missionária.

Com o afastamento dos Franciscanos da Terra Santa e as dificuldades encontradas pelos que desejavam peregrinar a Jerusalém, passaram a ser edificados Santuários, com representações de cenas dos Passos da Paixão. A quem os visitasse, eram concedidas indulgências equivalentes às obtidas nas peregrinações à Terra Santa.

Os Passos da Paixão referem-se a passagens dos últimos dias de Jesus na Terra, e representam, por meio de grupos escultóricos, a Última Ceia, a Agonia no Horto, a Prisão, a Flagelação, a Coroação de Espinhos, o Caminho ao Calvário e a Crucificação, que são dispostos em capelas situadas ao redor do templo principal. Quanto às indulgências, esta prática remonta aos primórdios da Igreja, ligadas ao indulto pleno ou parcial da penitência pública imposta aos pecadores. Depois, surgiram cobranças e tarifas aplicadas às penas eclesiásticas,[10] sob a forma de esmolas, missas e orações. A indulgência pode ser plena ou parcial, ao liberar, total ou parcialmente da pena temporal. Para ser obtida, o fiel deve ter a intenção de cumprir as condições prescritas, que podem ser a confissão, comunhão, comparecimento a igrejas e orações.

A Iconografia

Ao norte de Portugal situam-se, dentre outros, o Santuário de Bom Jesus do Monte, na cidade de Braga, e o de Bom Jesus de Matosinhos, nas cercanias da cidade do Porto, os "montes sacros",[11] todos atraindo milhares de devotos. Coube aos imigrantes portugueses, oriundos daquela região, a difusão entre nós da devoção ao Cristo Crucificado que, na Arte, é representado em situações diversas, às quais correspondem invocações ou denominações distintas: o Senhor Bom Jesus de Matosinhos, do Bonfim e da Agonia.

O modelo iconográfico adotado pelo artista distingue as invocações: O Senhor Bom Jesus do Bonfim apresenta a cabeça pendente sobre o ombro direito e olhos fechados; o da Agonia, ou Expirante, olhos abertos, voltados ao alto; a mais popular dentre essas invocações é a do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, cuja iconografia, segundo Oliveira

> teve origem no Santuário de Bom Jesus de Bouças, no norte de Portugal, sendo a imagem original românica, e, portanto, com pés pregados separadamente na cruz. Sua singularidade maior era, entretanto, o direcionamento contrastante do olhar, com um dos olhos voltados para o

> alto, simbolizando a união próxima com Deus Pai, e o outro para a humanidade pecadora, a ser remida pelo sacrifício da cruz. Essas características mantiveram-se nas imagens mineiras do século XVIII, infelizmente nem sempre compreendidas pelos restauradores, que se empenham em "corrigir" a distorção, como ocorreu com a imagem primitiva do Santuário de Congonhas, atualmente em exposição no sarcófago do altar mor.[12]

A imagem, cujo aparecimento é envolto em lendas, segundo as quais teria sido esculpida por Nicodemos e encontrada numa praia, foi venerada por séculos, no antigo Mosteiro de Bouças. Com a decadência do lugar, foi construída uma nova igreja para abrigá-la, não muito longe, na localidade de Matosinhos, próxima à cidade do Porto.

Encontra-se em Paraíba do Sul, um belíssimo exemplar da invocação Senhor Bom Jesus de Matosinhos, único no Rio de Janeiro. A imagem apresenta as características iconográficas citadas pela Professora Myriam A. R. de Oliveira para esta invocação, que são o olhar contrastante, os pés separados e ainda o perizônio longo. Segundo as revelações de Santa Brígida, alguma das testemunhas da cena do Calvário teria

jogado um pedaço de tecido para cobrir a nudez do Cristo. Não sendo amarrado, deslizou ao longo da perna, até mais ou menos um palmo acima do pé esquerdo (FIG 5).[13] Embora a igreja que a abriga ostente o título de Santuário, não possui as capelas com os Passos.

A imagem (FIG 6), que se encontra no retábulo mor do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos, tem sua origem, curiosamente, atribuída a um milagre, certamente adaptado da lenda portuguesa: teria sido encontrada, à beira de um rio, por escravos da antiga Fazenda de Matosinhos. Já foi restaurada e encontra-se em bom estado de conservação. Não foram encontradas referências, ou fontes primárias, que possam esclarecer sobre sua procedência, provavelmente de Portugal, ou autoria.

Descrição: aspectos formais e técnicos

A imagem, de vulto pleno, representa uma figura masculina, em posição de crucifixão. Cabeça voltada para a direita, ligeiramente elevada, olhar contrastante, o olho esquerdo voltado para o alto e o direito para baixo. Nariz aquilino e sobrancelhas arqueadas. Boca entreaberta e dentes aparentes. Barba, dividida ao centro do queixo, em espiral, e bigode. Feridas na fronte, nariz e face esquerda. Cabelos longos e frisados, repartidos ao meio, deixando as orelhas à mostra, pescoço desnudo.

Envolve a cintura e cobre o baixo ventre um perizônio, com dobras e drapeados, de cor branca, que se alonga do lado esquerdo, cobrindo a perna, até abaixo do joelho. O tecido, na parte anterior, apresenta uma dobra externa em torno do quadril e, das laterais, partem pregas em diagonal que se encontram ao centro, sobre a parte inferior do ventre, formando uma prega única, que se alonga em caimento sinuoso, no sentido vertical. O comprimento é até abaixo do quadril, do lado direito, com drapeados no sentido vertical, e mais longo do lado esquerdo, cobrindo a perna até um palmo acima do tornozelo, com caimento em diagonal.

O braço direito é estendido, afastado do corpo, ligeiramente elevado em diagonal, no sentido superior direito. Mão direita fixada ao braço da cruz por cravo em metal, com os dedos estendidos. O braço esquerdo estendido, afastado do corpo, ligeiramente elevado em diagonal, no sentido superior esquerdo. Mão esquerda fixada ao braço da cruz por cravo em metal, com os dedos estendidos. O tronco é esguio, a musculatura é saliente e a cintura baixa.

A perna direita é flexionada, com ferimento no joelho. Perna esquerda com joelho levemente flexionado, as articulações musculares salientes. A figura tem os pés desnudos, separados e fixados ao tronco da cruz por cravos em metal.

A escultura, em madeira, apresenta encarnação e policromia, reproduzindo ferimentos no rosto, pescoço, braços, tórax, joelho direito, mãos e pés.

A Cruz é apoiada em Calvário, com grandes volutas nas laterais. Apresenta ainda, no alto, o título "INRI", Jesus Nazareno Rei dos Judeus, resplendor e ponteiras em metal dourado.[14]

---

[13] PINTO, Antônio Cerqueira. *História da Prodigiosa Imagem de Cristo Crucificado, que com o título de Bom Jesus de Bouças se Venera no Lugar de Matosinhos na Lusitânia.* Lisboa, Portugal: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1737. p.76.

[14] CUNHA, Maria José de Assunção da. *Iconografia Cristã.* Roteiro para Análise e Leitura da Imaginária Sacra. Ouro Preto, MG: UFOPIAC, 1993. p.121-122.

Considerações Finais

Tudo leva a crer que a imagem venerada há mais de 200 anos em Paraíba do Sul seja a original, entronizada na primitiva capela. Apresenta as três principais peculiaridades, identificadas pela Profª Myriam Ribeiro, como características das imagens de Jesus Crucificado sob a invocação Senhor de Matosinhos, esculpidas em Portugal e no Brasil até meados do século XIX, quando a tradição se perdeu.

As sesmarias, obtidas ao longo dos Caminhos que cruzam o interior do Rio de Janeiro, trouxeram os primeiros povoadores, que se incumbiram de disseminar a fé católica. Em suas terras, fundaram oratórios e capelas; muitos desses locais de devoção evoluíram para vilas e cidades. Os primeiros colonizadores, em sua maioria portugueses, trouxeram suas devoções, que se mantém vivas até aos dias atuais.

Todos os anos, no último final de semana de agosto, é realizada a festa do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Paraíba do Sul. Acorrem ao Santuário milhares de pessoas, a maioria oriundas de localidades ao longo dos antigos caminhos, ou sob sua área de influência, desde a Baixada Fluminense até Minas Gerais. Também nessa data, romeiros partem à pé, na noite de sábado, das cidades mais próximas, em direção ao Santuário. A época do ano é sempre de seca na região, sendo o local do Santuário praticamente no meio do nada, situação que demonstra a persistência da fé e devoção nesta invocação de Jesus Cristo.

Referências

CLETO, Joel. *N*icodemos e o Senhor de Matosinhos – emergências de um mito europeu? In: V. O. JORGE & J. M. C. MACEDO (Orgs.). *Crenças, Religiões e Poderes*. Dos Indivíduos às Sociabilidades. Porto: Afrontamento, 2008. Disponível em: http://joelcleto.no.sapo.pt/textos/Matosinhos/NicodemoseSenhorMatosinhos.htm. Acesso em Maio/2011.

PEREIRA, Honório Nicholls. Epifania da Imagem: O Senhor Bom Jesus do Matosinhos de Santo Antônio do Pirapetinga. In: *Revista Imagem Brasileira*, nº 4. Belo Horizonte: CEIB/EBA/UFMG, 2009.

CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS, SOCIAIS E ESTILÍSTICAS SOBRE AS IMAGENS DE ROCA DE NOSSO SENHOR DOS PASSOS E NOSSA SENHORA DAS DORES EM SÃO CRISTÓVÃO-SERGIPE [1]

Ivan Rêgo Aragão
Mestre em Cultura e Turismo (Uesc-Bahia)
Técnico em Conservação de Bens Culturais Móveis e Integrados
ivan_culturaeturismo@hotmail.com

Palavras-chave: Imagem de vestir, imagem de roca, Senhor dos Passos, Procissão, Rito.

Introdução

Ao ser transplantado para a América Portuguesa durante o Brasil colônia, o culto da Paixão esteve presente no programa iconográfico das irmandades das Ordens Terceiras do Carmo do país. O fato em questão proporcionou no período dos Seiscentos aos Novecentos, a produção de uma imaginária processional relacionada à devoção dos últimos momentos da vida de Cristo. Embora também fossem utilizadas como peças de culto e decoração no interior das igrejas - assim como as imagens de talha inteira - a função de destaque das imagens de roca estava destinada as festas processionais e encenações de culto público.

Com uma manufatura diferenciada, eram confeccionadas quase sempre em tamanho natural com articulações e olhos de vidro, e incorporadas vestimentas em tecido, jóias e cabelos. A utilização desses adereços tinha o intuito de tornar mais realista e teatral as figuras dentro da cena. A presente pesquisa se detém na imaginária processional utilizada na festa quaresmal na cidade de São Cristóvão: Nosso Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores. O objetivo principal é descrever os aspectos histórico, sociais e estilísticos sobre as duas Imagens de Roca na Festa dos Passos. Os objetivos específicos são relatar a singularidade do achado da imagem de roca do Senhor dos Passos. E, averiguar que as imagens em questão, são vetores de identidade e pertencimento em Sergipe.

Inicialmente, utilizou a pesquisa bibliográfica, documental e digital com o aporte teórico de Brasil (2001), Campos (2000, 2004), Flexor (2003, 2005), Oliveira (2000), Quites (1997, 2006, 2007), Orazem (2006) e Rabelo (2009). A pesquisa documental foi baseada nos manuscritos do Fundo Serafim Sant'iago, acervo pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGS) e no Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados de Sergipe e Alagoas, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em Sergipe. Foi realizada a pesquisa de campo através da observação *in loco*, com colhimento de depoimentos de alguns residentes. Ao final do estudo, se constatou que atualmente as imagens de roca em São Cristóvão-Sergipe vão além da função religiosa, são também objetos que criam vínculos sociais e de identidade, bens culturais (material e imaterial) e atrativos turísticos.

---

[1] Com o auxílio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), o presente artigo é parte integrante do Capítulo II da minha Dissertação de Mestrado em Cultura e Turismo, intitulada: "Vinde todas as pessoas e vede a minha dor": a Festa ao Nosso Senhor dos Passos em São Cristóvão-Sergipe-Brasil como Atrativo Turístico Potencial, defendida no dia 04 de abril de 2012, sob a orientação da prof. Dr. Janete Ruiz de Macedo.

As Imagens de Roca e de Vestir

As imagens das figuras de Cristo e Nossa Senhora, sempre exerceram fascínio dentro da religião cristã. No catolicismo a adoração de imagens faz parte da doutrina, sendo recomendado o seu culto e devoção como mediador no diálogo com Deus. Possuindo uma larga propagação na Espanha, também tornaram-se objetos de religiosidade e culto público em Portugal. As esculturas foram transplantadas para a América Portuguesa vindas com os padres das Ordens Religiosas. Com a União Ibérica (1580-1640),[2] as Imagens de Roca tiveram grande aceitação em Salvador (FLEXOR, 2005) e consequentemente em São Cristóvão, visto que a província de Sergipe Del Rey até 1820[3] estava ligada tanto política, como religiosamente à Bahia (NUNES, 2007).

Nos estudos de Quites (1997, 2007), está mencionado que tanto a Imagem de Vestir, como a Imagem de Roca são articuladas, porém os seus membros ficam escondidos sob as roupas. Segundo a autora anteriormente citada, "essas duas categorias geralmente possuem perucas de cabelos naturais e vestes feitas em tecido" (1997, p. 1). Desde o século XVIII, esses objetos de culto foram feitos para serem utilizados nas procissões e serviam para tornar a cena mais realística e dramatizada. Por se tratarem de esculturas confeccionadas para receberem uma vestimenta, a grande maioria delas tinha uma talha pouco elaborada. Flexor (2005) informa que em Salvador setecentista,

> A possibilidade de mudar a roupagem e gestos se coadunava perfeitamente com a teatralidade barroca e com que a cena pedia. Essa prática, como se viu, remontava a Idade Média, quando, nas teatralizações das vidas dos santos, a Igreja tomou emprestada do teatro de marionetes o uso de bonecos, vestidos de acordo com a cena que representavam (p. 529).

Até o final do século XIX as imagens de roca e de vestir foram importantes instrumentos de propaganda religiosa católica contrareformista. Passaram anos esquecidas por serem [...] "consideradas como uma arte menor em detrimento da imaginária de talha inteira" (QUITES, 2007, p. 90), vêm sendo estudadas por historiadoras e pesquisadoras da história da arte em Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro.[4] Atualmente se constata a relevância didática, social e religiosa desses objetos como facilitadores para a filosofia barroca trentina. Rabelo (2009) reforça o caráter das imagens de roca ao mencionar que, [...] "estas imagens faziam parte de um espetáculo artístico efêmero de forte comoção, que, finito numa duração temporal, deixaria impregnada uma impressão comovente e transformadora no fiel" (não paginado). Foram importantes objetos de culto e devoção para a conversão dos colonos relembrando a influência da Igreja Romana em solo brasileiro.

> Criadas e enfatizadas pela matriz sensorial das procissões, as imagens provocavam emoções e lágrimas nos fieis. E essas lágrimas, inclusive recomendadas pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, surgiam diante das cenas de sofrimento de Cristo e de Maria. Outras levavam à meditação. Criavam, por assim dizer, o cenário propício (FLEXOR, 2005, p. 165).[5]

---

[2] A União Ibérica durou 60 anos. Nesse período as monarquias de Portugal e Espanha tiveram como único soberano os reis Felipe II, Felipe III e Felipe IV.

[3] Ano da emancipação política da província de Sergipe Del Rey.

[4] Campos (2000, 2004), Flexor (2003, 2005), Oliveira (2000), Quites (1997, 2006, 2007), Rabelo (2009).

[5] BAHIA. CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5o Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. S. Paulo: Typog. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853 (Impressas em Lisboa em 1719 e Coimbra em 1720).

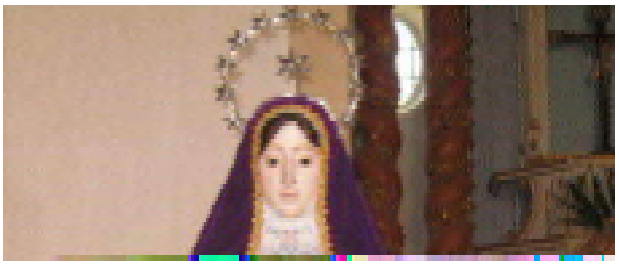
Figura 1: Procissão do Encontro/Festa do Senhor dos Passos São Cristóvão-Sergipe. Ivan Rêgo Aragão (2012).

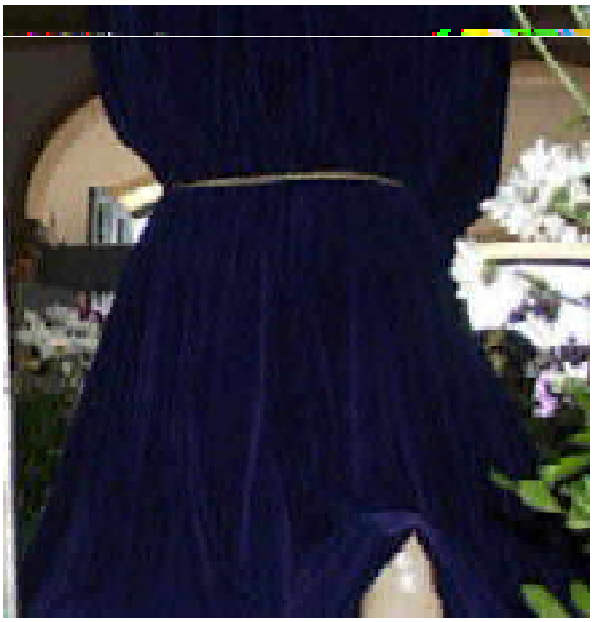
Quando não estavam em cima das charolas nas procissões, serviam para o culto dentro das igrejas. Eram periodicamente limpas, trocadas de roupa, cabelo e jóias. Inicialmente tinham vestes simples para representar a luto no caso de Nossa Senhora nas cenas da Paixão. Com a responsabilidade a cargo das irmandades e ordens terceiras, as imagens passaram a serem ornadas com tecidos e jóias mais caros. Flexor (2005) menciona que em Salvador no século XVIII,

> A participação das Irmandades e da população na ornamentação de imagens fez o luxo ser, cada vez, mais crescente. O setecentos substituiu as antigas vestes negras por preciosas vestimentas, de finos tecidos – veludos, sedas, brocados -, por vezes bordados a ouro ou prata que, em conjunto com os demais ornamentos, - pérolas, marfim, pedras semipreciosas -, contribuíam significativamente para a verossimilhança da imagem com figuras luxuosas das Cortes. No século XVIII, muitas figuras desses cenários foram enriquecidas, especialmente os mantos da Virgem. [...]. Para sair à rua nas procissões, os Santos vestiam-se, portanto, com luxo e não só usavam jóias como tinham sua coleção particular de peças de ouro, prata e pedras preciosas. No imaginário popular, a Virgem e o Cristo Crucificado, os Santos e Santas amavam as riquezas, como os seres humanos, e talvez até mais (p. 173).

Características das Imagens de Roca na Festa de Passos em São Cristóvão-Sergipe

Dentro das tipologias das imagens, dimensões e tecnologia de construção, o presente artigo destaca as imagens de roca que estão inseridas na festa sãocristovense para a representação cênica dos Últimos Passos do Senhor a caminho da crucificação. Sendo a invocação escultórica do Cristo e sua Mãe, os principais objetos de devoção e personagens da comemoração sacra, e que, já fazem parte do imaginário e memória coletiva dos participantes. O destaque fica para a imagem que representa Jesus, que possui olhos de vidro, onde sua indumentária e peruca são trocadas a cada edição da festa (FIG. 1).





Senhora do altar lateral (FIG. 5). Além do culto no interior da igreja, os objetos passam para o culto externo das ruas através das procissões no centro antigo da cidade. Durante a festa, e três semanas após onde ainda são rezados três Ofícios da Paixão, as esculturas do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora permanecem em charolas lado a lado para a visitação dos devotos, penitentes, turistas e curiosos.[10]

De acordo com o Sr. Henrique, [...] "um grupo de homens prepara o Senhor dos Passos e um grupo de mulheres Nossa Senhora das Dores" [...].[11]
Depoimento colhido em 19/03/2011 na cidade de São Cristóvão.

Éum ritual cercado de mistério, onde um pequeno grupo de homens e mulheres que fazem parte da comunidade troca a roupa e a cruz da imagem, arruma os cabelos, perfuma e observa o estado de conservação das imagens. Na adolescência D. Maria do Carmo, começou a bordar as roupas das esculturas que saiam na procissão e,

Figura 6: N. S. dos Passos/detalhe rosto
São Cristóvão-Sergipe. Ivan Rêgo Aragão (2012).

até os dias atuais, perfuma a escultura de Nossa Senhora arrumada e preparada para a festa.[12]

Sobre a periodização das imagens da Igreja da Ordem 3ª do Carmo Orazem (2006, p. 72) menciona que,

> Todas as esculturas – imagens sacras - existentes na igreja da Ordem Terceira não são do período colonial, notando-se uma quantidade de esculturas do período Neoclássico e até mesmo de período posterior. Confirma-se essa afirmação quando, ao se deparar com as imagens, não se percebe nenhuma característica marcante do período colonial, ou seja, esculturas com movimentação, ou com fisionomias realistas. Existem algumas esculturas de roca, com o corpo articulado e que possuem vestuária, porém, estas são do período posterior por volta de século XIX ao início do XX.

A imagem do Senhor dos Passos é uma peça erudita de boa fatura, provavelmente do século XIX, podendo ser de origem portuguesa ou baiana (BRASIL, 2001). Representa figura masculina, genuflexa com a cabeça pendida para frente. Possui cabelo na forma de peruca e um resplendor em formato circular, com feixes de raios retos centralizado por um girassol estilizado com pedra aparente e em ressalto.

---

[12] Informação cedida pela depoente em 19/03/2011 na cidade de São Cristóvão.

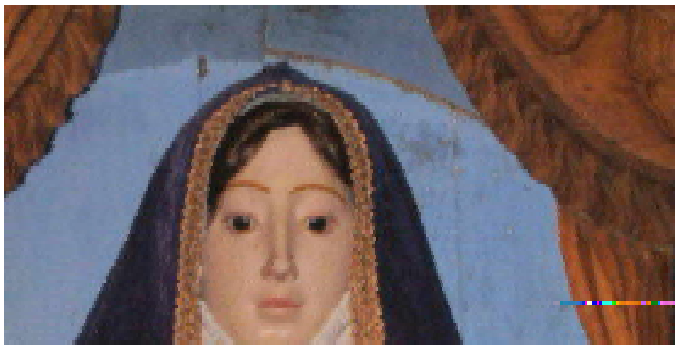


Figura 8: N. S. dos Passos. São Cristóvão/Sergipe
http://coisasdesaocristovao.blogspot.com.br.

> Um homem praiano, (diziam elles), cujo nome não me lembro, encontrou certo dia, rolando pela costa que fica ao sul da Cidade, um grande caixão resultado talvez de algum naufrágio de alguma sumaca; elle cuidadosamente rolou-o para a terra, abrio-o e surprehendido ficou verificando a existência de uma perfeitíssima Imagem de roca em tamanho natural. O homem de educação religiosa muito honesto, tomou uma canôa e nella acomodou o referido caixão, e com outros companheiros transportou para a velha cidade, o feliz e milagroso achado. Foi esta sagrada Imagem ali entregue aos frades jesuítas carmelitas que collocou em uma capelinha da Egreja – Ordem 3a. do Carmo, e depois de longos annos, mudada para o Throno do Altar-mór da mesma Egreja. Como sabem, sempre foi no segundo domingo da quaresma, o dia aprasado para effectuar a tradicional procissão dos Passos na antiga Cidade.[15]

A procedência da escultura é desconhecida, no caixote constava somente a descrição: para São Cristóvão de Sergipe Del Rey (BRASIL, 2001), (SANT'IAGO, 2009), (SERGIPE, 1920). Esse fato é narrado por quase todos os depoentes da pesquisa de campo. O encontro da caixa feito por um pescador está presente na memória dos moradores mais antigos, sendo passada para a população mais jovem, ano após ano, sejam nos dias da festa ou durante todo o ano. Na pesquisa realizada pelo Iphan para levantar o histórico da peça registra-se que após o achado, a Festa de Passos teve inicio em 1855.[16]

[15] Na versão manuscrita, o documento pertence ao acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe (IHGS). Fundo Serafim Sant'iago, fl. 20, 1920.

[16] Ano da transferência da capital de São Cristóvão para Santo Antônio do Aracaju.

No Brasil, principalmente na região nordeste no século XVIII e XIX a irmandade terceira carmelita foi responsável pelo culto público das cenas da Paixão, e, portanto, [...] "tiveram o privilégio da cerimônia da procissão do Senhor dos Passos" [...], como explica Flexor (2003, p. 526) em sua pesquisa a documentos de fontes primárias.[17] Em seu artigo denominado "Procissões na Bahia: Teatro Barroco a Céu Aberto", publicado em 2003 nas Atas do II Congresso Internacional do Barroco pela Universidade do Porto em Portugal, a Professora Maria Helena Ochi Flexor se referencia nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia para mencionar que o culto e devoção do Senhor dos Passos ficava a cargo da Irmandade Carmelita.

Acredita-se que em São Cristóvão não foi diferente, esse fato pode justificar o ato do pescador em levar a escultura de roca para a Igreja do Carmo, visto que, a imagem representa cristo ajoelhado, e desse modo, uma das cenas dos mistérios da Paixão (FIG. 8).

Considerações Finais

Durante a Festa de Nosso Senhor dos Passos, tanto a Imagem de Roca que representa Jesus, como a de Nossa Senhora, atraem pessoas de vários locais para um auto dramático, barroco de rememoração da Via Dolorosa do Cristo que sofreu à caminho da Cruz. A Praça São Francisco e todo o conjunto arquitetônico que a cerca, são testemunhas de uma das maiores manifestações de fé e devoção do povo sergipano.

A Procissão do Encontro se torna ainda mais realística e expressiva por parte da cena teatral dos Últimos Passos de Jesus, representado pela sua imagem articulada e vestida. Durante um fim de semana da Quaresma, a cidade de São Cristóvão torna-se um cenário para relembrar os últimos dias de Cristo mudando o cotidiano da população local. Trazendo visitantes de várias partes do estado e de outras regiões do Brasil.

Nesse contexto, as Imagens de Roca desde o século XVI até o momento presente na cidade histórica de São Cristóvão, são objetos de referência para o culto público católico. Além da função religiosa, são também objetos que criam vínculos sociais e de identidade, bens culturais (material e imaterial) e atrativos turísticos.

Referências

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Semana Santa ontem e hoje em Minas Gerais: cultura artística e religiosa. AMADO, J. (Org.). In: *História, cara e alma do Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. Piedade barroca, obras artísticas e armações efêmeras: as irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais. In: *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA / PUC-Rio / UERJ / UFRJ. Vol. 1, 2004. p. 1-13.

FLEXOR, Mª. Helena. O. Procissões na Bahia: teatro barroco a céu aberto. In: *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003. p. 521-534.

_____. Imagens de roca e de vestir na Bahia. In: *Revista Ohun*, Salvador, UFBA, ano 2, nº 2, 2005. p. 165-184.

MAUÉS, Renata de Fátima da Costa; HERRERA-ROMERO, Nireibi Deyanira; QUITES, Maria Regina Emery. Restauração de uma imagem articulada do Senhor dos Passos. In: *Anais do IX Congresso da ABRACOR*, Salvador, 1998. p. 48-51.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A imagem religiosa no Brasil.* São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos; 2000. Catálogo da Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca.

QUITES, Maria Regina Emery. A Imaginária processional em Minas Gerais e a sua conservação. In: *Boletim do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira*. Belo Horizonte, v. 1, nº 05, 1997. p. 1-2.

_____. *Imagens de vestir:* revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as ordens terceiras franciscanas do Brasil. Tese de Doutorado (Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) - UNICAMP. Campinas, 2006.

ORAZEM, Roberta Bacellar. *Arte colonial sergipana:* análise dos elementos artísticos das igrejas da Ordem Terceira e Conventual do Carmo em São Cristóvão/SE. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais). São Cristóvão: UFS, 2006.

SANT'IAGO, Serafim. *Annuario Christovense ou Cidade de São Cristóvão***.** São Cristóvão: UFS, 2009.

Digital

NUNES, Maria Tétis. A Cidade de São Cristóvão na Formação da História Sergipana: da Colônia a nossos dias. *In: Proposição de inscrição da Praça São Francisco em São Cristóvão/SE na lista do patrimônio mundial*. Aracaju: Secretaria do Estado da Infra-Estrutura, IPHAN, Prefeitura Municipal de São Cristóvão, 2007. CD-ROM.

QUITES, Maria Regina Emery. Imaginária Processional: Classificação e tipos de Articulações. In: *Imagem Brasileira*, CEIB, nº 1, 2007, Belo Horizonte. p. 90-94. CD-ROM.

Documental

BRASIL. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Sergipe e Alagoas*, módulo 1, v. 4. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Vitae, 2001.

SERGIPE. *Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe– IHGSE*. Manuscritos, Fundo Serafim Sant'iago, 1920.

Internet

RABELO, Nancy Regina Mathias. Santos de vestir da Procissão das Cinzas do Rio de Janeiro - Fisionomias da fé. In: *Revista 19&20*, v. 4, nº 1, 2009, Nova Friburgo. Disponível em: <http://<www.dezenovevinte.net/obras/imagens_nancy.htm>. Acesso em 02 de março de 2011.

ICONOGRAFIA

ENTRE EL ARTE Y LA DEVOCIÓN POPULAR: LOS RETABLOS DE LA VIRGEN DEL ROSARIO EN CATALUNYA[1]

Maria Garganté Llanes
Doctora en Geografía e Historia (Historia del Arte)
Profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona

Palabras clave: retablo, escultura, relieve, policromía, cofradía.

Resumen:
El objetivo de nuestro estudio es poner de manifiesto el vigor del culto a la Virgen del Rosario en Catalunya, materializado en el gran número de retablos realizados durante los siglos XVII y XVIII. Aunque partimos de una memoria parcial a causa de la gran destrucción de patrimonio religioso durante la Guerra Civil Española (1936-1939), los retablos conservados permiten elaborar una muestra de variados ejemplos de unas obras de arte representativas de una devoción de carácter popular, impulsada por los dominicos pero arraigada en casi todas las parroquias del país, donde será administrada por cofradías que se convierten en las promotoras de dichos retablos. Vamos a analizar cómo se estructuran dichos retablos y como se configura su iconografía, destacando el papel que van a tener los grabados como fuente de inspiración para los escultores de la época.

Introducción

La esencia de la escultura barroca hispánica gira en torno a la transmisión explícita de mensajes ideológicos y religiosos que fueran comprensibles para el pueblo y directamente dirigidos a la sensibilidad espiritual del observador.

El material preferido por los escultores fue la madera, de un coste fácilmente más asumible y con una versatilidad que posibilitaba la dotación de una mayor expresividad e inmediatez a las figuras. La talla de madera se acompañó además de determinadas técnicas complementarias que aumentaron la capacidad emocional de las obras, tales como el dorado, el estofado y, en definitiva, la policromía.

Partiendo del análisis de la escultura religiosa, con varias tipologías que van desde la escultura procesional al retablo, nos situaremos concretamente en Catalunya, región situada en el noroeste del actual estado español y cuya trayectoria histórica y cultural le proporciona una idiosincrasia particular. En Catalunya, el retablo como mueble litúrgico y catequético por excelencia tiene también una gran importancia en el universo artístico, partiendo de magníficos precedentes sobretodo góticos, pero también de algún ejemplar renacentista. Pero será en el siglo XVII que los retablos escultóricos desplazarán definitivamente a los pictóricos, al mismo tiempo que asistimos a un proceso de monumentalización del retablo.

Nuestro estudio va a centrarse en los retablos escultóricos catalanes, que podían dedicarse, como en el resto de la Península, a las advocaciones e imágenes religiosas promulgadas y favorecidas por el concilio de Trento. Pero pormenorizando aun más

[1] Este estudio se inscribe en el marco del grupo de investigación de la Universidad Autónoma de Barcelona y la Universidad de Girona, financiado por el Ministerio de Educación y por la Generalitat de Catalunya. Asimismo, quisiera hacer constar mi agradecimiento al Dr. Joaquim Garriga, que eraquién había sido invitado en primera instancia por el CEIB, y me propuso sustituirle cuando sus circunstancias le impidieron participar en el congreso. Eternamente agradecida por su confianza.

nuestro ámbito de estudio, lo dedicaremos a analizar los retablos dedicados particularmente a la Virgen del Rosario, cuya devoción tuvo un gran arraigo en Catalunya, hasta el punto que podemos considerar que no existe una sola catedral o parroquia que no tenga un altar dedicado a esta advocación, promovida por los dominicos pero que se expande como una mancha de aceite por todo el territorio.

La devoción a la Virgen del Rosario

Sobre el porqué de la eclosión del culto al Rosario en Catalunya –en el resto de España, tuvo mayor predicamento la Inmaculada Concepción, que contaba en este caso con la "promoción" de franciscanos y jesuitas- se barajan distintas causas. En primer lugar, los dominicos eran los frailes predicadores por excelencia y fueron los encargados de difundir el culto a la Virgen del Rosario desde su convento barcelonés de Santa Catalina, donde ya en el siglo XV se había fundado la primera cofradía dedicada al Rosario. Pero no es casualidad que sea en tiempos de la contrarreforma católica que dicho culto se popularice al máximo, puesto que la Iglesia surgida de Trento pretendía promover las devociones marianas (denostadas por el protestantismo) pero a su vez unificarlas en cultos "oficiales", ante la extrema diversidad de devociones demasiado "locales" y "especializadas", que a veces llegaban a ser vistas por la iglesia incluso como paganas y su culto como supersticioso.

Finalmente, un hecho que se considera crucial para el asunto que nos ocupa es la atribución de la victoria de las tropas hispánicas en la batalla de Lepanto contra los turcos –que tuvo lugar el 7 de octubre de 1571- gracias a la intercesión de la Virgen del Rosario. Además de ser una victoria de una gran importancia simbólica –una victoria del catolicismo en contra de los "infieles"- no debe extrañarnos la atribución de esta a la "intervención" de la Virgen del Rosario, si tenemos en cuenta que los religiosos que acompañaban a la expedición española, que formaba parte de las fuerzas de la denominada "Santa Liga" (constituida por el papado, Felipe II, Venecia y el orden de San Juan de Jerusalén), eran dominicos, que también era la orden a la que pertenecía Pío V, que era el pontífice en ese momento. Por su parte, el siguiente papa, Gregorio XIII, decretará que sea ese día (el 7 de octubre) el dedicado a la Virgen del Rosario, que hasta ese momento se había celebrado el 25 de marzo.

En este contexto, cabe destacar la importancia de las cofradías en el marco de la promoción de estas devociones contrareformistas y como expresión de una piedad "popular" y completamente inserida en la sociedad. Las cofradías se constituyen como instituciones que en cierto modo adoptan un sentido que incluso va más allá del mero hecho de ser un grupo de personas encargadas del mantenimiento de un culto determinado, sinó que revisten de una especie de halo de "comunidad ideal" y expresión, a su vez, de un "yo colectivo", presentado mediante el hecho de reafirmar simbólicamente dicho culto.

Pero lo que nos interesa constatar es que dichas cofradías precisaban de un espacio físico donde expresar esta misma identidad, espacio que se encontraba casi siempre en el interior de una iglesia, donde podían llegar a erigir una capilla propia y "especializada", a menudo incluso diferenciada del resto en dimensiones y suntuosidad, o bien simplemente contarán con la erección de un altar, presidido indefectiblemente por la imagen de la Virgen del Rosario, que en la mayoría de ocasiones formará parte de un retablo.

La Iglesia verá los retablos como importantes vehículos pedagógicos, pero estos también constituirán un motivo de orgullo para los miembros de la propia cofradía o comunidad, pudiendo erigirse en un nexo incluso de carácter identitario, puesto que se convierte en un símbolo reconocido y recognoscible.

Durante la época del barroco, cofradía, capilla y retablo llegan a ser términos intrínsecamente asociados en el marco de la parroquia, que es una institución no solamente religiosa sinó también territorial, social e identitaria.

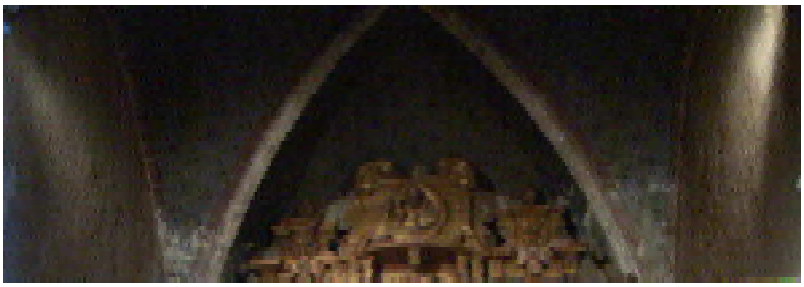
La manifestación tangible del culto: el retablo

Hablar de retablos en Catalunya –sean del Rosario o de cualquier otra advocación- es hacerlo a partir de una memoria parcial, a causa del gran número de estas obras que fueron completa o parcialmente destruidas especialmente durante la Guerra Civil española (1936-1939). Se trataba de mobiliario litúrgico que fue el blanco de las iras revolucionarias, pereciendo entre las llamas que a menudo afectaron a la totalidad de los edificios religiosos, que si bien en algunos casos pudieron mantener su estructura arquitectónica, todo el mobiliario de madera de su interior –retablos, celosías, bancos, confesonarios, púlpitos, órganos, etc.- quedó completamente destruido.

Aún así, además de los retablos afortunadamente –y en algunos casos casi "milagrosamente"- conservados, también contamos con importantes fondos fotográficos anteriores a la guerra civil, lo que hoy en día constituye una fuente documental de primera magnitud para el estudio de este patrimonio. Por otra parte, existe un territorio –hoy perteneciente a Francia, pero que fue catalán hasta mediados del siglo XVII, y que se corresponde con los antiguos condados de Rossellón, Conflent y Cerdaña- que contiene aún un gran número de retablos de la época, por lo que al no haber sufrido Francia una guerra civil como la española, hoy constituyen un preciado testimonio de la escultura barroca catalana del siglo XVII. De este modo, a pesar de convertirse en francés como consecuencia del llamado Tratado de los Pirineos, dicho territorio siguió manteniendo estrechos lazos culturales y comerciales con Catalunya, por lo que los escultores catalanes de retablos continuaron recibiendo encargos de esta zona hasta bien avanzado el siglo XVIII. Un magnífico ejemplo sería el retablo del Rosario de la catedral de Perpinyà (Perpignan, en francés), realizado hacia 1670 o otros retablos del Rosario conservados en parroquias más modestas pero realizados también por escultores catalanes, como el retablo del Roser de Espira de Conflent, realizado por el taller del escultor Josep Sunyer Raurell.

Estructura y evolución arquitectónica del retablo en Catalunya

Pero situémonos ya en el estudio propiamente dicho de los retablos del Rosario catalanes. Empecemos por su estructura y evolución "arquitectónica". Si nos situamos a principios del siglo XVII, se produce un cambio fundamental en la historia de la retablística catalana por el hecho de sustituirse la pintura por la escultura. Es decir, siguiendo la tradición de los retablos góticos, durante el siglo XVI los retablos habían sido fundamentalmente de pintura, aunque las escenas representadas evolucionaran hacia unas formas y un lenguaje "renacentistas". Un ejemplo de retablo pictórico ya dedicado a la Virgen del Rosario lo tenemos en el monasterio de Sant Cugat del Vallès, en el que los misterios del Rosario de disponen siguiendo la típica forma de "casillero" procedente de la época gótica. Quizás la única diferencia estructural respecto a los retablos góticos sería la introducción de algún elemento de carácter más clasicista como las columnas, cornisas o las volutas superiores, que enmarcan la escena de la Crucifixión, situada el ático del retablo, rematado a su vez por un frontón triangular. Pero llegado el siglo XVII, las tablas pictóricas serán sustituidas por paneles escultóricos, que simplemente representarán las mismas historias pero en relieve, haciendo "emerger" del plano bidimensional las figuras y las escenas que allí se representan. Desconocemos con exactitud los motivos de este cambio, pero no resulta inverosímil pensar en la mayor capacidad de transmitir una emoción que tenía una técnica como la escultura, por su corporeidad y tridimensionalidad. Es por ello que si la voluntad contrarreformista respecto al arte destacaba la importancia de la obra como herramienta pedagógica capaz a su vez de suscitar emociones vinculadas a la piedad, la escultura siempre sería más "real" y directa que la pintura.



La disposición del retablo seguirá siendo la misma que en épocas anteriores, es decir, la estructura en forma de retícula o de "casillero", que es a su vez una estructura que favorece el orden y el carácter didáctico de la narración. De este modo, el retablo se divide en cuerpos o pisos horizontales y calles verticales. El primer registro horizontal sería la predela, de dimensiones más reducidas que los otros cuerpos pero más inmediato al espectador. Por encima de esta discurren normalmente dos cuerpos horizontales y en el centro del primer cuerpo suele estar la hornacina que contiene la imagen titular, en este caso la Virgen del Rosario. A los dos cuerpos superiores puede añadírsele un tercero, que formaría el ático y que estaría constituido por una escena central –que suele ser la Crucifixión- a veces acompañada a ambos lados por imágenes o otras escenas de menores dimensiones que las de los otros cuerpos. Ocasionalmente esta estructura podrá adaptarse al perfil a menudo poligonal de las capillas o ábsides –especialmente si estos eran góticos- lo que ocasionará que dichos retablos presenten una estructura trapezoidal en planta (FIG. 1).

El lenguaje arquitectónico de dichos retablos estará regido por unas normas, procedentes en lo fundamental de la interpretación que hace el Renacimiento de la cultura y la arquitectura clásica, que el artista podía seguir a partir de la consulta del tratado teórico de Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delle quinque ordine nell'architettura* (1562), que debió llegar a Catalunya hacia 1580 en italiano – Patricio

Figura 2: Retablo de la Virgen del Rosario. Basílica de Santa María de Mataró (Barcelona). Fotografía: Montserrat Jorba.

Cajés lo editará en castellano en 1593- y es a partir de este momento que aparecerá citado con frecuencia en los inventarios de escultores o maestros de obras, prueba de haberse convertido en el "manual" por excelencia de gramática "clásica" para los escultores locales. Como cita Joan Bosch (BOSCH 2004a, 5) a propósito del estudio realizado por M.Walcher Casotti en la edición de Vignola de 1960:

> Gracias a esta transparencia basada en unas láminas muy claras y acompañadas de un texto breve y funcional, a su insuperable didactismo, incluso los artesanos más modestos llegaban a "*poter comprendere e iudicare e all'occorrenza realizzare con esatezza quelli che erano diventati gli elementi indispensabili della construzione e dell'ornamentazione architettonica di tipo rinascimentali*."

Esta organización reticular se mantendrá durante todo el siglo XVII, a pesar de la irrupción de la columna salomónica, que en Catalunya hará acto de presencia aproximadamente a partir de 1678. La fortuna de este tipo de columna se deberá a la extraordinaria difusión que tuvo el baldaquino ejecutado por Gianlorenzo Bernini en San Pedro del Vaticano (1624). Este tipo de columna de trazado helicoidal se inspiraban en las que se consideraban procedentes del antiguo templo de Salomón, conservándose como reliquia en San Pedro. En cualquier caso, la creación de Bernini se difundió ya tempranamente mediante el grabado, hasta el punto que en 1678 una suerte de baldaquino berniniano aparece también en la portada de la obra teórica del jesuita y

Figura 3: Retablo de la Virgen del Rosario. Iglesia parroquial de Sant Esteve de Olot (Girona). Fotografía: Maria Garganté.

obispo de Vigevano Juan de Caramuel Lobkowitz, titulada *Arquitectura civil recta y oblicua*. En Catalunya, el baldaquino como estructura no tendrá el impacto que tuvo por ejemplo en la vecina región de Aragón, pero en cambio sí que las columnas salomónicas empiezan a utilizarse como soporte columnario en los retablos. Esta "adaptación" vendrá acompañada de ciertos cambios respecto a la decoración, puesto que a las columnas salomónicas de los retablos se les añade elementos como pequeños putti, pájaros y sobretodo hojas de vid y racimos de uva, lo que contribuirá a conferir a dichos retablos un cierto significado eucarístico y más catequético. Uno de los retablos dedicados al Rosario más emblemáticos y que utiliza la columna salomónica por doquier es el de Mataró (FIG. 2)

De este modo, podemos considerar que el salomonismo tendrá un impacto notorio en el aspecto de los retablos, pero no tenderá a variar su estructura, siendo además una moda que va a finalizar a partir de los años treinta del siglo XVIII, cuando se produce una evolución paulatina pero imparable hacia un nuevo concepto de retablo "unitario". Paulatina porqué en el primer tercio del siglo XVIII aún asistimos a la ejecución de varios retablos narrativos de primer nivel, como los realizados por el escultor Pau Costa en Arenys de Mar y en Olot. Se trata de retablos que contienen aún varias escenas narrativas correspondientes a la vida de Cristo y de la Virgen, pero son escenas que se inscriben ya en un cierto perfil ovalado (FIG. 3), sin la rigidez del esquema de casillero.

grabado –Dürer fue el mismo un buen grabador, mientras que Rafael confió la traducción de sus obras al grabado a Marcantonio Raimondi.

Pero fue en la segunda mitad del siglo XVI que proliferaron en Roma grabadores como Agostino Carracci, Martino Rota o Cherubino Alberti, a través de cuyos grabados saldrán al exterior obras representativas del tardomanierismo internacional, como las de los Zuccari, Marco Pino o Livio Agresti, que según Bosch: "para convivir con los preceptor contrarreformistas buscará fórmulas de una mayor claridad y orden narrativo, que sin abandonar su efectismo, se pondrán al servicio de la devoción y la educación religiosa de los católicos".

En definitiva y a partir de este momento, utilizar las estampas como modelo va a convertirse en una recomendación constante entre los teóricos del arte europeo, también por su utilidad práctica, puesto que facilitaban el contacto con las principales corrientes artísticas a los artistas que no tenían posibilidad de viajar a los grandes centros. Es por ello que el grabado de importación se convertirá en una herramienta de primera magnitud para enriquecer las composiciones de los artistas locales y facilitar, de manera indirecta, la introducción de influencias artísticas europeas. De otro modo, y por poner un ejemplo, cómo habría podido llegar una composición del pintor y teórico Federico Barocci a un retablo de un pueblito de la Catalunya interior como es Torà?

Pero además de los grabados de procedencia europea, italiana y flamenca en su mayoría, tampoco debemos obviar la posible influencia de la que fue la primera estampa calcográfica importante en Catalunya, realizada en Barcelona por un fraile del convento dominico de Santa Catalina a finales del siglo XV, donde se lee la firma: fr[ater] Franciscus domenech A[nno] d[ivinae] 1488. Efectivamente, Francesc Domènech fue el grabador de dicha estampa dedicada a la Virgen del Rosario, que se estructura a modo de retablo en un total de veinticuatro compartimentos de distinto tamaño, donde se representan los quince misterios del Rosario, cinco santos dominicos (todos los frailes de esta orden que ya habían sido canonizados por aquel tiempo), dos santas que añaden precisión a la filiación de la obra (Santa Eulalia como patrona de Barcelona y Santa Catalina como titular del convento homónimo al que pertenecía el autor del grabado), un grupo de devotos del Rosario y la Virgen con sus atributos y símbolos, junto con inscripciones aclaratorias. Esta estampa fue difundida más tarde en el *Llibre dels miracles del Roser* (1540) de Jeroni Taix, libro que llegaron a poseer muchas cofradías, a su vez que la propia popularidad de la estampa hizo que se realizaran de esta varias copias fragmentadas, lo que facilitó más si cabe su difusión. En definitiva, sea cual sea la procedencia de estas fuentes, citamos nuevamente a Joan Bosch para concluir que este era un procedimiento habitual en todo taller de artista que se preciara:

> En cualquier caso, es evidente que los mejores artistas plásticos en Catalunya se alimentaban de la obra de los grabadores y la utilizaban de forma mimética, habitual en artesanos que tenían una concepción más mecánica de su oficio. El pintor y tratadista sevillano del siglo XVII Francisco Pacheco en su Arte de la Pintura editado póstumamente, en 1649, define perfectamente la capacidad "creativa" de estos artífices, a menudo hecha a partir de distintos préstamos, formando: "de varias cosas de diferentes artífices un buen todo, tomando de aquí la figura, de acullá el brazo, déste la cabeza, de áquel el movimiento, de otro la perspectiva y edificio, de otra parte el país; y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respecto de ser tantos los trabajadores agenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ageno. Y esto, tanto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes.

Vamos a realizar ahora un recorrido por los quince denominados "misterios" del Rosario, en los que se basan las escenas de los retablos dedicados a dicha devoción. Hemos de tener en cuenta, aún así, que solo los retablos de grandes dimensiones podían representar las quince escenas, por lo que en muchos casos, por motivos económicos y de espacio disponible, el escultor se veía obligado a "suprimir" algunas de las escenas, yendo a cargo seguramente de la cofradía la decisión de incluir unas escenas u otras. Los misterios del Rosario se dividen en tres partes. La primera la constituyen los denominados misterios de Gozo, que conforman las cinco primeras escenas que son: la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento o Adoración, la Presentación en el templo y Jesús entre los doctores. La segunda parte corresponde a los misterios de Dolor, que se corresponden básicamente con la Pasión de Cristo y son los siguientes: Oración del huerto, Flagelación, Coronación de espinas, Camino del Calvario y Crucifixión. Finalmente, los últimos cinco misterios son los llamados de Gloria: la Resurrección, la Ascensión, Pentecostés, la Asunción de la Virgen y la Coronación de la Virgen.

La forma de disponer la representación de dichos misterios en los retablos es variable. Tenemos por ejemplo dos retablos –Ponts y Agramunt que podemos atribuir a un mismo autor, aún no identificado, que dispone las escenas por estricto orden "cronológico" y en progresión ascendente. Es decir, los misterios de gozo –infancia de Jesús- se situarán en la predela; los misterios de dolor en el primer cuerpo (exceptuando la Crucifixión, que casi siempre se sitúa en el ático del retablo) y finalmente, los misterios de gloria ocuparán el segundo cuerpo. Aunque esta disposición pueda parecernos la más lógica y catequética, lo cierto es que no es la más habitual. Lo más común es que en la predela se sitúen los misterios de dolor, más excitantes de la religiosidad y la piedad, por lo que quizás se consideraba que tenían que exponerse más cercanos al espectador. De todos modos, tampoco existe una norma unívoca, puesto que a menudo encontramos "mezcladas" escenas de los misterios de gozo en el mismo cuerpo o piso que las de gloria –por ejemplo, en el retablo del Rosario de Tiana hay una Ascensión de Cristo en el primer piso, mientras que la Anunciación estaría en el segundo.

Por lo que respecta a los retablos más pequeños, en los que ya hemos comentado que se tenía que prescindir de algunas escenas por cuestiones de espacio, tenemos varios ejemplos significativos. Uno de los mas relevantes lo hallamos en el retablo del Rosario de la Catedral de Barcelona, donde las escenas representadas corresponden a dos misterios de Gozo –Anunciación y Adoración-, un misterio de Dolor –Flagelación- y tres misterios de los denominados de Gloria –Resurrección, Asunción y Coronación. Otro ejemplo de retablo "sintético" sería el de Riner, donde la distribución se resuelve en tres misterios de Gozo –Anunciación, Visitación y Adoración-, tres de Dolor –Flagelación, Coronación de espinas y Crucifixión-, que se sitúan los tres en la parte alta del retablo, con la Crucifixión en la parte central, y solamente dos de Gloria –Ascensión y Asunción-, situados en el primer cuerpo a ambos lados de la imagen de la Virgen del Rosario.

Y a propósito de las imágenes de talla de la Virgen del Rosario, es evidente que no tienen en nuestro estudio un papel especialmente protagonista, y esto se debe fundamentalmente al hecho de constituir la parte del retablo que generalmente menos se ha conservado. Esto es debido a su carácter de talla exenta, lo que la hacía fácilmente "sustraíble" en momentos de peligro e inseguridad, de modo que aunque algunos retablos sobrevivieron a la guerra, las imágenes de la Virgen se perdieron, siendo sustituidas por imitaciones. Aún así, respecto a los ejemplares que sí se han conservado, podemos afirmar que donde se revela la pericia y el talento creativo de los escultores es en los relieves narrativos, más que en estas imágenes exentas en realidad bastante estereotipadas, que presentan a la Virgen y al Niño de un modo casi frontal, siguiendo la tipología conocida como forma de "huso", propia de las vírgenes

barrocas catalanas, sosteniendo un rosario en referencia a su titularidad, que a veces es sustituido por una rosa o ramo de rosas.

Sigamos ahora con la descripción de cada uno de los misterios del Rosario, ilustrándolo con varios ejemplos de su materialización en los retablos catalanes:

La Anunciación del Arcángel Gabriel a María
La Anunciación –Mateo (1, 18) y Lucas (1, 38)- es el primer misterio terrenal de la Virgen María y normalmente la misma tipología iconográfica de pervivencia medieval, según la que el arcángel Gabriel irrumpe majestuoso y a menudo rodeado de nubes en la estancia donde se encuentra la Virgen. Esta se halla arrodillada sobre un cojín en actitud de recogimiento, ante un libro de oraciones situado en un facistol (que en muchos retablos suele presentarse de la misma forma, decorado con sendas volutas). No es extraño que ser represente también un jarroncito con lirios, símbolo inequívoco de la pureza de la Virgen. En la misma escena pueden aparecer otros elementos arquitectónicos, como la puerta de entrada a la estancia, a veces sustituida por una simple cortina.

Sin duda uno de los primeros retablos que ejercería de "modelo" para otras composiciones sería el del Rosario de la Catedral de Barcelona (FIG. 5), realizado por Agustí Pujol en 1618 y que él mismo repetirá en otros retablos posteriores como el de Vilanova de la Roca, en 1628. La composición y el mobiliario de la habitación también pueden variar según la escena esté situada en el primer cuerpo del retablo,

lo que comportaría una composición de la escena de carácter vertical –sería el caso del de la Catedral de Barcelona- o en la predela –retablos de Ponts o Agramunt-, lo que supone una composición horizontal.

En el caso del retablo barcelonés, la composición vertical de la escena –que se repite en Manresa o en Torà- permite que entre las nubes que acompañan la aparición del arcángel anunciador, asome la figura de Dios padre, acompañado de la paloma del Espíritu Santo, formando de este modo una singular Trinidad junto al Hijo de Dios engendrado en ese preciso momento en el vientre de María.

La Visitación de María a Santa Isabel
En la escena de la Visitación –Lucas (1, 39)- las protagonistas són la Virgen María y su prima Isabel, que se halla encinta de San Juan Bautista. Sus respectivos esposos también aparecen, pero en una posición secundaria. Pero en los retablos del Rosario de Manresa o Tiana, José se sitúa en primer término, en posición semi agachada, como recogiendo un saco del suelo, mientras María e Isabel se abrazan y el marido de ésta sale del umbral de su casa. Esta composición se inspira en la pintada por Federico Barocci durante la segunda mitad del siglo XVI, que llegaría a nuestros escultores a partir de la versión realizada por el grabador flamenco Gijsbert Van Veen. Una versión más simplificada de la misma composición (donde se ha eliminado la figura de José en primer término) la hallamos también en el retablo del Rosario de Torà, realizado por Josep Generes e inspirado directamente en el retablo de Manresa, obra de Joan Grau y que constituye uno de los ejemplos más monumentales y de mayor calidad de su época, que tuvo además un gran impacto en otras obras de la misma temática.

Otra "Visitación" de la que podemos establecer claramente su filiación es la del retablo mayor de la iglesia parroquial de Arenys de Mar, realizado por Pau Costa en 1708 y que no es propiamente un retablo dedicado exclusivamente a la Virgen del Rosario (es un retablo dedicado a la Virgen, sin más), pero que contiene numerosas escenas correspondientes a la vida de la Virgen y, identificables en consecuencia con los denominados "misterios" del Rosario. La Visitación del retablo de Arenys, pues, deriva de la obra que con la misma temática realizó Carlo Maratti entre 1645 y 1660.

Por otra parte, cuando la Visitación se sitúa en la predela y en consecuencia la escena presenta un formato más horizontal –sería el caso de los retablos del Rosario de Agramunt, Ponts y Riner- la fuente de inspiración parece ser la serie de grabados denominada *Quindecim Misteria Rosarii Beatae Mariae Virginis*, de Raffaello Schiaminossi, realizada en 1609.

Nacimiento de Cristo o Adoración de los pastores
El tema del Nacimiento – Lucas (2, 15) – y Adoración de los pastores –que conforman una únicas escena- se halla en la inventiva apócrifa que caracteriza las obras del siglo XVII en el ámbito europeo y que se prolonga hasta el siglo XVIII en el caso de Catalunya. En ocasiones puede añadirse también una "segunda" Adoración, en este caso por parte de los Reyes Magos, como sucede en el retablo del Rosario de la parroquia de San Vicente de Sarrià (FIG.6), constituyendo aún así una excepción a la regla y que tendría como modelo un grabado de finales del siglo XVI realizado por Jacob Matham.

En la mayoría de los casos, y situado en primer término, el Niño Jesús centra la composición, situado dentro de una cuna en forma de canasto o cesta de mimbre. En la parte superior puede aparecer un ángel que sostiene un filacterio con la inscripción "Gloria in Excelsis Deo". En el fondo de la composición puede sugerirse,

Figura 6: Retablo de la Virgen del Rosario. Detalle. Adoración de los reyes Magos. Iglesia de San Vicente de Sarrià (Barcelona). Fotografía: Joan Bosch Ballbona.

según el caso, algún tipos de arquitectura con intentos de perspectiva, como en el caso del retablo del Rosario del convento de San Pedro Mártir de Manresa (FIG. 7). El modelo lo hallamos en una estampa del grabador flamenco Cornelis Cort, realizada a partir de una obra del pintor Taddeo Zuccari. Cornelis Cort obtuvo el favor de Tiziano y llegará a hacerse un nombre en la Roma de la década de los setenta del siglo XVI, llegando al círculo de los Farnese de la mano de Giulio Clovio.

La presentación de Jesús en el templo

En la Presentación – Lucas (2, 16) – aparece la figura del sacerdote Simeón, caracterizado por su indumentaria, que representa con un gesto (las manos sobre el pecho) la satisfacción por haber recuperado la vista gracias a la presencia de Jesús, sostenido por su madre. En segundo plano puede aparecer José, sosteniendo una cesta con un par de palomas, que era la ofrenda que los pobres hacían al templo. La escena suele enmarcarse en una arquitectura noble o en la representación de ricos cortinajes.

Uno de los ejemplos más destacados volvemos a tenerlo en el retablo del Rosario de Manresa, donde dicha escena está realizada a partir de un grabado de Agostino Carracci, donde destaca una suntuosa arquitectura abovedada –derivada de las composiciones rafaelescas en las estancias vaticanas- que Joan Grau reproduce con bastante acierto –más si lo comparamos con versiones más modestas como la de Torà. Una curiosidad iconográfica de dicha escena es la presencia de la figura femenina situada en primer término, que sostiene en su cabeza un cesto con dos palomas (la ofrenda que en otros casos llevaría José).

Figura 7: Adoración de los pastores. Panel procedente del retablo de la Virgen del Rosario del antiguo convento de San Pedro Mártir de Manresa (hoy en el Museo de Manresa). Fotografía: Joan Bosch Ballbona.

Otra variante de la misma escena la tenemos en el retablo del Rosario de Tiana, donde destaca el detalle decorativo de las cortinas "envolviendo" graciosamente las columnas del templo. Por su parte, el retablo de Sitges, obrado en 1684 presenta también esta escena con una hábil resolución espacial extraída del grabado de Cornelis Bloemaert, partiendo de una pintura de Carlo Maratti. Destaca la completa "traducción" del grabado al relieve escultórico, con la representación de los más mínimos detalles que van desde la figura femenina que se cubre parcialmente la cabeza en primer término, hasta la columnata representada como fondo arquitectónico.

Jesús es hallado en el templo entre los doctores

Jesús se halla en pie o sentado en una especie de trono o estrado, a veces cubierto con un baldaquino, dirigiéndose a los doctores de la Ley –Lucas (2, 46). A veces se yuxtaponen en la misma escena la figura de María y José entrando en el templo, buscando a Jesús con preocupación. Un ejemplo destacado de dicha escena lo tenemos en el centro de la predela del retablo del Rosario de Mataró. La figura del Jesús aún niño se sitúa en el centro y sentada en un trono elevado, que marca el eje de simetría de la composición, horizontal en este caso, lo que permite crear una amplia estancia con varios arcos, por la que discurren varios personajes.

La oración en el huerto de Getsemaní

La oración en el huerto es comentada por los evangelistas Mateo, 26 (36-46), Marcos, 14 (32-42) y Lucas, 22 (39-46). La escena incluye tradicionalmente tres secuencias: Jesús rezando de rodillas mientras los discípulos duermen, reconfortado por un ángel

que sostiene el cáliz de la Pasión –metáfora representada en esta escena a partir del siglo XIV- y al fondo pueden aparecer Judas y su comitiva, cumplida su traición por la que lleva una bolsa de monedas y guía al grupo que se dirige a prender a Jesús.
La referencia iconográfica, en este caso, volveríamos a encontrarla en los grabados de Schiaminossi *Quindecim Misteria Rosarii Beatae Mariae Virginis* (1609).

La flagelación de Cristo
La Flagelación de Cristo es narrada por los evangelistas Mateo, 27 (26), Marcos, 15 (15), Juan, 19 (1) y Lucas, 23 (16 y 22). Según la tradición que va a imponerse en todo el siglo XVII, Jesús se sitúa en el centro de la escena, de pie y con las manos atadas a una media columna, lo que tradicionalmente se utilizaba para poder "doblar" la figura de Cristo, con el torso y las piernas al descubierto y proporcionar una mayor sensación de dramatismo. Los personajes que flagelan a Cristo suelen representarse con expresiones de brutalidad, acentuada por la expresividad en la gestualidad de sus cuerpos, que a menudo se hallan en tensión concentrados en ejercer la máxima violencia sobre la figura de Jesús. En algunos casos, detrás de la escena principal se sitúa un muro en el que se abre una especie de balcón o logia, desde la cual varios personajes parecen contemplar la escena, presentando estos también una indumentaria de influencia turca o morisca como la de los propios verdugos.
Un posible modelo para esta escena, tomando como ejemplo el antes mencionado retablo mayor de Arenys de Mar, sería el grabado de Gilles Saleder, realizado a partir de una pintura de Il Cavaliere d'Arpino, de 1593.

La coronación de espinas
Este episodio aparece en Mateo, 27 (27, 30), Marcos, 15 (17, 20) y Juan, 19 (2). Jesús se sitúa sentado en el centro de la composición, mientras los soldados, ayudados de largos palos, le incrustan la corona de espinas en la cabeza. Una capa, unida a la simbología de la realeza y aquí objeto de mofa cubre los hombros de Cristo. La indumentaria de los soldados o verdugos sigue teniendo influencias turcas o moriscas, presentando una especie de turbantes como distintivo –lo que a su vez los acreditaba también como "infieles"-, aunque en algunos casos presenten también una especie de indumentaria que tentando de imitar la de los centuriones romanos, se inspira más bien en la de la propia de los soldados de los siglos XVI y XVII. Como en la escena de la Flagelación, pueden aparecer personajes secundarios que contemplan la escena con curiosidad y distanciamiento.

Camino del Calvario
El camino del Calvario, como paso previo a la Crucifixión, es un episodio recogido por los evangelistas Mateo, 27 (21 y 33-50), Marcos, 15 (20-21, 22-41), Lucas, 23 (26 y 33-49) y Juan, 19 (16 y 17-37). También hallamos un preludio de la crucifixión en el salmo 22 (1). La figura de Jesús se acostumbra a representar de perfil, ayudado por el Cirineo en su penoso camino hacia la montaña del Calvario, que suele aparecer en el fondo y donde se aprecian dos cruces preparadas y la pequeña figura de un hombre, que está cavando el hoyo para colocar la cruz de Cristo.

La Crucifixión
Se trata de un tipo de composición que suele situarse en la parte superior del retablo, situándose fuera del orden cronológico de los "misterios". Con la cruz en el centro, actúa como eje de simetría de todo el retablo, teniendo las figuras de la Virgen y San Juan a ambos lados.

La Resurrección de Cristo
Episodio recogido por los evangelistas Juan (20, 1), Mateo (21, 17), Marcos (16, 1-8) y Lucas (24, 1-11), se caracteriza por la representación de Jesús saliendo de su

Figura 8: Retablo de la Virgen del Rosario. Detalle. Resurrección de Cristo.
Iglesia parroquial de Sant Cebrià de Tiana (Barcelona).
Fotografía: Joan Bosch Ballbona.

tumba –que puede representarse abierta o cerrada según los casos (los teólogos de la Contrarreforma apostaban por la representación del sepulcro cerrado), aunque la tradición gótica prefería el sepulcro abierto. Puede incluir la representación de soldados romanos que huyen despavoridos. Aunque habrá muchas versiones posteriores, el punto de referencia para las escenas de la Resurrección sigue siendo en cierto modo la Resurrección de Dürer, de 1512, que es la misma que seguiría Agustí Pujol en el retablo del Rosario de la Catedral de Barcelona, Joan Grau en el de Manresa o Josep Tremulles en el de Tiana (FIG. 8).

La Ascensión de Cristo
Este episodio es comentado por los evangelistas Marcos, 16 (19-20), Lucas (24, 53) y también aparece en los Hechos de los Apóstoles (1, 4). Jesús se eleva sobre nubes rodeado a ambos lados por querubines. El Renacimiento quiso sustituir el tema de la Ascensión tradicional, basada en el hecho religioso, por la representación más pagana del "triunfo" de Cristo a la romana, aunque en Catalunya se mantuvo en todo momento la representación tradicional.

La venida del Espíritu Santo
El tema del la venida del Espíritu Santo o Pentecostés aparece en los Hechos de los Apóstoles (2, 15). María ocupa la parte central de la composición, rodeada de los apóstoles que alzan la mirada para contemplar el Espíritu Santo en forma de paloma, que aparece entre nubes que desprenden llamas en forma de lenguas de fuego. La dependencia de los grabados también resulta clara en la escena correspondiente al retablo del Rosario de Manresa. Destacamos, aun así, como se representa la misma

escena en el retablo de Tiana, por la vivacidad y la variedad de expresiones de los personajes, así como la fina policromía de sus vestiduras.

La Asunción de la Virgen

María es elevada a los cielos por ángeles que la sostienen y que van vestidos –a diferencia de los "putti" que a menudo acompañan (sin sostenerlo) la Ascensión de Cristo. En los retablos que nos ocupan, la parte inferior de la escena suele estar ocupada por las figuras de los apóstoles que contemplan asombrados la Asunción de la Virgen, mientras que una de las figuras mira incrédula el sepulcro vacío, recurso este último persistente en la iconografía desde la Edad Media.

De los retablos conservados, destacamos nuevamente la calidad de la escena en el retablo del Rosario de la Catedral de Barcelona, de Agustí Pujol, por la majestuosidad con la que es tratada la figura de la Virgen, que se eleva majestuosa, corpórea y verosímil, a diferencia de la versión mucho más "naïf" del retablo del Rosario de Torà, obra de Josep Generes. A menudo este tipo de escenas también constituye la oportunidad para el escultor de trabajar distintas expresiones faciales, como sería el caso de los apóstoles sorprendidos en el retablo del Rosario de Manresa (FIG.9)

Figura 9: Asunción de la Virgen. Detalle. Panel procedente del retablo de la Virgen del Rosario del antiguo convento de San Pedro Mártir de Manresa (hoy en el Museo de Manresa). Fotografía: Joan Bosch Ballbona.

La Coronación de la Virgen

El tema de la Coronación suele también ocupar un lugar privilegiado dentro de la estructura del retablo, situándose –exceptuando la Crucifixión- en lo más alto del retablo. La Virgen se sitúa en el centro, coronada por la Santísima Trinidad representada por las figuras masculinas de Jesús i Dios padre y por el Espíritu Santo en la parte superior central.

Otros elementos

A nivel iconográfico, hay otros elementos –además de las escenas narrativas o la propia figura de la Virgen que los preside- que acompañan o pueden aparecer en los retablos del Rosario. Desde la representación de las virtudes teologales –Fe, Esperanza y Caridad-, a las pequeñas figurillas representando a reyes de Israel, situadas en pequeñas hornacinas en el retablo del Rosario de Tiana, pasando por el mismo tipo de figuritas pero que representan otros santos, vinculados a menudo con la orden dominica. Estos santos dominicos cobran a veces más protagonismo, situándose en una posición preferente en la globalidad del retablo –a ambos lados de la Crucifixión en el retablo de Ponts o en una hornacina central, donde se representa a Santo Domingo de Guzmán situado por encima de la de la Virgen, en el retablo de Agramunt. Finalmente, un elemento singular lo constituye la presencia de atlantes en algunos retablos, lo que no constituye un hecho extraño en la globalidad de los retablos barrocos catalanes, aunque no sean mayoritarios. Algunos de los más grandes ejemplares de retablos mayores los contienen, como el retablo mayor de Igualada o el de Cadaqués, tratándose en ambos casos de atlantes de cuerpo entero. En el caso concreto de los retablos dedicados a la Virgen del Rosario, conservamos dos ejemplos: el retablo del Rosario de Tiana y el de Mataró. El primer ejemplo es más sencillo, siendo más bien unas figuras masculinas en forma de estípite y de escasa corporeidad. El caso de Mataró es mucho más logrado. Aquí los atlantes son figuras masculinas con el torso desnudo y la cabeza ceñida por un turbante que delata su condición de "infieles", sometidos finalmente al poder de la iglesia católica (FIG. 10). No se trata tampoco de atlantes de cuerpo entero, puesto que de cintura hacia abajo se convierten también en un elemento tronco-cónico a manera de

estípite –por el extremo del cual asoman unos pies-, pero es apreciable la expresividad de sus rostros dolientes, con los ojos casi cegados por las lagrimas no sabemos si de sufrimiento o arrepentimiento. Aunque fue uno de los múltiples retablos destruidos durante la pasada guerra, conservamos el testimonio fotográfico del retablo del Rosario de Terrassa, que presenta la particularidad no de tener atlantes, sino incluso figuras femeninas en forma de cariátide, que en este caso no sostienen desde la parte baja la estructura del retablo, sino que se sitúan en el primer cuerpo, en sustitución de las columnas que separan las escenas. En el tercer cuerpo o ático, estas figuras femeninas se convierten en una especie de cariátides masculinas, que ya no son atlantes sometidos sino figuras de carácter decorativo.

Finalmente, una breve referencia a la importancia de la policromía, que era sin duda un trabajo minucioso y técnicamente complejo en el que participaban otros artífices además del escultor. Tengamos en cuenta que una vez la parte escultórica estaba concluida, la obra presentaba una serie de "cicatrices" que tenían de pulirse, desde rellenar las junturas de los materiales con cola, cáñamo o lino hasta la preparación de una capa de cola, yeso y una solución de óxido de hierro, silicatos y arcilla, que servía como base para el dorado y la policromía. A partir de aquí, el retablo quedaba en manos de la pericia de unos artesanos que en la Catalunya de la época responden a los nombres de Gregori Ferrer, Onofre Boet, Francesc Sabater o Giovanni Battista Toscano, por poner solo algunos ejemplos, siempre menos conocidos que los escultores. Ellos eran los encargados de conseguir la sutileza de las carnaciones y con el objetivo de la representación de la riqueza en la indumentaria de los personajes, pero también su brillantez, fuera mediante el estofado o la aplicación del color a punta de pincel sobre el oro. El repertorio ornamental que podemos apreciar a menudo en túnicas y mantos de los personajes es muy variado, abundando el repertorio grutesco, inspirado en motivos procedentes del mundo vegetal, con todo tipo de ramos, follajes y flores.

En definitiva, queremos insistir en la concepción del retablo barroco como un elemento en el que confluyen varios aspectos, tanto técnicos y artísticos como de significado. Desde tratarse de una gran estructura arquitectónica de madera ensamblada y trabajada según los códigos del lenguaje más o menos clásico, que contiene y presenta varios paneles escultóricos de vocación narrativa y que finalmente todo el conjunto obtiene su brillantez y efectismo gracias al dorado y a la policromía, hasta el hecho de considerar dicho retablo como una obra catequética, con voluntad pedagógica pero también profundamente persuasiva, capaz de admirar a los fieles y despertar en la comunidad un sentimiento de orgullo y de pertenencia, vinculado con sus ansias de salvación, su idea de la vida eterna y a la imagen, en definitiva, de su concepción de los sobrenatural.

Epílogo

Además de su manifestación escultórica –sin duda la más abundante-, también contamos con otros testimonios del culto al Rosario, por ejemplo en la orfebrería: desde la suntuosidad de alguna que otra cruz procesional hasta la sencillez de los platos petitorios con la imagen de la Virgen en el centro y que aún se conservan en muchos templos. Finalmente, la expresión última, más popular e intangible de este culto serian los "goigs" o himnos dedicados a la Virgen del Rosario, que en algunos casos aun se cantan durante su festividad. En otros casos también se conserva la denominada "Danza del Rosario", relacionada con el mes de mayo y con un origen inequívocamente pagano, reminiscencia de las antiguas "Maias" o ancestrales celebraciones de culto a la fertilidad, que en algunas poblaciones aun se pone de manifiesto con la erección del denominado "Maio" o "Árbol de Mayo".

En realidad, urge decir que la música siempre ha estado muy relacionada con la festividad y el culto al Rosario, si tenemos en cuenta las denominadas "canciones de pandero" que eran cantadas por las "prioras" (miembros femeninos de las cofradías) cuando iban a captar limosna. Sería injusto, pues, no reconocer el papel de estas mujeres, que con la habilidad de sus cantos consiguieron a menudo los recursos económicos para hacer posible la construcción de los magníficos retablos a los que hemos dedicado nuestro estudio y que en algunos casos aún podemos admirar.

Referências

BOSCH, Joan. *Els tallers d'escultura al Bages*. Manresa: Caixa d'Estalvis de Manresa, 1990.

BOSCH, Joan. *Por la historia de los retablos del siglo XVII en Cataluña*: un itinerario, Los retablos: Técnicas, Materiales y Procedimientos. Valencia: Congreso del Grupo Español del International Institute for Conservation del Instituto del Patrimonio Históricoartístico, 2004a.

BOSCH, Joan. *Art i església a l'època moderna: des del retaule*, Església societat i poder a les terres de parla catalana. Congrés de la Coordinadora de Centres de parla catalana. Vic: Eumo, 2004b.

BOSCH, Joan. *La culture artistique au service de la devotion.* Les Sources d'inspiration de l'art paroissial*: La réception des modèles artistiques en milieu rural*. Toulouse: Université de Toulouse-le-Mirail, 2006.

BOSCH, Joan. *L'art del retaule:* els recursos inventius, a L'època del barroc i els Bonifàs. Valls: *Universitat Autònoma de Barcelona i Universitat de Girona, 2006.*

BOSCH, Joan (comissari i coord.). *Alba daurada.* L'art del retaule a Catalunya. 1600-1792 circa. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Girona: Museu d'Art de Girona, 2006.

CAPDEVILA, C. *Les Confraries del Roser a la diòcesi de Girona en època moderna*: la devoció i els encàrrecs d'obres devotes*, a* L'època del barroc i els Bonifàs. Valls: Universitat Autònoma de Barcelona i Universitat de Girona, 2006*.*

MARTINELL, César. *Els precedents. El primer barroc (1600-1670).* Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya, vol.I, Barcelona: Alpha, 1959.

MARTINELL, César. *El barroc salomònic (1671-1730)*. Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya, vol.II, Barcelona: Alpha, 1961.

MARTINELL, César. *El barroc acadèmic (1731-1810)*. *Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya*, vol.III, Barcelona: Alpha, 1963.

PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. *Escultura barroca a Catalunya.* Els tallers de Barcelona (1680-1730)*.* Lleida: Virgili i Pagés,1988.

PÉREZ SANTAMARIA, Aurora. *Retablos catalanes de Nuestra Señora del Rosario.*

TRIADÓ, Joan Ramon. *L'època del Barroc(1600-1708)*. Història de l'Art Català. Barcelona: Edicions 62, 1983.

TRIADÓ, Joan Ramon. *Escultura moderna.* Art de Catalunya , v.7: Barcelona: L'Isard, 1998.

TRIADÓ, Joan Ramon. *L'època moderna*. Relacions artístiques amb l'exterior". Art de Catalunya, vol.15. Barcelona : Edicions L'Isard, 2003.

TRABALHO DOS DETALHES: SOBRE UMA ESCULTURA DA ESTIGMATIZAÇÃO DE SÃO FRANCISCO NO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO

Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Doutora em História pela École des Hautes Études en Sciences Sociales
Professora Doutora, Departamento de História – Universidade de São Paulo
mariacristinapereira@yahoo.com

Palavras-chave: São Francisco, escultura policromada, iconografia, estigmatização.

Uma das esculturas mais famosas do Museu de Arte Sacra de São Paulo, proveniente da antiga Capela de Nossa Senhora dos Aflitos desta cidade,[1] mostra o santo em êxtase, com os estigmas em evidência e o Cristo serafim a ele abraçado (FIG. 1). Ao contrário do que dizem Carlos Lemos, João Marino e José Geraldo Moutinho, em um catálogo do museu editado em 1983, para os quais se trata de uma peça de barro cozido com "notável [...] ingênuo sentido narrativo do artista" (LEMOS, MARINO e MOUTINHO, 1983, p. 28),[2] identificamos nela um complexo trabalho dos detalhes, que faz dessa obra datada do século XVII um caso particular na vasta tradição iconográfica da Estigmatização do santo. Nesse sentido, concordamos com Hector Schenone quando, percebendo a singularidade da escultura – ainda que sem desenvolver sua observação – referira-se a ela como "um extraño grupo escultórico de barro cocido, fuertemente expresivo y muy original" (SCHENONE, 1992, p. 388).

A obra é nomeada pelo Museu como São Francisco das Chagas, e não como Estigmatização. Apesar das duas fórmulas serem muitas vezes tidas como equivalentes, isso não é inteiramente verdadeiro: a primeira nomenclatura privilegia uma imagem de apresentação, de ostensão, e pressupõe uma figuração do santo isolado. Já a segunda tem um caráter mais marcadamente narrativo, refere-se a uma ação, e pressupõe pelo menos dois personagens, Francisco e o Cristo. E é este o caso da imagem em questão. Talvez pelo fato do Museu possuir algumas imagens isoladas de Francisco com as chagas (que são, nesse caso, indiscutivelmente imagens de São Francisco das Chagas), por "contágio" ou comodidade tenha-se optado por esta nomenclatura. Mas isso, em nosso entender, minimiza sua complexidade iconográfica, a lógica figurativa da qual faz prova.

Existem imagens da Estigmatização desde pelo menos 1235, segundo Daniel Russo (2001, p. 60). A primeira estaria no retábulo da igreja de San Francesco de Pescia, de Bonaventura Berlinghieri,[3] ou seja, pouco mais de 10 anos após o milagre ocorrido, de acordo com as hagiografias de São Francisco. Tratava-se de uma iconografia autorizada pela Igreja, havendo documentos papais, dos séculos XIII e XV, referendando-a (LE BRUN, 2001, p. 104). Os modos de representar essa cena

---

[1] Este artigo em muito se beneficiou das discussões travadas com Eduardo Henrik Aubert.
Não há outras informações sobre essa peça, cujas medidas são: 103x61x43cm. Apesar de sua fatura em barro cozido, não se pode apenas por isso atribuí-la a alguma oficina ou santeiro paulista – assim como tampouco se pode fazê-lo a outra parte do Brasil ou do exterior. Como iremos demonstrar adiante, trata-se de uma iconografia pouco comum, o que também não nos autoriza a falar, *a priori*, em cópia de algum modelo.

[2] Essa opinião vai ser repetida por outros autores, como Wolfgang Pfeiffer: "É um dos maiores exemplares em barro conhecidos na imaginária paulista. É notável o ingênuo sentido narrativo do artista, deixando reentrâncias no dorso da imagem para serem acrescidas asas de madeira ao Cristo seráfico". PFEIFFER, 2001, p. 86); "um tanto ingênua, mas de expressão única" (PFEIFFER, 2001, p. 88).

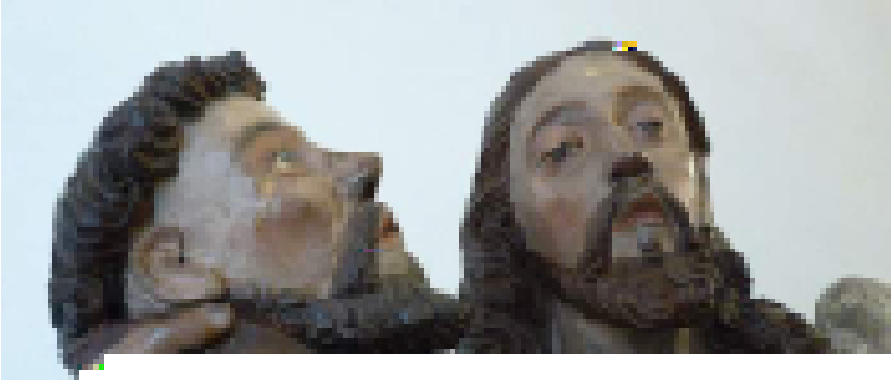
[3] Louis Réau identifica uma outra imagem que poderia ser ainda anterior a ela, que ele data de c. 1230, um esmalte de Limoges, atualmente no Louvre (RÉAU, 1958, p. 527).

Figura 1: São Francisco em êxtase, com os estigmas em evidência e o Cristo serafim a ele abraçado.

conheceram uma certa variação ao longo dos séculos, embora a mais comum fosse o santo de joelhos, por terra, e o Cristo serafim crucificado pairando acima dele, transferindo-lhe os estigmas. Até 1280, a cena mostra um face a face que sublinha a simetria de posições e a *imitatio Christi*. Depois começa a ficar mais complexa (RUSSO, 2001, p. 62). De acordo com Émile Mâle, a estigmatização vai mudando do face a face entre os dois personagens e da exibição das feridas reais para apenas o êxtase do santo (MÂLE, 1932, p. 178-179) – o que resultaria, então, na iconografia de São Francisco das Chagas.

Esse não é o caso, pois, da peça ora em estudo. Trata-se, sem dúvida, de uma figuração da Estigmatização, embora com algumas particularidades. Uma das mais evidentes é a ausência da cruz,[4] elemento corrente na tradição iconográfica, tanto em pintura (desde o século XIII) como em escultura. Tal tradição se baseia nos relatos hagiográficos (que por sua vez se baseiam, entre outros, na visão de Isaías 6, 1-4) que falam de

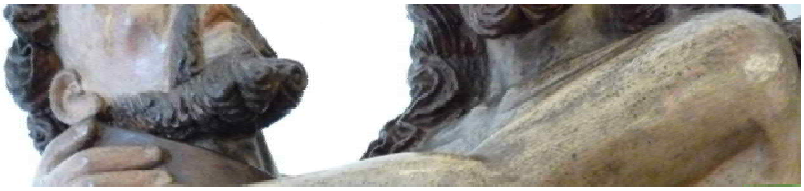
[4] Pode-se levantar a possibilidade de que existiria uma cruz no local onde a peça se encontrava, no fundo do nicho, por exemplo. No entanto, a ausência de informações sobre a disposição original da obra na igreja nos impede de explorar mais a fundo essa hipótese. Por outro lado, é importante observar que, caso isso se confirmasse, de toda forma a cruz seria externa à imagem, ela não tomaria parte no espaço próprio ao Cristo e a Francisco, que é delimitado pela base da escultura. Além disso, o Cristo-serafim não é, seguramente, um Cristo crucificado, como é o caso na tradição iconográfica, como discutiremos a seguir, devido à posição de seus braços.



motivos: a Estigmatização, o êxtase, e o abraço do Cristo. Essa imagem complexa, "montada", pode jogar, assim, com uma ambivalência que dá mostras de uma verdadeira exegese figurativa. E que pode mesmo prescindir da exibição da cruz.

Outro exemplo desse trabalho de montagem é a combinação de dois pontos de vista, por assim dizer: do santo em êxtase, tendo a visão, e da própria visão (ou seja, nesse caso, o Cristo abraçando-o e lhe transmitindo os estigmas). Isso é reforçado mesmo pelo direcionamento do olhar de ambos: Francisco olha para cima, e o Cristo olha na direção de Francisco; seus olhares não se cruzam (FIG.3). Trata-se, pois, de uma visão "interna" que é exteriorizada, de uma imagem mental (ou espiritual) que é transformada em imagem figurativa, esculpida. Nesse sentido, essa imagem não é um hápax, pois esse dispositivo se verifica em inúmeras imagens barrocas.[8] Contudo, aqui, essa montagem é reforçada justamente pelo alto grau de proximidade física entre os dois personagens, pelo "apego" demonstrado entre ambos, e cuja iniciativa parte do Cristo. Além disso, a ausência da cruz, a presença do "solo" e o próprio abraço reforçam o caráter de "realidade" e materialidade dado ao Cristo, que é mais que uma visão exclusiva do santo.

Mas não é apenas essa a sofisticação dessa imagem. Ela também se encontra em outros lugares, mais sutis, em detalhes figurativos que são, ao mesmo tempo, o ponto central da obra: as chagas. Novamente, estamos face a uma imagem que não segue a tradição. As chagas não são de um único tipo, mas de vários: pintadas, perfuradas, ou com cravo. Além disso, sua transmissão, no caso do peito, se apresenta de forma particular: uma pequena linha curva, como um crescente de lua,



[8] Para um outro exemplo do emprego deste conceito de montagem, ver Pereira (2001).

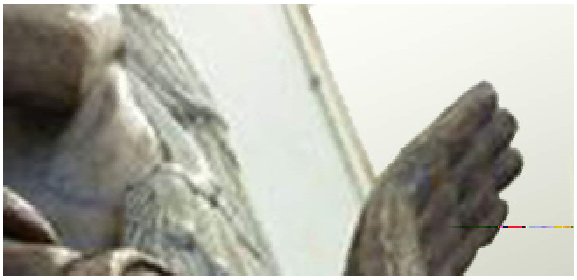
Figura 5: Estigma. Marcação superficial pintada, no pé esquerdo do Cristo.

interrupção é também necessária para que um mínimo de diferença entre aqueles dois personagens – próximos, porém de naturezas distintas – seja mantido.

Como nos lembra Daniel Arasse, a preocupação com o detalhe era algo importante entre artistas que compartilhavam da visão de mundo clássica, em que a *mimesis* era um dos principais valores, estimulando a cópia mais fiel possível das coisas (ARASSE, 1996, p. 13). Ele propõe, então, duas categorias de detalhe, aproveitando-se da riqueza semântica da língua italiana: o detalhe-particular (*détail-particolare*) e o detalhe-detalhe (*détail-dettaglio),* que não se opõem entre si, ao contrário, podem guardar, em determinadas obras, um sentido de complementaridade. Para ele, o *particolare* é uma pequena parte de uma figura, objeto ou de um conjunto (ARASSE, 1996, p. 11). E o *dettaglio* é o resultado ou o traço da ação daquele que "fez o detalhe", seja ele o pintor ou o espectador. Nesse sentido, para Arasse, o detalhe pressupõe um sujeito que "talha" um objeto. Ou, como sugere Omar Calabrese, a produção de detalhes depende da ação de um sujeito sobre um objeto. A palavra detalhe manifesta um programa de ação. Sua configuração depende do ponto de vista do "*détaillant*" (CALABRESE, 1985, p. 75-77).

No caso dessa escultura, as chagas do peito são, ao mesmo tempo um "detalhe-particular" (*détail-particolare*) e um "detalhe-detalhe" (*détail-dettaglio*). Elas se mostram, portanto, como um "indício-sintoma" de um tipo particular de relação entre o santo e o Cristo – para recorrermos a um outro conceito de Georges Didi-Huberman (1996, p. 157), indício-sintoma não de um inconsciente, mas de uma vontade que é ao mesmo tempo política, teológica e plástica,[9] e que é uma representação, da mesma forma ou mais explicitamente ainda, que a totalidade da obra. Não se trata apenas da transmissão de um poder, mas também da marcação – e mesmo talho (da mesma raiz de detalhe) – de uma relação privilegiada, quase que de continuidade entre ambos (e não de apontamento, de transfusão, de projeção ou de contato, tipos mais comumente encontrados na iconografia).[10]
O segundo conjunto de detalhes que destacamos mostra outras possibilidades para a figuração do recebimento dos estigmas, indo da marcação superficial (literalmente,

[9]A exemplo da análise de Freud do Moisés de Michelângelo – e que se distingue de sua abordagem da lembrança de infância de Leonardo da Vinci, com uma preocupação de analisar o artista com uma abordagem mais psicanalítica (FREUD, 1997, p. 9-99).
[10] Ver, a esse respeito, entre outros, nosso artigo a respeito da ornamentalidade do sangue de Cristo (PEREIRA, 2010, p. 6-8).



uma vez que apenas através da pintura, no pé esquerdo do Cristo, o único representado, e na sua mão direita (FIG. 5), à perfuração (na mão esquerda do Cristo (FIG.6) e à transmissão do cravo (presente apenas na mão direita do santo, a única representada – FIG.7). Nessa sequência, novamente percebemos a complexidade desta imagem e a importância de seu estudo.

No que tange às chagas, a imagem segue, de certa forma, os relatos hagiográficos, que também apresentam uma diversidade de descrições, colocando a retórica a serviço da exaltação do feito.

> Suas mãos e pés pareciam atravessados bem no meio pelos cravos, aparecendo as cabeças no interior das mãos e em cima dos pés, com as pontas saindo do outro lado. Os sinais eram redondos no interior das mãos e longos do lado de fora, deixando ver um pedaço de carne como se fossem pontas de cravo entortadas e rebatidas, saindo para fora da carne. Também nos pés estavam marcados os sinais dos cravos, sobressaindo da carne (1 CELANO, 95).

No caso dessa obra, as pontas, visíveis dos dois lados da mão, são iguais. No entanto, se na passagem específica da estigmatização as primeiras descrições textuais são detalhadas e vívidas, mais adiante elas se tornam metafóricas e ainda mais imagéticas: "por isso fulgiam exteriormente em sua carne os estigmas, cuja raiz tinha penetrado profundamente em seu coração", diz Celano na Segunda Vita (2 CELANO, 211); "selo impresso em seu corpo", diz São Boaventura na Legenda Maior (Legenda Maior, prólogo, 2); "marca de um sinete deixado na cera que o calor do fogo faz derreter", diz ele na Legenda Menor (Legenda Menor, 6, 2).

Mais interessante, ainda, é a síntese feita por Celano no Tratado dos Milagres: "por um singular privilégio, jamais concedido nos séculos anteriores, ele foi marcado, ou ornado, com os sagrados estigmas" (CELANO, Tratado dos milagres, 2, 2). Ou seja, as chagas são comparadas a ornamentos.

Se atentarmos para o sentido que o termo ornato tinha ainda no período barroco, como elemento fundamental da retórica, referindo-se à beleza, mas uma beleza

honorífica e necessária, podemos dizer, portanto, que a imagem do Museu de Arte Sacra de São Paulo decorou (termo cuja raiz latina, *decus, decere*, também sublinha a beleza honorífica e necessária, a que convém[11]) da melhor forma possível, com *varietas* (outro valor estético importante para a sensibilidade barroca), a relação entre o santo e o Cristo – relação ambivalente, pois que permite sobrepor mais de um nível de leitura daquilo que se vê.

Dessa diversidade de possibilidades de ligação entre São Francisco e o Cristo, a chaga no peito talvez seja a mais ornamental, por ser a mais conveniente e necessária. E é necessária também para criar problemas e gerar soluções exegéticas, uma vez que é o lugar da abertura[12] e do pensamento. Há, pois, nessa imagem complexa, um verdadeiro trabalho de (estímulo à) exegese visual, de montagem figurativa – e que, certamente, não tem nada de "ingênuo".

Referências

ARASSE, Daniel. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.

BONNE, Jean Claude. *Les ornements de l'histoire* (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi). Annales HSS, ano 51, n. 1, jan/fev. 1996, p. 37-70.

CALABRESE, Omar. *L'età neo-barroca*. Rome-Bari: Laterza, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pour une anthropologie des singularités formelles.* Remarque sur l'invention warburgienne. Genèses 24, 1996, p. 145-163.

_____. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

_____. *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.

FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância; o Moisés de Michelângelo*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

LE BRUN, Jacques. *Les discours de la stigmatisation au XVIIe siècle*. In: COURCELLES, Dominique de. *Stigmates*. Paris: Herne, 2001. p. 103-118.

LEMOS, Carlos A. C.; MARINO, João; MOUTINHO, José Geraldo N. *O Museu de Arte Sacra de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1983.

LEMOS, Carlos A. C. *A imaginária paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999.

MÂLE, Émile. *L'art religieux après le concile de Trente*. Paris: A. Colin, 1932.

PEREIRA, Maria Cristina Correia L. A ornamentalidade do sangue nas imagens da Paixão. In: *Actas del III Simpósio sobre religiosidade y evangelización*. Buenos Aires: GERE, 2010.

_____. *Montagens topo-lógicas*: as imagens nos capitéis e pilares do claustro de Moissac. *Revista de História* 165, jul-dez 2011, p. 73-92.

PFEIFFER, Wolfgang. Imaginária seiscentista e setecentista na capitania de São Vicente. In: TIRAPELLI, Percival. *Arte sacra colonial*. São Paulo: Edunesp, 2001. p. 82-89.

QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2006.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: PUF, 1058, t. 3, l. 1.

RUSSO, Daniel. Des saints et des stigmates. À propos de saint François d'Assise et de saint Pierre de Vérone, martyr: iconographie et projet de Chretienté au XIIIe siècle. In: COURCELLES, Dominique de. *Op. Cit.* p. 55-69.

SCHENONE, Hector. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Buenos Aires: Tarea, 1992, v. 1.

SILVEIRA, Frei Ildefonso e REIS, Orlando dos (org). *São Francisco de Assis. Escritos e biografias*. Petrópolis: Vozes, 1983.

STOICHITA, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.

DOS OUROS DE SALOMÃO AOS TEMPLOS DE OUTROS MARES

Marcos Hill
Doutor em Historia da Arte
Professor dos cursos de graduação e pós-graduação
Escola de Belas Artes da UFMG
hillmarcos@gmail.com

Palavras-chave: estilo Nacional – talha luso-brasileira – templo salomônico – templos coloniais luso-brasileiros.

Desde os anos 1920, quando um grupo de modernistas paulistanos visitou as cidades históricas mineiras, a arte colonial luso-brasileira passou a ser manifestação definidora de uma identidade nacional desejada. Na década de 1930, após a criação do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o que antes era entusiasmo poético tornou-se lastro institucional de um programa estatal, visando a preservação do patrimônio colonial em todo o território brasileiro.

De todo modo, a urgência modernista em definir uma nova identidade nacional foi o estímulo inicial para que, durante as sucessivas décadas, muito se realizasse no sentido da preservação, da conservação, da restauração e da história de bens culturais móveis e imóveis que, uma vez tombados, começaram a receber maior atenção, motivando interesses variáveis.

No campo específico da história da arte, visões múltiplas foram inauguradas, garantindo referências que permanecem como referências fundamentais. É o caso dos estudos de Silvio de Vasconcellos, Mário de Andrade, Hannah Levi, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos del Nero, Lourival Gomes Machado, Hélio Gravatá, Mário Barata, Ivo Porto de Menezes, Dora Alcântara, Lygia Martins Costa, Silva Telles, Affonso Ávila e Myriam Ribeiro, sem conseguirmos esgotar a lista de pesquisadores que se dedicaram e continuam dedicando-se ao estudo do patrimônio artístico luso-brasileiro surgido entre os séculos XVI e XIX.

O panorama deixado por esse legado refere-se fundamentalmente a questões de ordem histórica, formal e estilística, respaldadas por investigações arquivísticas e/ou artísticas propriamente ditas.
Considerando-se que, durante o período colonial, o que se materializou como expressão tinha cunho eminentemente religioso, das bases lançadas pelos pioneiros emergem outros interesses, voltados ao estudo da vida colonial em sua dimensão simbólica e mística. Nesta dimensão, podem ser contextualizados templos que, com suas complexas estruturas, não cessam de suscitar interesse pela sua diversidade tecnológica e imagética assim como de pelos seus modos de uso determinados pela sociedade que os construiu.

Sendo assim, o que se destaca no ensaio aqui apresentado é a vontade de estudar alguns elementos iconográficos do programa ornamental que define a talha "Nacional", surgida em Portugal no último quartel do século XVII e, em seguida, difundida por todo o Império Ultramarino. Já estando consumado o levantamento das principais características formais desse programa, nos interessa compreender como, cumprindo aparentes funções ornamentais, cada um de seus principais elementos contém valores simbólicos integrados a uma lógica unitária, configurando uma dimensão ao mesmo tempo política e sagrada.

Especulando sobre noções do Sagrado no momento histórico da restauração da coroa portuguesa, a partir de 1640, torna-se necessário reconhecer a pregnância de uma teologia política expressa no zelo da prática religiosa que, além de reinventar referentes que resgatassem o sentimento de nacionalidade abalado pela dominação espanhola, serviu como dispositivo na recuperação do "corpo" ao mesmo tempo "místico" e "político" do soberano português, reabilitado após sessenta anos de ausência forçada.

Sob esse aspecto, a dimensão de superação aí instaurada acentuou a compatibilidade entre o espiritual e o temporal vigente na cultura lusitana. A libertação do julgo hispânico tornou-se um feito milagroso. Uma vez reconhecida como designo divino, a subida D. João IV, Duque de Bragança, ao poder permitiu reconhecê-lo como o novo Davi, vencedor do gigante Golias, gigante metaforicamente associado à inimiga Espanha. Deste modo, fica garantida a vinculação divina da nova linhagem real portuguesa na qual valor simbólico e ancestralidade áulica confirmam-se com a eleição da Virgem, descendente de Davi, como guardiã perpétua da coroa restaurada pela nova dinastia. (FIG.1)

Figura 1: Retrato de D. João IV, fundador da dinastia Bragança, pintado por Avelar Rebelo, Palácio de Vila Viçosa, meados do século XVII. Fonte: História da Arte em Portugal, volume 8, p. 134 (fascículo 52).

Nesse processo de recuperação da soberania monárquica, é útil ressaltar

> [...] a sua natureza perpétua, pela qual a *dignitas* real sobrevive à pessoa física de seu portador (*le roi ne meurt jamais.*). A "teologia política cristã" aqui destinava-se unicamente, através da analogia com o corpo místico do Cristo, a assegurar a continuidade daquele *corpus morale et politicum* do estado, sem o qual nenhuma organização política estável pode ser pensada; e é neste sentido que "não obstante as analogias com certas concepções pagãs esparsas, a doutrina dos dois corpos do rei deve-se considerar germinada a partir do pensamento

teológico cristão e coloca-se portanto como uma pedra miliar da teologia política cristã". (Kantorowicz *apud* Agamben, 2010: 93.).

É exatamente a partir desse contexto pontuado por urgências políticas e religiosas que se configura a talha "Nacional", valorizada pelo o historiador da Arte norte-americano Robert Smith, em estudos desenvolvidos a partir de 1950. Referindo-se a essa manifestação artística como uma "revolução" que imprimiu profunda transformação da talha portuguesa do final do século XVII, Smith evoca dois elementos tipológicos indispensáveis:

> [...] a coluna de fuste em espiral, chamado 'salomónico', e o remate de arcos concêntricos, que, combinados, deram ao retábulo português uma nova estrutura, mais escultural do que arquitectónica, dinâmica em vez de estática, emprestando-lhe sentido de movimento e efeito de unidade, e, juntos com folhas de acanto em alto relevo, esses elementos produziram a primeira manifestação inteiramente barroca na história da arte portuguesa. (SMITH, 1962: 69.). (FIG, 2 e 3)

Figuras 2 e 3: Direita: Retábulo-mor da capela conventual de Nossa Senhora dos Cardais, Lisboa, c. 1680. Esquerda: Retábulo-mor da capela monacal de São Bento da Vitória, Porto, c. 1704. Fotos: Marcos Hill.

Note-se que o recurso à ancestralidade que aproxima retábulos de talha barroca e portadas medievais, revitalizando o tônus identitário português. Tal recurso conecta-se igualmente com a vigência da doutrina medieval dos dois corpos do rei acima mencionada, através de uma retórica adequada pela teologia política lusitana. Pode-se então afirmar que, no campo artístico, enquanto dominante do estilo "Nacional", o remate em arcos concêntricos possui "suas raízes nas tradições remotas da arte portuguesa, [sendo esse motivo] característico de numerosas portadas de igrejas românicas e, também, manuelinas." (SMITH, 1962: 72). (FIG.4)

Acrescente-se a isto, o aparecimento da coluna "salomônica", elemento transformado em relíquia por ter testemunhado as várias passagens de Jesus pelo templo de Jerusalém. Este elemento nos conduz à permanência arquetípica do templo de Salomão, filho de Davi, através dos séculos. Tomado como modelo exemplar pela tradição construtiva, ornamental

Figura 4: Detalhe do remate do retábulo-mor da Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará, 1ª metade do século XVIII. Foto: Marina Reis.

e simbólica, a partir do século XVI, ele passa a caracterizar a representação do templo em inúmeros programas iconográficos que ilustram a vida do Cristo. (FIG. 5 e 6)
Segundo testemunhos que mesclam história e exegese,

> [...] as formas e as proporções [do templo de Jerusalém] são inspiradas por Deus, que chega inclusive a propor o nome dos artistas; Salomão construiria mais tarde o santuário definitivo seguindo um desenho similar [ao do revelado a Moisés] e obedecendo também a recomendação divina. O Tabernáculo-Templo foi, então, um edifício perfeito, desenhado por Deus, o qual, atuando como Sumo Arquiteto, pôde reproduzir aí a mesma estrutura harmoniosa que rege o Universo. Como é sabido, as tropas de Tito destruíram definitivamente o último templo hierosolimitano no ano 70 d.C. [...] Nada restou pois, da "maravilha judaica"; a partir de então somente os comentaristas bíblicos teriam autoridade para aventurar reconstruções gráficas hipotéticas a partir das descrições conservadas nos livros sagrados. (RAMÍREZ, 1988: 114).

Revisitando o conceito de templo, recuperamos a ideia de uma arquitetura que resume o macro e o microcosmo, representando, ao mesmo tempo, o reflexo do divino, do mundo e do homem. Evocações que enxergam o corpo como templo do Espírito Santo (I, Cor. 6,19) ou o templo como corpo do Cristo sobre o plano cruciforme da igreja (João 2, 21) pontuam as Santas Escrituras.

Por outro lado, em manuscritos referentes às corporações medievais, o Templo de Jerusalém é frequentemente citado como modelo de uma geometria divina. Há inclusive estudiosos que confirmam ser essa geometria uma reverberação da tradição egípcia, transmitida até a igreja românica, através do templo de Yahvé, construído por Salomão. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982: 937.).

Assim sendo, consideramos o Primeiro Livro dos Reis, do Velho Testamento, uma importante referência para a análise da talha "Nacional". Seu texto garante a minúcia descritiva do templo salomônico, oferecendo-nos indicações sobre um possível

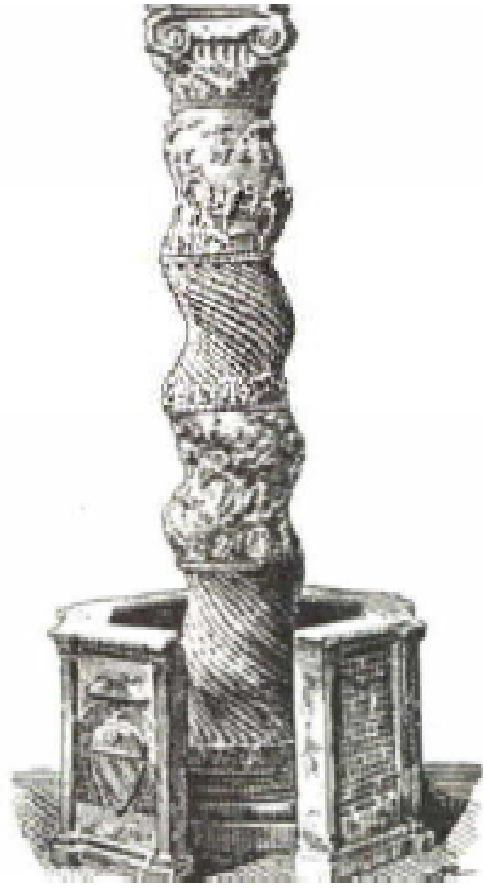


Figura 5: Coluna salomônica conhecida como da Pietà, Basílica de São Pedro, Roma. Fonte: Verbete "Iconostase". In: CABROL & LECLERQ, Dictionnaire d'Archélogie Chrétienne et de Liturgie, p. 35-36.
Figura 6: A apresentação no templo de Jerusalém, tapeçaria executada a partir de cartão de Rafael, início do século XVI.

aproveitamento de características feito pelos artífices portugueses, desde o último quartel do século XVII.

O fato de, terminando o edifício, Salomão ter recoberto suas paredes com tábuas e forros de cedro (I Rs.6, 9), estabelece, por si só, uma surpreendente "coincidência" com as igrejas "Nacionais". Prosseguindo, a narrativa bíblica nos informa que o rei "revestiu de ouro fino o interior do edifício e fechou com cadeias de ouro a frente do santuário, que era também revestido de ouro". (I Rs.6, 21)

No versículo 29 do mesmo texto, somos informados que Salomão "mandou esculpir em relevo em todas as paredes da casa, ao redor do santuário como no templo, querubins, palmas e flores abertas", o que nos lembra imediatamente a talha "Nacional". Fica difícil pensar em coincidências, sabendo que a cultura lusitana do século XVII era animada por extremo fervor religioso, sendo as referências bíblicas aproveitadas como constantes bases de consulta que ajudavam a organizar simbolicamente o cotidiano.

Em sua análise sobre o estilo, Robert Smith enfatiza que, no dramatismo da composição "Nacional", a presença de

> folhas de acanto em forma de plumagem, parras e cachos de uva com pássaros e meninos alegóricos – não esconde a sua qualidade tradicional, pois os arcos concêntricos são elementos básicos na arquitectura portuguesa desde a época românica. (SMITH, 1962: 88.)

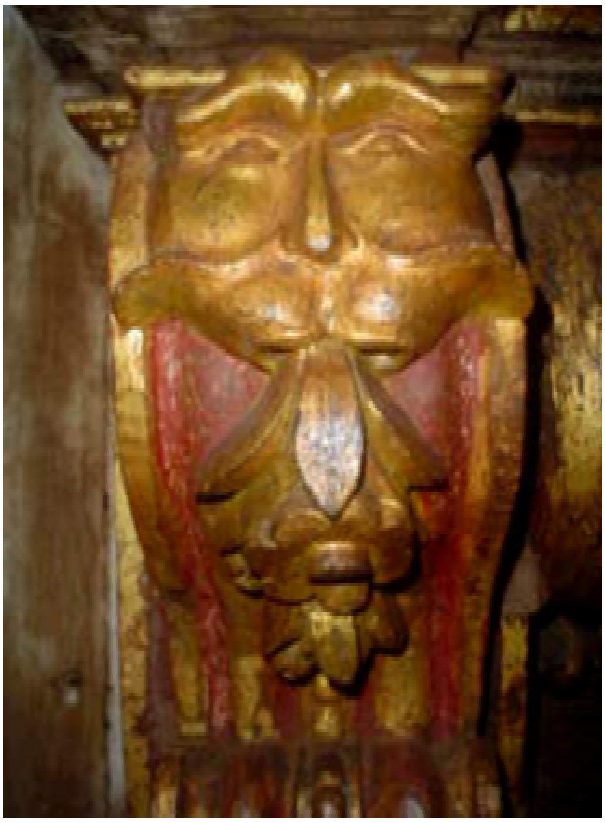


Figura 7: Mascarão (máscara grotesca), gravado por Frans Huys, 1555.
Figura 8: Mísula do retáulo-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, MG, 1ª metade do século XVIII. Foto: Marina Reis.

Criada pelo próprio Smith, a expressão "igreja toda de ouro" serve para embasar o "conceito de unidade" aplicável à talha dourada dos retábulos principais, espalhando-se pela capela-mor e depois pelo resto da igreja: "Assim, altares, púlpitos, grades e vãos foram ligados por meio de um revestimento de madeira dourada, com os quadros pintados, os azulejos, os relevos e mármores do templo" (SMITH, 1962: 79.), à imagem do templo salomônico.

Afastados por um abismo que nos separa da religiosidade dos séculos XVII e XVIII, estamos inseridos numa cultura que, impactada pela industrialização e suas derivações tecnológicas, acabou perdendo conexão com a tradição simbólica do sagrado. A partir desta constatação, queremos ressaltar a dimensão pulsante, corporal e mesmo erótica que transborda da arte que encontramos em templos do período aqui estudado.

Parte desse "erotismo" foi certamente introduzido no templo cristão através da adoção de programas iconográficos que mesclavam elementos pagãos e cristãos. Citando Durkheim numa reflexão sobre a "ambiguidade da noção de sagrado", o filósofo italiano Giorgio Agamben nos oferece enquadramentos que nos ajudam a melhor entender a presença de elementos tais como "meninos alegóricos", pássaros, parreiras, cachos de uva, golfinhos, faunos, sereias e mascarões na talha Nacional:

> Existe, na verdade, algo de horror no respeito religioso, sobretudo quando é muito intenso, e o temor que inspiram as potências malignas não é geralmente desprovido de algum caráter reverencial... O puro e o impuro não são portanto dois gêneros separados, mas duas variedades do mesmo gênero, que compreende as coisas sacras. Existem duas espécies de sagrado, o fasto e o nefasto; e não existe solução de continuidade, mas um mesmo objeto pode passar de uma a outra sem alterar sua natureza. Com o puro se faz o impuro e vice-versa: a ambiguidade do sacro consiste

> na possibilidade desta transmutação. (Durkheim *apud* Agambem, 2010: 80-81.) (FIG. 7 e 8)

Transmutação facilmente visível nos fluxos em arabescos descritos pelos elementos que caracterizam o programa ornamental e iconográfico da talha Nacional. No caso específico dos "meninos alegóricos", os nossos *putti*, há possibilidades de contextualização que ampliam a compreensão desse interessante deslocamento.
Compõem o padrão iconográfico dos *putti* as vinhas com folhas, cachos de uvas e pássaros. Em suas pesquisas sobre a liturgia, o estudioso francês F. Cabrol comprova que vários elementos são emprestados da antiguidade profana, sendo introduzidos sem alterações essenciais nos templos cristãos. A partir dessas comprovações, não é difícil verificar que as vinhas "povoadas" da talha Nacional derivam de monumentos funerários romanos, a exemplo dos de Domitila, Thrason e Calisto. Neles encontram-se obras ornamentadas com o padrão iconográfico dos *putti* e vinhas, datadas entre o final do século I e início do século II d.C. (CABROL, 1924: 1611 - 1622). (FIG.9)
Aprofundando seu estudo, Cabrol afirma ainda que:

> Os cristãos não inventaram nada introduzindo a vinha na decoração de suas câmaras funerárias. Desde muito tempo, a antiguidade pagã dava um sentido fúnebre às cenas da colheita da uva, talvez ampliando um pouco mais a significação, mas sem modificar a expressão, pássaros voam, "meninos" ["amours" ou "putti"] carregados com pequenos cestos correm ocupados [...] É sobretudo a partir do século IV d.C. que os cristãos passam a adotar as representações das colheitas de uvas feitas por "meninos". [...] A colheita dos frutos maduros simbolizava, aos olhos dos pagãos, a colheita quotidiana de vidas humanas chegadas a seus termos, o mesmo acontecendo com os fiéis que encontravam nesse simbolismo uma conveniência particular em razão das seguintes palavras do Cristo: " Eu sou a vinha verdadeira...eu sou o tronco e vocês os galhos. (Joa,15, 5)". (CABROL, 1924: 1612-1613).

Pelo que tudo indica, a associação desses elementos com a morte perdurou, criando, no caso português, uma situação mística especificamente relacionada com a ressurreição representada pela eucaristia, hipervalorizada a partir do Concílio de Trento. Deste modo, a reconfiguração do templo de Salomão gerada pela "igreja toda de ouro" lusitana torna-se uma evidência.
Para as exéquias de D. João IV, o "Davi" da Restauração portuguesa, o padre António Vieira elaborou um sermão no qual a comparação com o rei bíblico é reafirmada:

> Davi se chama El-rei D. João n'estas palavras que lhe aplicamos: mas com que propriedades? Porventura por excellencia da musica, a que ambos estes reis foram afeiçoados? Porventura por serem ambos domadores de feras? Porventura por ter um e outro um filho Salomão? Porventura pela prudência, pela vigilância, pela piedade, pela justiça, pelo sofrimento de trabalhos, em que ambos foram insignes? Porventura finalmente, por um e outro saberem ajuntar a humildade com a majestade, virtudes raras nos reis, e pela qual Davi foi tão favorecido de Deus? Grande sentimento tenho de não poder fazer sobre estas propriedades um particular discurso. Em todas se pareceu o nosso bom rei com Davi: mas bastava-lhe, para ser Davi por antonomásia, o desafio e batalha com que ele só se atreveu a sahir em campo com o Gigante, e vencel-o. Quem póde negar que a desproporção que se via entre Davi e o Gigante, era a mesma que se via entre a monarchia de Hespanha, medida com o reino de Portugal? (VIEIRA, 1951: 311-312.)

Valorizando como principal mérito de D. João IV, o esforço de ter restaurado o reino português, Vieira ressalta qualidades espirituais e guerreiras, criando seguidas

Figura 9: Teto de catacumba romana, cemitério de Calisto, Roma, entre o séc. I e o séc. II d. C. Fonte: Verbete "Amours (Les)". In: CABROL & LECLERQ, Dictionnaire d'Archélogie Chrétienne et de Liturgie, p.1621-1622.

emulações que transferem as mais elevadas virtudes do rei de Israel, eleito por Deus, para o rei lusitano, reconhecendo-o como um eleito de Deus, artifício legitimador da teologia política lusitana.

Como Davi, D. João IV teve a incumbência de preparar o terreno, reestruturando o novo estado monárquico; mas, sem usufruir dos momentos mais calmos quando, já no fim do século em que viveu, floresceu uma nova força cultural e artística de fato revolucionária, configurando, entre outras manifestações, a da "igreja toda de ouro" presenciada por seu filho Pedro, o Salomão Nacional do novo século. De um ouro que simbolicamente se espalhou pelos quatro cantos do mundo, celebrando a consolidação da nova casa real lusitana.

Do ponto de vista artístico e, sobretudo escultórico, registramos aqui a necessidade de uma análise mais demorada sobre a talha "Nacional" luso-brasileira, na aproximação de informações que explicitam a força da transplantação de um *modus vivendi* português para terras de além-mar. Manifestadas em templos tropicais, essas transplantações carregaram consigo, para as terras novas, formas ancestrais de representar o Sagrado. Podemos inclusive reconhecer nessas esculturas as várias extensões do corpo soberano de um "Salomão", o rei D. Pedro II, garantindo sua onipresença no cotidiano religioso vigente. De modo inusitado, essa engenhosidade aproxima o templo de Jerusalém de matrizes e capelas brasileiras que, com seus ouros espalhados de norte a sul, formaram, um dia, o Império Português.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer.* O poder soberano e a vida nua. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 197p.

CABROL, R.R. Dom F. & LECLERQ, R.R. Dom H. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie.* Paris: Letouzey et Ané, 1924. Vol. I, 2ème partie.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles.* Robert Laffont\Jupiter, 1982. 1060 p.

MOURA, Carlos (dir.). *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1986. Volume 8.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Constucciones ilusorias.* Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 261p.

SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962. 198p.

VIEIRA, Pe. Antonio. *Obras completas do Padre Antonio Vieira.* Porto: Lello e Irmãos Editores\Lisboa: Aillaud e Lello Limitada, 1951.

ICONOGRAFIA FRANCISCANA NOS ANTIGOS CONVENTOS DO INTERIOR FLUMINENSE

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes
Bacharel em Museologia
Mestre em Artes Visuais, Museólogo
Diretor de Bens Móveis do Inepac.
o.raffael@gmail.com

Resumo
A escultura produzida nos conventos franciscanos do interior do estado do Rio de Janeiro durante os séculos XVII e XVIII constitui o tema central deste estudo. Analisando o acervo remanescente produzido neste intervalo de tempo, buscou-se elaborar uma primeira abordagem sobre o tema a partir do método iconográfico. O trabalho se apoia na bibliografia de especialistas, através da hipótese da existência de oficinas conventuais no litoral fluminense, na pesquisa documental do arquivo histórico da referida ordem e na análise e comparação das obras selecionadas. Mais que estabelecer parâmetros conclusivos que perigam estagnar o debate sobre o tema, foi propósito primeiro reunir elementos para o estudo do assunto, abrindo a perspectiva de novas pesquisas e descobertas no futuro.

Palavras-chave: história da arte; arte sacra; iconografia franciscana; patrimônio; Rio de Janeiro.

Este estudo concentra- na imaginária produzida nos conventos franciscanos fluminenses até o final do século XVII, período de farta atividade escultórica na região, conforme atesta o significativo acervo proveniente destes monumentos. São abordados, para além dos aspectos históricos, as características estilísticas, técnicas e, principalmente, iconográficas das coleções selecionadas.

A análise apresenta principalmente as obras produzidas até o início dos setecentos, muito em função da decadência das ordens religiosas, verificada a partir da segunda metade do século XVIII[1], com a expulsão dos Jesuítas e o crescimento paulatino das irmandades e ordens terceiras.

Examinando a escultura religiosa luso-brasileira é possível observar uma grande lacuna nos estudos feitos sobre a imaginária dos diversos centros produtores[2] da antiga colônia brasileira. Apenas a obra de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho, foi

---

[1] Em 1764, Marquês de Pombal, ministro plenipotenciário do Rei D. José I, proíbe a recepção de novos membros nas ordens religiosas. Em 1777, com a subida ao trono português de D. Maria I e a consequente queda de Pombal, os religiosos puderam novamente arregimentar novos membros. Às novas permissões seguiram-se novas proibições, dependendo da boa ou má vontade dos monarcas. Já no século XIX, o auge das medidas contra os religiosos se deu no decreto promulgado pelo Ministério da Justiça do Império, de 19 de maio de 1855, proibindo, em absoluto, a recepção de noviços em todas as ordens religiosas no Brasil. Esta medida prendia-se a um pensamento muito divulgado e adotado pelo imperador de extinguir as casas do clero regular e concentrar todo o patrimônio das Ordens Religiosas nos seminários para a formação de clero secular.

[2] Entre os principais centros de produção escultórica durante o período colonial podemos destacar: Bahia, Pernambuco, Maranhão, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Ver: ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

Figura 1: São Francisco de Assis. Angra dos Reis.
Desobediência aos modelos iconográficos consagrados.

catalogada de forma sistemática por Germain Bazin, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e a equipe do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan[3].

Outro grande pesquisador e especialista na história beneditina, D. Clemente Silva-Nigra, deixou trabalhos que contribuíram para o desenvolvimento de estudos sobre a imaginária brasileira. Através de suas pesquisas, por exemplo, foi revelada a obra dos franciscanos presentes em Angra dos Reis, no antigo Convento de São Bernardino de Sena. O autor identifica, inclusive, uma parcela destas esculturas modeladas em barro de acabamento mais personalizado e apurado, atribuídas por Silva-Nigra ao anônimo "Mestre de Angra".[4]

Entre os historiadores franciscanos, Fr. Basílio Röwer[5] é inequivocamente o mais importante para o trabalho aqui apresentado. O autor pesquisou durante anos os diversos documentos reunidos no arquivo histórico da Província da Imaculada Conceição do Brasil, responsável pela administração dos conventos e outras instituições franciscanas no Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Santa Catarina e Paraná. Entretanto, seja pelo desaparecimento de muitos dos documentos ligados

---

[3]OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*. Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2003.

[4]SILVA-NIGRA, dom Clemente Maria da. *Escultura Colonial no Brasil*. In: ARAÚJO, Emanoel. Catálogo da Exposição: O universo mágico do barroco brasileiro. São Paulo: Fiesp, 1998. p. 101.

[5] RÖWER, frei Basílio. *A Ordem Franciscana no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1947. *Páginas da história franciscana do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1941. *Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro*. Sua história, memórias, tradições. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2008.

Figura 2: Imagens dos três retábulos do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro. Inventário de 1824. Altar-mor, Santo Antônio; colateral esquerdo, a padroeira Nossa Senhora da Conceição; colateral direito, São Francisco de Assis.

aos antigos conventos fluminenses, seja pelo escopo das investigações de Röwer, seus escritos dão maior ênfase aos aspectos historiográficos da Ordem Franciscana no Brasil, atendo-se vagamente aos objetos sacros produzidos no passado.

Por outro lado, novas pesquisas sobre a imaginária colonial têm sido desenvolvidas nos últimos anos, muitas delas incentivadas pelos congressos promovidos bienalmente pelo Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib, criado em 1996 com o objetivo de reunir os estudiosos da imaginária, pintura e talha brasileiras, estimulando o debate sobre o assunto e o intercâmbio entre os especialistas da área.

Da mesma forma, o catálogo decorrente da *Exposição Brasil 500 Anos*[6] e a linha editorial produzida pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – Inepac/RJ sobre a arte sacra fluminense concorreram para trazer à tona diversos aspectos da imaginária regional e nacional. Este último, inclusive, através da publicação da edição ilustrada décimo tomo do *Santuário Mariano e Histórias Milagrosas de Nossa Senhora* e do manuscrito inédito *O Rio de Janeiro nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro*[7], concluiu o primeiro módulo do *Inventário da Arte Sacra Fluminense*.

[6] OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Imagem Religiosa no Brasil. In: Arte Barroca: Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

[7] SANTA-MARIA, Agostinho de, Frei. Santuário Mariano e Histórias Milagrosas de Nossa Senhora. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.

Já o sobredito catálogo ratificou muitos dos pontos abordados por Silva-Nigra no tocante às coleções franciscanas fluminenses, além de fazer importante alusão ao papel das ordens religiosas no cotidiano colonial. Em seu artigo incluso na publicação, Myriam Ribeiro destaca o trabalho missionário e urbano dos religiosos de São Francisco, ressaltando a "infalível presença dos 'frades' franciscanos [...] por todo o lado [...] exercendo as mais variadas atividades."[8]

Por conseguinte, o presente trabalho apresenta todas estas informações de maneira a estabelecer um estudo mais específico e aprofundado sobre a escultura franciscana fluminense, contribuindo com a indicação de novas hipóteses, à luz das informações de documentos primários como os antigos livros de inventário da ordem, além da análise – através do método iconográfico – das obras mais significativas produzidas no Estado do Rio de Janeiro.

No recorte de tempo proposto neste estudo em questão coexistiram os seguintes conventos na antiga capitania do Rio de Janeiro: São Bernardino de Sena (Angra dos Reis, fundado em 1650); Nossa Senhora dos Anjos (Cabo Frio, fundado em 1684); São Boaventura (Itaboraí, fundado em 1649) e Santo Antônio do Rio de Janeiro (fundado em 1608).

O acervo do convento de Angra dos Reis está em comodato com a secretaria de turismo e patrimônio da cidade, que atualmente ocupa o local. Já as esculturas

do convento de Cabo Frio estão sob a guarda do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, no Museu de Arte Religiosa e Tradicional, instalado no antigo convento.

No caso da imaginária de Itaboraí, cujo convento se encontra atualmente em completo estado de ruínas, a mesma não foi reunida num local específico. Não obstante, através do referido Inventário da Arte Sacra, promovido pelo Inepac, boa parte das imagens já foi identificada e documentada.

Por fim, o acervo do convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro está alocado no mesmo sob a guarda dos frades franciscanos, que ainda habitam o local, e foi inventariado pelo Iphan.

Como salientado anteriormente, alguns fatores concorrem para o desconhecimento do valor estético e histórico dos acervos escultóricos presentes em variadas regiões do Brasil. Para além do desinteresse de algumas instituições de pesquisa, dentre outros motivos já mencionados, a escassez de documentação pertinente – ou a dificuldade de obtê-la nos arquivos históricos – muitas vezes coloca ao pesquisador o imperativo de desenvolver sua análise quase que exclusivamente tendo a obra estudada como único referencial. Considerando a natureza móvel destes objetos, pode-se imaginar a grande quantidade de coleções inteiras que migraram ou se dissolveram sem deixarem rastros.

Através das obras ainda existentes, da pesquisa no arquivo histórico da Província da Imaculada Conceição do Brasil – responsável pelo espólio destes antigos conventos – e considerando as notas e hipóteses de especialistas como D. Clemente Maria da Silva-Nigra e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, é possível ratificar o quanto a espiritualidade e a missão dos franciscanos proporcionaram tácitas particularidades nas obras produzidas nos seus atelieres.

Como relatam as biografias de São Francisco, desde os tempos de vida do fundador da ordem franciscana[9] os seus seguidores procuraram observar a pobreza material, a assistência aos pobres e às populações urbanas em geral, o uso de um hábito de pano vil com uma corda de três nós atada a cintura (representando os votos de obediência, pobreza e castidade) e o respeito à natureza.

Entre os poucos imaginários franciscanos documentados pelos estudiosos, como Fr. Antônio da Encarnação (atuou na Bahia na segunda metade do século XVIII, citado por Germain Bazin)[10]e Fr. Francisco dos Santos (também arquiteto, atuou no Rio de Janeiro no início do século XVII, citado por Silva-Nigra)[11], e também entre os outros mestres e aprendizes anônimos, aqueles preceitos do patriarca estão implicitamente impressos nas suas obras. Entre os autores anônimos, porém, é que se encontra o conjunto de esculturas mais notório da imaginária franciscana seiscentista. Espalhadas pelo litoral fluminense e paulista, estas obras denotam o apuro técnico dos franciscanos na modelagem do barro. Seu maior expoente recebeu a alcunha de "Mestre de Angra", atribuição feita por D. Clemente Silva-Nigra[12], e suas obras foram identificadas nos conventos de Angra dos Reis e Cabo Frio.

Por conseguinte, mais que os poucos dados sobre autoria e datação disponíveis nos arquivos históricos, é a própria coesão estilística, material e iconográfica das obras o principal elemento legitimador da imaginária conventual franciscana. Entre alguns aspectos deste conjunto, destacamos de maneira geral o hieratismo, a frontalidade, drapeamento rígido, rosto arredondado,
olhos grandes, semicerrados e direcionados para baixo (imagens retabulares), nariz aquilino, expressão singela e acolhedora, lábios fechados, pescoço pequeno e largo, mãos delineadas, pés aparentes ou semiaparentes e calçados, tonsura, etc.

Para exemplificar tais características destacaremos um exemplo. Em Angra dos Reis, encontramos uma escultura de São Francisco (FIG.1) portando como atributos a chave na mão direita e a serpente sendo esmagada aos seus pés, elementos muito raros na representação do santo. Esta iconografia pode remeter à grande devoção de Francisco pelo Arcanjo São Miguel. De acordo com Émile Mâle, ele "o amava muito especialmente, posto que levasse as almas salvas para o céu e nada impressionava tanto a São Francisco como a salvação das Almas."[13] Esta observação ajudaria a justificar o ato do representado esmagando o demônio (serpente) e portando as chaves do céu, para onde São Miguel conduz as almas. Esta observação ajudaria a justificar o ato do representado esmagando o demônio (serpente) e portando as chaves do céu, para onde São Miguel conduz as almas.

É no campo iconográfico, portanto, que as revelações da pesquisa foram mais concludentes. Algumas observações destacadas a partir deste estudo, utilizando como exemplo as imagens encontradas nos conventos da antiga capitania do Rio de Janeiro.

Muitos santos tem uma iconografia com grande variação de atributos, outros são representados de acordo com aparições, milagres ou cenas marcantes de suas vidas, etc. Não obstante, encontramos representações que desobedecem a qualquer uma dessas características: são representados jovens quando sua iconografia recomendada é de aparência idosa (São Bernardino de Sena – Angra dos Reis), aparecem com atributos

[9]MERLO, Grado Giovanni. *Em nome de São Francisco*: história dos Frades Menores e do franciscanismo até inícios do século XVI. Petrópolis: Vozes, 2005.
[10] BAZIN, Germain. O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Record, 1963
[11]SILVA-NIGRA, Clemente Maria da, Dom. Escultura Colonial no Brasil. In: ARAÚJO, Emanoel. Catálogo da Exposição: *O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo: Fiesp, 1998.
[12]Id. Ibd.
[13]MÂLE, Émile. *El Arte Religioso de la Contrarreforma*. Madri: Ediciones Encuentro, 2001. p. 458.

de outros santos (São Francisco de Assis – Angra dos Reis) ou sem atributos e indumentária específica (São Boaventura – Angra dos Reis e Itaboraí).

No nosso entendimento, o desconhecimento dos principais escultores e entalhadores do século XVII e a dificuldade de acesso a documentos e gravuras que tratassem desses santos são a principal explicação para este fenômeno. Entretanto, para obtermos respostas mais concludentes serão ainda necessárias novas pesquisas, observando a mudança de iconografia de alguns santos com o passar dos anos, as adaptações e mesmo o gosto e os costumes de determinadas comunidades ou regiões.

A presença maciça da imagem de São Francisco nos conventos franciscanos tem uma explicação iconográfica simples: geralmente as imagens de São Francisco e da Imaculada Conceição (FIG. 2) eram elencadas para compor os retábulos de todas as igrejas conventuais, fossem elas a imagem do padroeiro, alocada no altar mor, fossem compondo os altares laterais. Já a grande quantidade de imagens de Santo Antônio e São Benedito pode ser explicada pelo carisma dos dois santos. O primeiro, de origem portuguesa, foi invocado em períodos de conflito (durante a invasão francesa ao Rio de Janeiro, por exemplo) recebendo honrarias militares por toda a colônia, tendo, inclusive, direito a soldo em algumas cidades brasileiras, como na capital fluminense, até o fim do Império. O segundo, de descendência africana, consagrou-se como uma das principais devoções dos negros e mestiços, tornando-se padroeiro de irmandades, sendo encontrado em muitos retábulos das antigas matrizes fluminenses.

As reflexões de Werner Weisbach[14] e Santiago Sebastian[15], o primeiro quando aponta o ascetismo, a crueldade e o misticismo como partes inerentes do patetismo surgido na contrarreforma, o último quando observa o novo enfoque dado à morte e à presença de caveiras nas esculturas, menos pelo lado macabro e mais pelo lado piedoso, todas elas estarão presentes em muitas das representações de São Francisco de Assis. Por este motivo, portanto, o santo é representado com as chagas recebidas no monte Alverne e claro semblante de dor, evocando seu lado místico (FIG.3 e 4), ou ainda, a partir da Contrarreforma, segurando a caveira com a mão esquerda (FIG. 5), apresentando um semblante mais plácido e piedoso, de acordo com as tradições da ordem franciscana.

Destacamos, finalmente, que essa pesquisa é a primeira abordagem de um assunto considerado inócuo e inexplorado, necessitando ainda de amplos desdobramentos, incluindo, entre outras coisas, a analogia com a imaginária franciscana produzida na Bahia e no Nordeste em geral. Por este motivo, para além de estabelecer parâmetrosconclusivos que perigam estagnar o debate sobre o tema, foi propósito primeiro reunir elementos para o estudo da escultura conventual, esperando que as futuras investigações acrescentem novos questionamentos e respostas às lacunas ainda existentes.

Referências

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Unicamp, 1999.

ALVIN, Sandra. *Arquitetura religiosa no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

ARAÚJO, Emanoel. *Catálogo da Exposição "O Universo Mágico do Barroco Brasileiro"*. São Paulo: Fiesp, 1998.

[14] *WEISBACH,* Werner. *El barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa Calpe, 1948.
[15] SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarrefoma y barroco*. Madrid: Alianza Forma, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão:* Ensaios Sobre o Barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ATIENZA, Juan G. *Santos Pagãos*: deuses ontem, santos hoje. São Paulo: Ícone, 1995.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinhoe a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: *Record*, 1963.

_____. *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: [s.n.], 2010.

CHAVARIA, Joaquim. *A Cerâmica*. Lisboa: Estampa, 1997.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos (Org.). Materiais, técnicas e conservação. In: *Devoção e arte*: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005.

CORBETTA, Glória. *Manual do Escultor*. Porto Alegre: Age Editora, 2000.

DE VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea: vidas de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DICIONÁRIO FRANCISCANO. Petrópolis: Vozes- CEFEPAL. 2ª edição, 1999.

ELLEBRACHT, frei Sebastião. *Religiosos franciscanos da Província da Imaculada Conceição do Brasil na colônia e no império*. Petrópolis: Vozes, 1990.

ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.

_____. *Arte Sacra Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. *Arte Sacra: Berço da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. O ensino artístico em Portugal e no Brasil no início do século XIX – uma contribuição ao estudo do tema. In: *Actas do III Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte*. Évora: [s.n.], 1997.

HERSTAL, Stanislaw. *Imagens Religiosas do Brasil*. São Paulo: 1956.

HOONAERT, Eduardo. *A igreja no Brasil colônia (1550-1800)*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ILHA, frei Manuel da. *Narrativa da Custódia de Santo Antônio do Brasil – 1584/1621*. Petrópolis: Vozes, 1975.

IMAGEM Brasileira – nº1. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – CEIB, 2001.

JABOATÃO, Fr. Antônio de Santa Maria. *Novo Orbe Seráfico Brasilico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil*. Rio de Janeiro, Typ. Brasiliense Maximiliano Gomes Ribeiro, 1858. V. II, II e III.

KOSER, Fr. Constantino. *O Pensamento Franciscano*. Petrópolis, Vozes, 2ª edição, 1999.

LANTERI, Edouard. *Modeling and sculpting the human figure*. London: Chapman & Hall, 1902.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura*. Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MÂLE, Émile. *El Arte Religioso delSiglo XIII em Francia*. Madri: EdicionesEncuentro, 2001.

_____. *El Arte Religioso de la Contrarreforma*. Madri: EdicionesEncuentro, 2001.

MARQUES, Lúcia. *Metodologia para cadastramento de Escultura Sacra- Imaginária*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil: história, iconografia, folclore*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MERLO, Grado Giovanni. *Em nome de São Francisco: história dos Frades Menores e do franciscanismo até inícios do século XVI*. Petrópolis: Vozes, 2005.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. *A Imagem Religiosa no Brasil*. São Paulo:Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

_____. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac &Naif, 2003.

_____. *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*. Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2003.

_____; JUSTINIANO, Fátima. *Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*. Brasília: Iphan/Monumenta, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *EstudosdeIconologia. TemasHumanísticosnaArtedo Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

PIZARRO E ARAÚJO, José de Souza Azevedo. *O Rio de Janeiros nas Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro*. Rio de Janeiro: Inepac, 2008.

RABELO, Nancy Regina Mathias. *A escultura religiosa fluminense e as visitas pastorais do Cônego Pizarro em 1794-95*. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2009.

RÉAU, Louis. *Iconografia del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1996. (Tomos 3-6)

ROIG, Juan Fernando. *Iconografia de los Santos*. Barcelona: Omega. 1958.

ROMAG, frei Dagoberto. *A Ordem dos Frades Menores*. Petrópolis: Vozes, 1953.

RÖWER, frei Basílio. *A Ordem Franciscana no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1947.

_____. *Páginas da história franciscana do Brasil.* Petrópolis: Vozes, 1941.

_____. *O Convento Santo Antônio do Rio de Janeiro*. Sua história, memórias, tradições. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2008.

SANTA-MARIA, frei Agostinho de. *Santuário Mariano e Histórias Milagrosas de Nossa Senhora*. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza Forma, 1981.

SILVA-NIGRA, Clemente da, Dom. *Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João.* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1971.

_____. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Salvador: Typografia Beneditina, 1950.

_____. Escultura colonial no Brasil. In: ARAÚJO, Emanoel. *Catálogo da Exposição "O Universo Mágico do Barroco Brasileiro"*. São Paulo: Fiesp, 1998.

SILVEIRA, Ildefonso (OFM) & REIS, Orlando (seleção e organização). *São Francisco de Assis: Escritos e Biografias de São Francisco de Assis, Crônicas e outros Testemunhos do Primeiro Século Franciscano***.** Petrópolis: Vozes/ CEFEPAL, 1988.

TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos. Hagiológico e Iconográfico de Atributos de Artes e Profissões de Padroados de Compositores de Música Religiosa*. Porto: LelloEditores, 2001.

VASARI, Giorgio. *Life of the most eminent painters*. New York: The Heritage Press, 1967.

VIDA FRANCISCANA nº. 80. São Paulo: Vozes, 2006.

WEISBACH, Werner. *El barroco, arte de la*Contrarreforma. Madrid, Espasa Calpe, 1948.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

O TEMA FLORAL NO CONVENTO FRANCISCANO DE SANTA MARIA MADALENA (MARECHAL DEODORO, ALAGOAS, BRASIL)

Maria Angélica da Silva
Doutora, professora Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem/Base Lattes CNPq
Bolsista de Produtividade do CNPq
mas@pq.cnpq.br

Resumo
O vínculo entre franciscanismo e natureza pode ser observado em vários aspectos no que tange ao convento de Santa Maria Madalena, em Marechal Deodoro, cuja fundação data do final do século XVII, desde a sua solução arquitetônica, chegando aos detalhes da decoração. Esta assertiva encontrou possibilidade de ser melhor estudada durante a última campanha de restauro da edificação, que foi acompanhada pelo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, da Universidade Federal de Alagoas, dentro de um projeto apoiado pela FAPEAL, CNPq e Petrobrás. Resultados do que tange à temática floral em seus vários aspectos são apresentados neste artigo.

Palavras-chave – franciscanismo – arquitetura conventual – simbolismo floral

Arquitetura conventual franciscana e o Brasil

A história do Brasil Colônia se inicia franciscana: em 26 de abril de 1500, aportando a esquadra de Cabral nas terras brasílicas, Frei Henrique de Coimbra celebra a primeira missa em solo sul americano. Acompanhava-o sete frades, na missão que tinha como meta final aportar na Índia, onde os franciscanos já haviam estado muito antes, em peregrinação nos séculos XIII e XIV. Com a cruz erguida simbolizando o culto à figura do Cristo crucificado, naquele momento e com aquele ato, uniam-se as ações da Igreja e do Reino celebradas sob o mesmo lenho.

As marcas físicas mais sólidas da presença franciscana nos tempos coloniais far-se-ão através de aldeamentos e da construção de igrejas e conventos que se concentrarão no nordeste da colônia sob a tutela da Província de Santo Antônio, com sede em Lisboa.

Séculos depois, quando um Brasil já república reconsidera as marcas do tempo colonial como parte significativa de sua história, os conventos seráficos serão reconhecidos como patrimônio nacional.[1] É o que ocorre na casa de Santa Maria Madalena, instalada na antiga vila de Santa Maria Madalena da Lagoa do Sul, hoje cidade de Marechal Deodoro.

Entre os que estudaram estes monumentos, destaca-se Germain Bazin. Ex-curador do Louvre, vem ao Brasil no período de 1945 a 1955 e atua em compasso com o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Além da ênfase à produção barroca que encontra em Minas Gerais, observará com cuidado na Região Nordeste, os conventos franciscanos.

---

[1] A importância destas casas levou ao seu reconhecimento paulatino enquanto patrimônio nacional entre os anos de 1938 e 1974.

O convento e a flor natural

No que tange à relação entre natureza e arquitetura conventual, um dos aspectos que pode ser abordado e que Bazin se atentou, relaciona-se aos critérios de implantação do edifício no sítio. Na Europa, era comum conventos, eremitérios e monastérios situarem-se em locais selvagens, por vezes cenários de cultos mais antigos de celtas e romanos.[2] No caso dos conventos franciscanos, sabe-se da vocação urbana dos mesmos, o que levou à sua implantação, desde a época de São Francisco na Úmbria, nas franjas dos núcleos edificados. No caso brasileiro, eles são erguidos concomitantemente aos povoados, vilas e cidades e usualmente optam por uma implantação nos centros urbanos, em sítios de grande impacto cenográfico. Este aspecto é comentado por Bazin:

> Sob o céu azul profundo do Nordeste, moldado por belas formações de nuvens sempre em movimento, esses conventos brancos, reluzindo ao sol, se destacam no fundo sombrio das florestas ou no verdor saturado dos campos de cana-de-açúcar. Com seus frontispícios monumentais, seus claustros de galerias melodiosas e suas igrejas cujo interior revela ao visitante um universo místico onde o ouro cintila na sombra, esses estabelecimentos dos frades menores estão entre as obras mais poéticas que o espírito religioso inspirou na Colônia de Santa Cruz.[3]

Para nomear o conjunto dos edifícios que visita do sul da Bahia à Paraíba, Bazin cria a expressão "Escola Franciscana do Nordeste". Menciona que esta escola seria *"uma das criações mais originais da arquitetura religiosa do Brasil".* Aqueles conventos, segundo ele, "*apresentam soluções inéditas, cujo desenvolvimento lógico, que tem como ponto de partida tipos formados na segunda metade do século XVII, pressupõe uma verdadeira escola de construtores pertencente à Ordem".*[4] Bazin não menciona exatamente quais pertenceriam à esta escola. Contudo, a leitura do livro permite que se monte uma lista que inclui 14 conventos, que são os de João Pessoa (PB), Igarassu (PE), Recife (PE), Sirinhaém (PE), Olinda (PE), Ipojuca (PE), Pau d'Alho (PE), Penedo (AL), Marechal Deodoro (AL), São Cristóvão (SE), Cairu (BA), Paraguaçu (BA), São Francisco do Conde (BA) e Salvador (BA).

O autor vai destacar nesta produção sinais de uma conduta prática vinculada ao mundo medieval. Supõe que oficinas itinerantes percorreram o nordeste do Brasil engajadas na produção material daquelas casas conventuais. A região foi-se marcando por estes conjuntos, cujas semelhanças arquitetônicas dever-se-iam não só à fidelidade aos documentos e princípios da Ordem Seráfica mas também por terem sido realizados por vezes por um mesmo mestre.[5]

Dentre os 14 conventos, o de Santa Maria Madalena será o último a ser fundado. Situado no extremo sul da capitania de Pernambuco, em uma região permeada pelas lagoas que hoje dão nome ao território (Alagoas), à primeira vista sua situação de implantação confirmaria a importância da natureza para um convento franciscano.

Esta importância prossegue pelos recortes internos que todos os conventos realizam, quando se observa a solução que adotam em planta, em um jogo entre cheios e

---

[2] BRAUNFELS, Wolfgang. *Monasteries of Western Europe – the architecture of the Orders.* London: Thames and Hudson, 1972. P. 176.

[3] BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 1983. V.1. P. 156.

[4] BAZIN, 1983:137.

[5] De fato tal possibilidade é confirmada na obra de Jaboatão que menciona, por exemplo, a presença do frei Francisco dos Santos atuando em várias circunstâncias construtivas, em conventos como o de Olinda e da Paraíba. JABOATAM, Fr. Antônio de Santa Maria. *Novo Orbe Seráfico Brasílico, ou Chronica dos frades menores da Província do Brasil (1761).* Rio de Janeiro, Typ. Brasiliense de Maximiano Ribeiro, 1858, v. 1 e 2. P. 146, v.2 e p. 303, v.2.

vazios para que a edificação brote do chão. Olhando do alto, os conventos desenham quadrados e parecem girar em torno destes vazios. Esta conformação unificada impressiona pela centralidade e, vinculada à geometria, evoca a perfeição, associa-se à idéia do paraíso: estado recluso, solidão. (FIG. 1)

Figura 1: Vista aérea do convento de Marechal Deodoro, onde se percebe o formato quadrangular do claustro e a cerca. (Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem).

No principal vazio, o claustro, aguarda-se jardins. Contudo, no caso de Madalena, esta área se engajava no sistema hidráulico, captando água nos tempos de chuva e, portanto, atuando na resolução prática de demandas da vida ainda precária, na colônia.

Mas a presença da natureza está garantida em outra parte do sítio conventual: a cerca. Denomina-se cerca uma farta área não edificada do convento, murada e no geral situada aos fundos do mesmo. Se a edificação conventual posiciona-se de forma que a sua fachada mais significativa mire a cidade, o resto do prédio escorre em patamares disposto por razões práticas em terreno em declive. Assim, no fundo, surge a cerca, com uma área de densa vegetação, ampliada visualmente por abarcar paisagens situadas ao longe. Em Madalena, vê-se no horizonte, uma lagoa. Pela condição de ascese, torna-se próprio da tradição monástica demandar estes extensos espaços verdes. Com eles retorna o respaldo da idéia de paraíso vinculada ao convento, um *hortus conclusus*.

Lados e fundo da casa de Santa Maria Madalena são tomados pela cerca. É área de resguardo, espaço para a intimidade conventual e para as práticas de devoção, que a presença no núcleo urbano poderia comprometer. A cerca penetra pelas aberturas enquadrada como uma pequena mata. Pela janela de cada cela, o frade tinha garantido seu acesso privado com a natureza. Os detalhes realizam uma edificação que floresce pois das janelas das celas debruçavam-se pequenas placas sustentadas por cachorros onde se cultivavam flores (FIG. 2).

Figura 2: Vista das fachadas laterais do Convento de Santa Maria Madalena e detalhe de janela da cela com apoio para vasos no Convento de Olinda. (Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem).

A cerca abrigava áreas de jardim, pomar, pastoreio de pequenos animais e outros usos de apoio ao convento. As partes traçadas como jardim possivelmente encontravam formato inspirador ligado à tradição do paisagismo português, ou seja, um jardim útil, promovendo o cultivo de verduras aliado à sombra e perfumes. As fontes primárias, em especial os Cerimoniais da Província, ou seja, os livros que apresentam as normas do cotidiano da vida conventual, vão sinalizar a importância da presença das flores nestes espaços. Diz o livro que as hortas são "*compostas e ornadas de variedade de flores, não só para o ornato da igreja, mas também das mesmas hortas, e para ocasiões necessárias da comunidade*".[6]

Outros sinais continuam mostrando o acolhimento da natureza agora vinculando diretamente às funções litúrgicas. Entre várias recomendações que aliam limpeza e ordem na vida conventual, encontram-se nos Cerimoniais, reiteradas observações quanto ao uso das flores. A recomendação do uso é especialmente destacado, como se viu, na igreja, em especial nos dias de solenidade, "*com ramalhetes, assim naturais, como artificiais*".[7] Mas também nas pias e calderinhas não causa indecência que seja misturada na água benta, um pouco de água de flor.[8]

Quando os frades atuam nas celebrações, as alvas e amitos poderiam ser borrifados com água de cheiro e compostos com flores.[9] Ao se lançar hábito novo para o

---

[6] SANTIAGO, Francisco de, Frei, *Cerimonial da Província da Soledade da mais estreita, e regular Observância de N. S. P. S. Francisco, do Instituto dos Descalços, neste Reyno de Portugal.* Coimbra: Officina de Luis Seco Ferreira, 1755. P. 502. No caso da ordem beneditina, São Bento recomendava abrigar dentro do convento moinho, horta, arvoredo, tanques, botica,águas, oficinas, nas áreas livres evitando demandas externas. Dentre os cistercienses, São Bernardo falava aos seus monges da conveniência e utilidade das atividades de recreio, de caminhadas contemplando a beleza das árvores e tomando o ar puro como compensação a uma série de distúrbios que poderiam ser trazidos pelos exercícios ascéticos de auto-domínio, pelos sacrifícios e outras práticas penitenciais próprias da vida monástica. Portanto era comum indicar recreações moderadas como remédio para temperar o rigor da vida reclusa.

[7] SANTIAGO, 1755:147.

[8] SANTIAGO, 1755:149.

[9] SANTIAGO, 1755:163.

noviço, elas estão presentes. E no enterro do frade, o corpo é lavado com água fervida e ervas cheirosas e o esquife prossegue enfeitado com flores.[10] Possivelmente nunca poderemos saber exatamente se estes rituais de extrema delicadeza foram cumpridos no convento de Santa Maria Madalena. Mas fica o registro de que estas práticas eram recomendadas, revelando outros aspectos da dura e restrita rotina conventual, usualmente sublinhadas em outras fontes primárias como as crônicas e os regimentos da Ordem.

A flor desenhada, pintada e esculpida

A arquitetura leva em seu rastro a prática escultórica e pictórica inseparável da fatura das edificações religiosas da época colonial. Assim, uma terceira forma das flores adentrarem na casa conventual ocorre através das artes. Às flores vivas, se somam as diversas outras que comparecem nas pinturas, nos detalhes da talha e nas esculturas dos santos. Bazin fala de "*uma vegetação de pedra esculpida*".[11]

Deste "*barroco floral*" deriva vários de seus ornamentos da folha de acanto e faz-se presente em Santa Maria Madalena:

> O convento dos franciscanos de Marechal Deodoro em Alagoas, apresenta ornamentos no corrimão da escada, nos alizares e nos lintéis de porta que se inspiram nesse estilo; ali encontramos o tema baiano das almofadas, rodeando uma porta.[12]

No forro da nave da igreja conventual encontramos uma graciosa pintura. Não representa Maria Madalena, mas a virgem Maria, no mesmo tema figurado na importantíssima tela de Manuel da Costa Ataíde na igreja de São Francisco de Ouro Preto. Trata-se de Nossa Senhora da Porciúncula, morena, cercada de anjos cantores. Muitíssimo mais modesto, sem nenhum efeito de perspectiva, o teto do convento de Madalena repete vários pormenores da iconografia tradicional vinculada ao tema da concepção.

A virgem, com seus anjos e flores, tem ao seu lado o santo seráfico que lhe presta homenagem. Rosas, que podem ser lidas como referências à incitação ao prazer e reconfirmam a analogia entre a figura da virgem e a antiga mitologia de Vênus. A flor simbólica mais empregada no Ocidente, é a taça da vida, a alma, o coração, o amor. Recolhe o sangue de Cristo, torna-se rosácea na catedral medieval, lembrando a roda (a perfeição, o círculo.[13] Sabe-se que até o século XVI só se conhecia na Europa as rosas de cor vermelha e branca. As amarelas são introduzidas em 1580 vinda da Ásia.[14] São rubras e em guirlandas, as que enfeitarão os céus de madeira da igreja do convento de Madalena. Nuvens, que também remetem à figura do feminino, lembram a fertilidade, em especial quando são redondas, e portanto anunciam as chuvas tão necessárias ao mudo agrário.[15] Como observa Umberto Eco, ao falar de problemas estéticos e ao propor regras de produção artística, a Antiguidade Clássica inspirava-se na natureza, enquanto os medievais, ao tratar dos mesmos temas, tinham o olhar voltado para a Antiguidade Clássica. Posto isto, pode-se concluir que "*toda a cultura medieval é, efetivamente, mais do que uma reflexão sobre a realidade, um comentário da tradição cultural.*"[16]

---

[10] SANTIAGO, 1755:416.
[11] BAZIN, 1983:166.
[12] BAZIN, 1983:192.
[13] CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1988:788 a790.
[14] ELLIOTT, Brent. *Na illustrated history of the garden flower.* Toronto, Firefly Books, 2003:96.
[15] TRESIDDER, Jack. *1001 symbols.* San Francisco, Chronicle Books, 2004. P. 58.
[16] ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro e São Paulo, Record, 2010:17-18.

O teto também orna-se com o lírio, que é citado no "Cântico dos Cânticos". Este lembra a figura de Cristo, relacionado à árvore da vida plantada no Paraíso, e, pelo branco, se remete à idéia de vida pura, no caso, à castidade de Maria. O lírio ou narciso é mais um tema simbólico trazido do mundo da Antiguidade pois foi usado para Perséfone ser arrastada por Hades rumo ao seu reino subterrâneo. Como símbolo de procriação, foi adotado pelos reis da França como sinal de prosperidade da raça. Por outro lado, pelo seu perfume, teria conotações ambíguas de amor intenso.[17] (FIG. 3)

Figura 3: As duas virgens e os dois conjuntos de anjos.
(Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem).

as flores não podem deixar de evocar a idéia do feminino que por sua vez tece várias amarrações com o franciscanismo. No século XIII, a mulher avizinha-se da cultura cavalheiresca, da qual vários autores encontram repercussão na própria vida de São Francisco. Segundo Duby, a humanidade cristã descobre ao mesmo tempo o amor cortês e o culto da virgem.[18] Desde o século XII com Suger, já ocorrera uma introdução forte do culto mariano. Mas serão os franciscanos os mais fiéis advogados do culto à Imaculada Conceição.

Os símbolos marianos prosseguem enquanto se adentra na igreja e encontram lugar de destaque no forro da capela mor. Nele estão representados os símbolos marianos da ladainha – estrada de Jacó, o poço, as flores, a árvore de Jassé, a torre da David. Esta não é uma prática pouco usual. Na igreja da Corrente, em Penedo, Alagoas, os azulejos celebram os mesmos símbolos marianos. E em outra capela, mais distante, nas montanhas de Minas, temos exemplo do mesmo motivo (FIG 4).

---

[17] CHEVALIER & GHEERBRANT, 1988: 553 e 554.
[18] DUBY, Georges, 1979. *O tempo das catedrais, a arte e a sociedade.* Lisboa, Editorial Estampa, 1979:127.

Figura 4: À esquerda, ao alto, detalhe do teto da igreja conventual de Marechal Deodoro, abaixo, da Capelinha de Nossa Senhora do Ó, em Sabará. À direita, azulejo da igreja da Corrente em Penedo. (Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem).

Flores em segredo

No convento de Madalena, durante o último processo de restauro, a remoção das camadas de tinta revelou paisagens pictóricas inesperadas. Retirando os retábulos e escarificando com cuidado as superfícies pintadas, surgiu um outro discurso iconográfico. Debaixo do relevo da talha, apareceram pinturas com motivos de anjos e flores. Nos retábulos laterais, foram encontradas duas camadas de flores e arabescos, que posteriormente foram cobertas com a madeira talhada e dourada, trazendo brilho e espessura ao que antes era breve, singelo e superficial. O desenho por vezes apresenta um caráter *naif*, por outras mais elaborado, mas de toda forma, plenamente compatíveis com a simplicidade franciscana.

O jardim que se espalhava pela igreja, com esta revelação, se ampliou. Viu-se também que uma atitude ornamental pode ser preparada por outras técnicas e outros materiais. É o que ocorreu na igreja do Carmo, em Olinda, ainda nos tempos da expedição de Bazin.

> No Carmo de Olinda, um altar falso, pintado, imitando mármore, reapareceu, ligeiramente apagado, quando foi retirado para restauração o altar-mor rococó. Esse altar reproduz todos os elementos arquitetônicos de um altar de madeira do tipo românico arcaico (...) por volta de 1660-1670. (...) Esse documento raríssimo é um testemunho de um estado de coisas que, na certa, era freqüente. Aguardando recursos suficientes para cobrir os gastos de um altar de madeira, era preciso simular na parede altares pintados em trompe l´oeil, sem que se dessem ao trabalho de apagá-los quando eram substituídos pelas suntuosas peças de talha.[19]

Uma outra importante evidência foi também ratificada em Madalena. Estudos recentes comprovaram o uso da cantaria pintada nos séculos XVI e XVII e que teriam sido, por décadas removidas nas campanhas de restauro, por uma compreensão de que

[19] BAZIN, 1983:285.

[20] ALMEIDA, Túlio Vasconcelos Cordeiro de. *Pinturas decorativas sobre cantaria nos conventos franciscanos da Bahia no século XVII.* (dissertação de mestrado). Salvador: UFBA, 2009.

teriam sido realizadas posteriormente.[20] No convento de Marechal Deodoro encontra-se a pedra pintada no ambiente da sala do capítulo e outros. Adiciona ao convento o vivo das cores que se assomam aos contornos salientes das pedras. Unem-se às pinturas executadas por baixo dos retábulos, onde, conforme visto, anjos, folhagens, e geometrismos revelaram uma decoração mais planar sem a dramaticidade da talha. Assim, as flores mostram-se reincidentes

As pinturas encontradas nas paredes e nas pedras de Madalena atestam um convento aberto como um grande livro que fala através das imagens. Embora sem contar No convento de Marechal Deodoro encontra-se a pedra pintada no ambiente da sala do capítulo e outros. Adiciona ao convento o vivo das cores que se assomam aos contornos salientes das pedras.com os recursos magníficos dos azulejos e das pinturas completas dos tetos de outros conventos franciscanos, seu talhe discreto unido às descobertas trazidas pelos procedimentos do restauro revelou aspectos acerca da iconografia conventual franciscana, tomada de uma outra vivacidade, na condição de um belo jardim talhado e pintado.

O tema floral e o franciscanismo

A razão mais imediata da recorrência do tema floral seria a declarada vocação franciscana para a contemplação da natureza, postura legada pela figura de Francisco de Assis e que prossegue através de Guilherme de Ockham e outros frades que construíram a filosofia nominalista. "*Louvado sejas, meu Senhor, pela irmã nossa, a mãe terra, que nos sustenta e governa e produz diversos frutos com coloridas flores e ervas*", lê-se no Cântico do Irmão Sol ou Louvores das Criaturas.[21] Este ponto de vista permanece enfatizado pelos teólogos seráficos atuais que afirmam que "*o homem franciscano tem clara consciência de estar no mundo e de viver uma natureza concreta, com coisas, seres animados e inanimados e com animais. Sua relação com esse mundo é também vital e afetiva. A natureza para Francisco é o horizonte para uma festa*".[22]

Esta amorosidade que no passado levantou polêmicas sobre o papel da paixão e dos sentimentos, não raro terminando nos tribunais da Inquisição, também parecer ter alimentado os franciscanos que ficaram incumbidos de escrever a narrativa ornamental da casa de Madalena. Santa do amor, o feminino já começa acenado por sua invocação.

O discurso das fontes primárias mais recorrentes como os livros de crônicas de Jaboatão e os regimentos da Ordem, se calam em argumentos diretos a esta hipótese. Mas ela se declara abertamente se passamos a palavra à arquitetura, à pintura, à escultura e outras artes engajadas na expressão construtiva dos conventos franciscanos, aqui representados pelo de Santa Maria Madalena. É a materialidade que permite levantar hipóteses sobre a relação entre o tema floral e o convento buscando inspirá-lo com ares de primavera.

Referências

ALMEIDA, Túlio Vasconcelos Cordeiro de. *Pinturas decorativas sobre cantaria nos conventos franciscanos da Bahia no século XVII.* (Dissertação de mestrado). Salvador: UFBA, 2009.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil.* Rio de Janeiro, Record, 1983.

---

[21]TEIXEIRA, Celso Márcio (OFM), (Org). *Fontes franciscanas e clarianas.* Petrópolis, Vozes, 2008:105.

[22] MERINO, José Antonio & FRESNEDA, Francisco Martinez. *Manual de filosofia franciscana.* Madrid, Bibl. de Autores Cristianos, 2006:221.

BRAUNFELS, Wolfgang. *Monasteries of Western Europe – the architecture of the Orders.* London, Thames and Hudson, 1972.
CAMPELLO, Glauco de Oliveira. *O brilho da simplicidade.* Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1988.

DUBY, Georges, 1979. *O tempo das catedrais, a arte e a sociedade.* Lisboa, Editorial Estampa, 1979.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro, Record, 1986.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro e São Paulo, Record, 2010.

ELLIOTT, Brent. *Na illustrated history of the garden flower.* Toronto, Firefly Books, 2003.

MERINO, José Antonio & FRESNEDA, Francisco Martinez. *Manual de filosofia franciscana.* Madrid, Bibl. de Autores Cristianos, 2004.

ILHA, Frei Manuel da. *Narrativa da Custódia de Santo Antônio do Brasil – 1584/ 1621*. Petrópolis, Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil/Vozes, 1975.

JABOATAM, Fr. Antônio de Santa Maria. *Novo Orbe Seráfico Brasílico, ou Chronica dos frades menores da Província do Brasil (1761).* Rio de Janeiro, Typ. Brasiliense de Maximiano Ribeiro, 1858, v. 1 e2.

JABOATAM, Fr. Antonio de Santa Maria. *Novo Orbe Seráfico Brasílico, ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil (1859)*. Fac-símile das edições de 1859, 1861, 1862. Recife, Assembléia Legislativa do Estado, 1980, 3 v em 1.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis.* Rio de Janeiro, Record, 2001.

ROMAG, Dagoberto, OFM, *História dos franciscanos no Brasil desde os princípios até a creação da Província de Santo Antônio (1500-1659),* Curitiba, s.ed., 1940.
SANTIAGO, Francisco de, Frei, *Cerimonial da Província da Soledade da mais estreita, e regular Observância de N. S. P. S. Francisco, do Instituto dos Descalços, neste Reyno de Portugal.* Coimbra, Officina de Luis Seco Ferreira, 1755.

TEIXEIRA, Celso Márcio (OFM), (Org). *Fontes franciscanas e clarianas.* Petrópolis, Vozes, 2008.

TRESIDDER, Jack. *1001 symbols.* San Francisco, Chronicle Books, 2004.

A IGREJA SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Rodrigo Vivas
Doutor em História da Arte
professor da Escola de Belas Artes – UFMG
rodvivas@gmail.com

Gisele Guedes
Graduanda em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Escola de Belas Artes – UFMG
ggiseleguedes@gmail.com

Resumo: O presente artigo coloca em perspectiva, os painéis interno e externo realizados por Cândido Portinari na Igreja São Francisco de Assis em Belo Horizonte no ano de 1943, a discussão busca o entendimento da associação existente entre as representações feitas por um artista moderno e um tema tradicional da iconografia, caso das histórias de São Francisco de Assis. Como parte do método de análise, além do iconográfico desenvolvido por Erwin Panofsky, está também, o estudo dos esboços executados por Portinari.

Palavras-chave: Iconografia. Igreja de São Francisco de Assis. Painel Interno.Painel Externo. Cândido Portinari.

A igreja de São Francisco de Assis, erguida no ano de 1943 em Belo Horizonte, é considerada um marco na história da arquitetura brasileira e o primeiro trabalho de expressão do jovem arquiteto Oscar Niemeyer, que se tornou mundialmente conhecido com as obras de construção de Brasília. Compondo o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, estão, assim como igreja, a Casa do Baile, o Cassino (hoje Museu de Arte da Pampulha) e o Iate Clube, todos concebidos por Niemeyer.

Apesar do inquestionável significado materializado na Igreja de São Francisco de Assis, são poucas as pesquisas até então realizadas. Um dos exemplos está na tese de doutorado apresentada por Anna Paola Baptista no ano de 2002. Em sua pesquisa, a autora busca analisar no período de 1940-1950, expoentes modernos da arte religiosa brasileira através de quatro pinturas murais encomendadas para integrarem templos católicos, enquadrando-se entre estas, o trabalho de Cândido Portinari junto à igreja de São Francisco. Baptista se propõe a compreensão da utilização de formas modernas em representações de temas cristãos tradicionais.

Outro trabalho que merece igual apontamento, é o produzido por Luiz Gonzaga Teixeira e instituído como Guia do Visitante, o manual fornece a compilação de informações biográficas sobre os artistas responsáveis pela construção e decoração da igreja, dados técnicos e estudos sobre as obras presentes no local, além de referências históricas do processo de idealização e edificação efetuados por Juscelino Kubitscheck (JK). Para tanto, Teixeira faz uso de documentos constituintes do Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte.

Destaca-se também, o estudo do pesquisador Marcelo Cedro que apesar de não se dedicar ao estudo da história da arte, é importante pela análise do contexto político e a contribuição de Juscelino Kubitscheck em transformar a região, hoje conhecida como Pampulha, em um espaço turístico e de lazer. Constata-se que JK insistiu na ideia mesmo ao ser desestimulado pelo urbanista francês Alfred Donat Agach, a quem havia consultado:

> [...] não desanimou e, aproveitando-se da constante realização de concursos de arquitetura e urbanismo em outras cidades, promoveu também esta iniciativa em Belo Horizonte, com o intuito de obter algum projeto que combinasse com suas ideias para a construção do complexo da Pampulha. (CEDRO, 2009, p. 84).

O resultado seria ainda, desanimador, pois os projetos nada teriam de inovadores frente ao estilo tradicional. O impasse apenas foi resolvido quando Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, sugeriu à Juscelino o nome de Niemeyer para trabalhar na elaboração do plano de ocupação da orla da lagoa.

A contratação de Cândido Portinari, Oscar Niemeyer e Alfredo Ceschiatti para a concepção da igreja São Francisco de Assis, às margens da Lagoa da Pampulha, faz parte dos projetos de modernização da cidade empreendidos por JK e se devem à participação dos mesmos, na "geração moderna que o ministro Gustavo Capanema recrutou para a construção do Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro, em 1936" (CEDRO, 2009, p.105). Neste cenário de debates sobre as transformações do período em Belo Horizonte, se insere a Exposição Moderna de 1944[1], que reuniu grande parte do acervo da arte moderna brasileira, incluindo duas obras de Portinari. É também Cedro que em artigo publicado em 2006, demonstra que as propostas modernizadoras de JK "visavam o futuro da cidade, enquadrando-se na elite das cidades brasileiras (São Paulo e Rio de Janeiro)". (CEDRO, 2006, p. 36).

A história da Pampulha remonta ao Arraial de Santo Antônio da Pampulha, ou Arraial da Pampulha, formado por antigas fazendas. Aproximadamente em 1850, o português Manoel Leandro, estabelecido na região com fazenda de gado, "teria dado ao local e ao ribeirão ali nascente a denominação Pampulha, talvez em referência a planície de carvão de pedra (pampa hulha) localizada em Portugal e, daí, a um bairro homônimo de Lisboa" (TEIXEIRA, 2008, p. 14).

Octacílio Negrão de Lima foi responsável pelo início das obras de urbanização na região, mas somente em 1940 houve, de fato, um verdadeiro e significativo momento de transformação. Ao invés da "igrejinha", JK, a princípio tinha o interesse de construir um restaurante "debruçado sobre a água; na curva formada pelo morro vizinho", mas existia também a possibilidade de construir "uma igreja, sob a invocação de São Francisco — o mesmo patrono do velho templo de Diamantina, no interior do qual fora sepultado meu pai." (OLIVEIRA, 1975, p. 34).

O término da igreja chamou a atenção da cidade: uma pequena capela com coro, situada dentro de uma nave parabólica, dando ao altar uma perspectiva trapezoidal. Era uma construção bastante incomum. Na igreja, composta por quatro arcos em concreto armado; "o maior se desdobra em dois, com curvaturas diferenciadas, correspondendo a nave e ao presbitério." (TEIXEIRA, 2008, p. 19). A novidade da construção arquitetônica de Niemeyer, foi acompanhada pela Via Sacra, o altar e a parte externa realizadas por Portinari, assim como a pia batismal de Ceschiatti.

JK relata que o arcebispo da capital mineira, Dom Antônio dos Santos Cabral, em visita à igreja, contemplou o mural de São Francisco, e mesmo achando-o sombrio,

---

[1] A Exposição Moderna de 1944 realizada em Belo Horizonte e inaugurada por JK, figura entre os eventos definidores da arte moderna no Brasil, dela participaram artistas nacionalmente reconhecidos como Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segal, Alberto da Veiga Guignard, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Santa Rosa, Goeldi, e Lívio Abramo. Para um estudo detalhado, conferir: VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte*: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/arte, 2012. p. 89-98.

passou ao exame do batistério, a Via Sacra, o bronze de Ceschiatti, concentrando-se na figura daquele "suave São Francisco, que irradiava misticismo" (OLIVEIRA, 1975, p. 36). Segundo o relato, Dom Cabral teria se voltado para JK e exclamado, demonstrando sua indignação: "um cachorro atrás do altar, Sr. Prefeito! É inconcebível!"(OLIVEIRA, 1975, p. 36).

A polêmica em torno da consagração da igreja foi extensa, várias foram as justificativas encontradas para que a oficialização não acontecesse, principalmente no que diz respeito aos painéis e a decoração. Em entrevista ao jornal A noite, publicada em 26 de agosto de 1946, Dom Cabral é bastante enfático ao afirmar que estas não passariam de "fantasias de artistas. Extravagâncias que podem ficar muito bem nos salões de arte: motivo para estudos, polêmicas e discussões entre artistas, jornalistas e escritores", mas que não seriam indicadas para um templo, pois "não podemos desvirtuar a obra do Senhor nem a igreja é lugar para experiências materialistas embora artísticas." O arcebispo aproveita também, para esclarecer "que a construção da Igreja de São Francisco da Pampulha não dependeu da opinião das autoridades eclesiásticas. Não foi feita a doação do terreno à paróquia nem foram apresentados planos para aprovação prévia." A aprovação não só não existia, como não havia sido solicitada, sendo assim "uma obra inteiramente particular, na qual o clero não teve a mínima participação." (Condenada a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha. A Noite, Rio de Janeiro, 26 ago. 1946).

No prosseguimento da entrevista, Dom Cabral reafirma sua opinião sobre o caráter extravagante da edificação, "um edifício bem talhado para nele se instalar um museu de arte moderna, porém, inadequado por todos os motivos para ser consagrado como igreja. Nele, [...] eu não autorizei a celebração do Santo sacrifício da Missa, em qualquer cerimônia" (Condenada a Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha. A Noite, Rio de Janeiro, 26 ago. 1946).

Além dos fatores políticos e econômicos que levaram ao posicionamento contrário do clero quanto à arquitetura de Niemeyer, a pintura de Portinari e as esculturas de Ceschiatti, Cedro considera que a questão pode ser inserida mais amplamente na relação entre modernidade e religião: "A ação do arcebispo de Belo Horizonte estava baseada nos pressupostos canônicos veiculados pelo Vaticano no que se referiam às críticas ao modernismo na arte sacra" (CEDRO, 2009, p.112). As discussões entre clero e prefeitura seriam também alvo de grande interesse da população, já que a igreja seria consagrada somente em 1959.

Apesar da pertinência dos aspectos concernentes à política ou economia, o problema aqui enfrentado decorre de uma questão da história da arte. Essa localização é importante, pois aponta uma inversão metodológica capaz de tratar a Igreja da Pampulha não como um "meio" para caracterizar os conflitos entre "modernidade" e "religião" ou demarcar o interesse do jovem político JK. Uma vez que, seguindo as definições de Giulio Carlo Argan, a obra de arte:

> não é um fato estético que tem também um interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte. A obra de um grande artista é uma realidade histórica que não fica atrás da reforma religiosa de Lutero, da política de Carlos V, das descobertas científicas de Galileu. Ela é, pois, explicada historicamente, como se explicam historicamente os fatos da política, da economia, da ciência. (ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, 1994, p. 17).

Deste modo, mesmo reconhecendo a existência de fatores políticos associados à Igreja e aos motivos de sua consagração, o presente artigo se volta para a questão iconográfica, o que significa tomar como ponto de partida o seguinte questionamento:

Como um artista moderno como Portinari representou artisticamente a história de São Francisco de Assis? Como se sabe, existe uma tradição iconográfica desenvolvida no Brasil sobre São Francisco de Assis que não corresponde as representações realizadas na Europa. Teria Portinari se baseado na tradição europeia ou brasileira? Portinari respeitaria a tradição ou a resignificaria como fez com a Primeira Missa no Brasil?[2] São essas questões que serão desenvolvidas no artigo a seguir.

Iconografia e modernidade

Nesse caminho, antes de nos concentrarmos nos problemas iconográficos presentes nas representações feitas por Portinari na Igreja de São Francisco de Assis, requer-se aqui o esclarecimento de questões primeiras sobre o método iconográfico[3], ou seja, sobre "[...] o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma." (PANOFSKY, 1991, p. 47). Erwin Panofsky propõe um método de análise de imagens dividido em três etapas: pré-iconográfica, iconográfica e iconológica.

A primeira etapa pré-iconográfica é subdividida em fatual e expressional. A fatual corresponde à "identificação das formas puras", caso de "certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, casas, ferramentas e assim por diante". O expressional se caracteriza pela identificação das relações mútuas entre os acontecimentos, bem como "pela percepção de algumas qualidades expressionais, como o caráter pesaroso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior" (PANOFSKY, 1991, p.50).

Para essa segunda etapa do método, definida como tema secundário ou convencional, também denominada iconográfica, o objetivo é a percepção dos elementos que compõem as cenas para que estas possam ser localizadas dentro das temáticas que caracterizaram as produções artísticas principalmente até o século XIX, sejam eles bíblicos ou mitológicos. As convenções ocorrem a partir do reconhecimento "dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos" (PANOFSKY, 1991, p.51).

A terceira e última etapa do método, a iconológica, trata do significado intrínseco ou conteúdo, sendo um "método de interpretação" que "é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica." (PANOFSKY, 1991, p.52). A iconologia deve ser analisada considerando-se os "métodos de composição" e "significação iconográfica", respeitando-se a hierarquia existente entre as três etapas como indicado por Panofsky.

Mais que o levantamento da recorrência dos elementos visuais, o método iconográfico permite a compreensão das modificações ocorridas nos motivos artísticos através da seleção de um tema inicial, da reunião do maior número possível de imagens e da realização de um estudo comparativo entre estas, promovendo assim, a explicação do porquê vários artistas, em época distintas retrataram um mesmo tema, que será

---

[2] Cândido Portinari. A Primeira Missa no Brasil. 1948. Têmpera sobre tela. 271 x 501 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

[3] Cabe destacar a diferença entre método iconográfico e análise iconográfica. Panofsky utiliza o termo *iconografia* para designar tanto o nome do método como a segunda etapa do mesmo. Neste sentido, a palavra *método* é aqui utilizada em referência as três etapas, já o termo *análise,* corresponde unicamente ao segundo nível de análise.

Figura 1: Cândido Portinari. São Francisco. 1944. Painel de azulejos. 750 x 2120 cm Igreja de São Francisco de ssis, Belo Horizonte. Foto: Rodrigo Vivas.

trabalhado de acordo com os aspectos culturais de determinada época em associação à destinação de cada obra de arte. Para conferir uma nova significação ao tema, o artista buscará um "método de composição" igualmente novo. A feitura de uma outra obra é apenas justificada se esta for detentora de uma interpretação diversa, resultado de uma mudança formal criada por meio de um sistema de representação que envolve desde as cores à disposição dos elementos na cena.

Há que se considerar ainda, um último aspecto referente à iconografia: sua função comunicacional, ou seja, sua eficácia em tornar concreto, elementos da cultura oral, representando a possibilidade de vivenciar a narrativa repassada por anos, através da fusão entre imagem e história. Desta forma, o exercício de identificação aqui proposto, se coloca no intuito de revelar e resgatar as histórias perdidas no painel realizado por Portinari, e a permanência de sua capacidade de narrar, "somente" por meio de imagens.

Painel externo: a história de São Francisco de Assis

O painel externo [Fig. 01] é composto por quatro curvas em um total de 23,03 metros de largura. A mais alta corresponde à nave e mede 7,5 metros. O painel foi pintado a partir da história de São Francisco de Assis. O desafio do presente artigo, como já mencionado, será analisar como Portinari enfrenta o tema dialogando com a iconografia, de modo a considerar então, as representações referentes às diversas "passagens" e aos acontecimentos da vida de São Francisco de Assis.[4] O primeiro aspecto que é possível responder refere-se a tradição em que Portinari se baseou. Célio Macedo realizou uma fundamental pesquisa iconográfica sobre a representação de São Francisco no Brasil e a análise do estudo permite concluir que Portinari não se apoiou diretamente nesta tradição[5].

A análise da primeira cena de Portinari, da esquerda para a direita, estabelece claras relações com a passagem da vida de São Francisco denominada Homenagem ao homem simples de Giotto[6], na qual um homem de aparente simplicidade estende

---

[4] No que se diz respeito às informações textuais destacam-se: LE GOFF,Jacques. São Francisco de Assis, Iconografia franciscana.7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005; FRACCHINETTI, V. Iconografia francescana. Curia Archiep: Mediolani, 1923; I Fioretti di San Francesco ou nas Florecillas, de San Francisco.

[5] Conferir: ALVES, Célio Macedo. Um Estudo Iconográfico. In: COELHO, Beatriz (org.). Devoção e Arte. 1a edição. São Paulo: Edusp, 2005.

[6] Giotto di Bondone, Homenagem ao homem simples. 1300, Afresco, 270 x 230 cm, Igreja de São Francisco de Assis.

um manto para a passagem do santo. O exame dos estudos de Portinari [Fig. 02] confirmam a associação com Giotto, bem como com Benozzo Gozzoli.[7]

Figura 2: Cândido Portinari. São Francisco. 1944. Estudo 1 - desenho a grafitepapel vegetal. 17 x 42 cm. Fonte Projeto Portinari.

A segunda cena de Portinari, que está no terceiro arco na parte superior, é de difícil identificação. Para Teixeira, "ao lado, um pouco acima, está uma figura com braços levantados e expressão de espanto e, à esquerda, outra de costas, braços abertos e levantados, como que se dirigindo à anterior" (TEIXEIRA, 2008, p. 44). Para o autor, esta cena corresponderia à São Francisco ainda jovem, "em trajes civis, dirigindo-se a um leproso para beijá-lo". Posicionada mais acima, a figura enquadrada na janela, com os braços levantados e "aparência assustada, poderia representar a expulsão dos demônios por Frei Silvestre, na cidade de Arezo" (TEIXEIRA, 2008, p. 44). Entretanto, em análise comparativa às duas cenas, não observa-se a existência de elementos capazes de garantir tal associação. Uma hipótese possível para a figura, que se assemelha a uma criança, é que esta poderia se referir ao milagre da criança ressuscitada por São Francisco e, posteriormente, representada por Taddeo Gaddi.

A análise do primeiro estudo de Portinari para a construção da fachada mostra que, inicialmente, a figura de braços abertos representa São Francisco de Assis em associação com o lobo e o seu processo de domesticação. Na transposição para a fachada, a figura com braços abertos se mantém, mas outras são acrescentadas à cena. A modificação da representação parece ter sido necessária após as indicações de JK. Niemeyer é o encarregado de fazer a mediação e consulta Portinari sobre a possibilidade de fazer uma pequena alteração nos azulejos.[8]

> Ele queria evitar os lobos que lhe pareceram muito grandes e que iriam chocar o arcebispo. Ele gostaria se você pudesse aproveitar peixes por exemplo ele acha que teria uma certa ligação com a localização da Igreja na beira da represa. Eu esclareci então que o croquis era um ponto de partida e que transmitiria a você o pensamento dele [...]. (CARTA Oscar Niemeyer a Portinari).

---

[7] GOZZOLI, Benozzo. *Cenas da vida de São Francisco de Assis.* (Cena 1, Prede norte), 1452, Fresco, 304 x 220 cm., Apsidal Chapel, San Fransceso, Montefalco.

[8] Taddeo Gaddi. *São Francisco restaurando a vida de um menino*. 1335-40, 35 x 31 cm, Staatlich Museen, Berlin.

A mudança do croqui inicial parece ter descaracterizado as representações da iconografia na qual Portinari estava investindo. O lobo que preenchia grande parte da cena passa a estar situado apenas em uma delas, abaixado e "domesticado". A cena do lobo em Portinari foi anteriormente representada por Sasseta em 1437-44.[9]

No que se refere ao reconhecimento do lobo de Gubbio, não parece restar dúvidas; nessa passagem São Francisco toma conhecimento de um lobo que aterrorizava, na cidade de Gubbio, homens e animais. São Francisco saiu então à procura do animal e conseguiu que 'o 'irmão lobo' deixasse de ser mau" (LE GOFF, 2005, p. 8).

Portinari representa no último arco a "Pregação aos pássaros", e pela análise dos estudos é possível uma aproximação com a obra de Giotto.[10] A alteração de Portinari está na substituição dos tradicionais pássaros por outro animal.

Painel externo: uma leitura não linear

Ao se acompanhar a história de São Francisco de Assis, percebe-se a inexistência de uma coerência cronológica[11] na obra feita por Portinari. Como proposta de análise da narrativa é possível iniciá-la da esquerda para a direita. A primeira representação estaria de acordo com Giotto, Homenagem a um homem simples, mas na sequência deveria aparecer não a "Domesticação do lobo de Gubbio", mas a "Pregação aos pássaros". A construção de uma narrativa não linear, com a contraversão da ordem das cenas da vida do santo, foi uma escolha de Portinari, possível pelo seu conhecimento integral da história de São Francisco de Assis.

O Painel Central: Deposição das Vestes?

O painel interno [Fig. 03] elaborado em têmpera sobre argamassa, corresponde, segundo Luiz Gonzaga Teixeira, a São Francisco despojando-se de suas vestes. Mas quais elementos iconográficos poderiam corroborar com esta identificação? Na tradição, a ação de despojar-se das vestes é conhecida como "Renúncia dos bens". Este tema está presente na obra de Giotto para a Basílica de São Francisco (sabe-se que Portinari teve contato com as obras de Giotto). Na história do Santo a cena da renúncia ocorre no momento em que o pai de Francisco, percebendo nas atitudes do filho que este não seguiria as suas regras, recorre ao bispo e exige em praça pública que ele lhe devolva todos os seus bens. Francisco sem hesitar entrega ao pai

[9] Sassetta, São Francisco e o lobo de Gubbio, 1437-1444, National Gallery, Londres.

[10] GIOTTO di Bondone, *Sermão dos pássaros*, 1297-99. Afresco, 270 x 200 cm, Capela Superior São Franscisco de Assis. Itália

[11] A expectativa de coerência cronológica está associada a natureza do personagem de São Francisco de Assis, que mesmo sendo um personagem religioso, é sobretudo, um personagem histórico, representado de forma histórica por meio da lógica interna entre as cenas de sua vida, que não poderiam ser aleatoriamente deslocadas e ainda assim conservarem o sentido incial. Diferentemente de um personagem icônico, alheio à restrições temporais e vinculado à crenças individuais, exemplo de Jesus Cristo

tudo o que possui, ficando desnudo; ele joga trajes e dinheiro aos pés do pai mundano e se entrega ao pai celeste. A partir desse momento, Francisco passa a vestir-se com trajes simples e pobres, presos ao corpo apenas por uma corda que lhe cinge a cintura, dando início a sua vida religiosa na cidade italiana de Assis.

No afresco de Giotto,[12] a "Renúncia dos bens" é separada em dois grupos, um dos parentes revoltados e furiosos liderados pelo pai do jovem Francisco, e o outro dos membros da igreja que o acolhem. Na obra de Domenico Ghirlandaio, São Francisco,[13] sem a auréola, surge ajoelhado diante de um possível membro da igreja, e seu pai ao seu lado, enaltecido de raiva diante do ato do filho, é contido por uma pessoa. Em 1452, Benozzo Gozzoli[14] também criou a sua representação da "Renúncia dos bens": nela o santo também é jovem, com auréola sobre a cabeça e está sendo protegido por um membro da igreja, que usa suas vestes para cobrir a nudez do rapaz. O pai furioso, mantem-se presente na cena.

Mas o tema representado por Portinari seria realmente a deposição das vestes? Se o momento corresponde à passagem da vida do jovem, antes da história do santo propriamente dita, por qual razão ele já possui o corte em tonsura e os trajes característicos?

O São Francisco representado no painel não é mais um jovem que se despoja de suas vestes e renuncia aos bens terrenos, ele é um homem muito esquelético e marcado pela passagem do tempo, a santidade parece ter esvaziado-lhe o corpo, provavelmente simbolizando a sua vida de total desapego. Outro problema da identificação do tema com o da renúncia está na ausência do pai. Teixeira identifica-o com a figura atrás de São Francisco, e Anna Paola Baptista (BAPTISTA, 2002) compartilha da mesma interpretação: "Ao fundo [do painel] localizam-se os personagens que representam eclesiásticos (à esquerda), o pai de Francisco chorando e outras pessoas da cidade (à direita, atrás do santo) e a figura com criança no colo (extrema direita)." (BAPTISTA, 2002, p.260).

Diante deste breve estudo sobre a iconografia da "Renúncia dos Bens", podemos, então, discordar de Teixeira; a representação feita por Portinari trata de outro tema e não o da renúncia.

No painel interno, a figura de São Francisco é realçada pela centralidade na cena e pelo tom mais escuro de marrom presente no hábito, típico dos hábitos da Ordem Franciscana.

> Renovador do cristianismo, São Francisco, de pé, abençoa com o braço direito erguido, gesto que se inscreve na tradição iconográfica cristã bizantina. O braço esquerdo flexiona-se para o lado. Veste túnica curta, o peito está nu e seu manto esvoaçante, em tons de marrom, cai até o chão. A cabeça, destacada em auréola branca, atrai especialmente a atenção, pela dramática expressão de seu olhar. (TEIXEIRA, 2008, p. 28).

Em relação aos personagens, Teixeira também observa que possivelmente a figura feminina, representada à direita do santo, seria Santa Clara e ao lado desta, sua irmã Beatriz; assim, estaria "a primeira de joelhos, com as mãos estendidas em direção ao santo e a outra atrás, assentada, com o braço esquerdo levantado sobre

[12] GIOTTO di Bondone. Renúncia dos bens terrenos, 1297-99, Fresco, 270 x 230 cm, Igreja de São Francisco, Assis. Itália (superior).

[13] GHIRLANDAIO, Domenico. Parede esquerda da Igreja de Sassetti (detail), 1483-85, Afresco, Santa Trinità, Florence.

[14] GOZZOLI, Benozzo, Cenas da vida de São Francisco (Cena 3, parede sul), 1452, Afresco, 270 x 220 cm, Igreja Apsidal, San Francesco, Montefalco.

a cabeça" (TEIXEIRA, 2008, p. 28). Santa Clara era uma nobre jovem de Assis que, "inflamada com os sermões do santo, fugiu da casa da família com uma amiga na noite da festa de Ramos e se refugiou em Porciúncula" (LE GOFF, 2005, p. 77). Le Goff ainda explica como São Francisco cortou os cabelos de Santa Clara e a vestiu com um "burel semelhante ao seu, depois às levou ao mosteiro das beneditinas de San Paolo de Batista" (LE GOFF, 2005, p. 77). A provável presença das duas é um elemento relevante e controverso, considerando que na iconografia habitual existente sobre a "Renúncia dos bens", não há nenhuma referência à respeito do comparecimento destas duas mulheres, pois São Francisco é ainda jovem e encontra-se no início de sua vida religiosa (FABRIS, 1990). Anna Paola Baptista, ao contrário de Teixeira, não construiu a identificação dessas duas figuras, limitando-se a citá-las como compositivas da cena.

O painel conta ainda com a presença de um cão, elemento fortemente usado nos argumentos contra a aceitação do prédio como templo religioso. Segundo Teixeira, a representação do cachorro à esquerda do santo simbolizaria o seu amor pelos animais. Para Germain Bazin, o cachorro seria o indicativo da realização da cena na rua. Baptista explica que em toda a polêmica sobre a figura do cão, pode-se ver "um certo alheamento da modernidade em relação as tradições". Ou seja, o artista estava propondo uma nova versão à representação do tema.

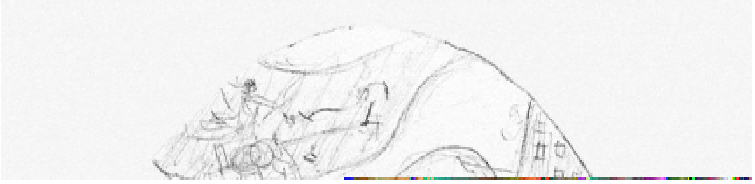
> É possível mesmo que, como efeito da pasteurização do século XIX, certos elos com determinadas convenções tivessem ficado esquecidos ao ponto de iconografias corriqueiras no passado, ao serem resgatadas pela arte moderna, recebessem a pecha de "modernosas" ou até ímpias. O cão, por exemplo, é símbolo secular não só de morte, vícios, mundo inferior, como figura da fidelidade. (BAPTISTA, 2002, p. 261).

Próximo ao animal, à esquerda da cena, de acordo com Teixeira e Baptista, estaria um paralítico curado através de milagre pelo santo, além de "à direita, [um] grupo de pessoas com um leproso e, à esquerda, possivelmente, membros das Ordens Primeira e Segunda e, mais atrás, da Terceira." (TEIXEIRA, 2008, p. 28). Para Fabris o homem com o cajado estaria aludindo a figura de Lázaro.

A partir de todas as análises sobre a iconografia de "Renuncia dos bens", é visível que Portinari não estava preso às convenções clássicas, mas possuía conhecimento das mesmas. Esse fato é evidenciado quando analisamos os estudos elaborados pelo artista para a criação do painel da igreja.

Como a análise iconográfica já não é mais suficiente neste estágio de identificação, é necessário seguir os estudos feitos por Portinari de modo a compreender as etapas anteriores à finalização do que teríamos como O despojamento das vestes. Através dos onze estudos, verifica-se que Portinari representou vários episódios da vida de São Francisco, todos como uma preparação. Em sua tese, Anna Paola Baptista investiga as alternativas de compreensão das adaptações feitas pelo artista oferecidas pelos estudos, que permitem a visualização de como a obra foi criada e as diversas variáveis cogitadas por Portinari, assinalando um caminho tanto de estilo como de conteúdo e permitindo, a constatação da simplificação de formas e elementos na concepção final da obra, quando comparados aos mesmos elementos esboçados nos estudos preparatórios:

> É plausível que a fonte textual para os motivos iconográficos esboçados e, paulatinamente descartados, tenha sido I Fioretti [...]. No entanto, sua interpretação não foi contagiada pela figura seráfica do santo que emana daquele texto. Ao invés, Portinari, escapa tanto do adocicado quanto do místico para cair no dramático (BAPTISTA, 2002, p. 257).

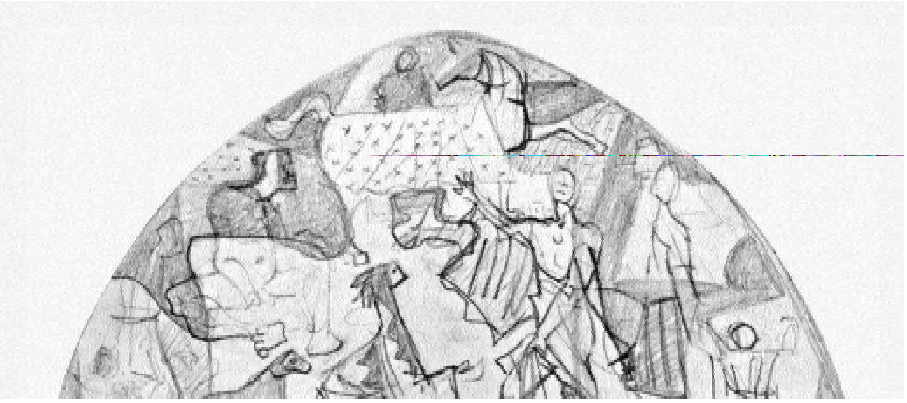


No esboço 212 [Fig. 04], o artista elabora dois episódios da vida de São Francisco. Um seria a representação da Visão da Carruagem de Fogo (lado esquerdo superior do desenho), episódio no qual um grupo de franciscanos teria visto São Francisco em uma carruagem de fogo no céu. O outro momento retratado é "A homenagem do homem simples", que ocupa o canto direito do estudo. É nítida a semelhança das representações com os afrescos de Giotto.

Em outro estudo, o esboço 211, Portinari representa a "Doação do manto para o nobre cavaleiro empobrecido" [Fig 05]. Nos estudos seguintes, vê-se que a escolha pelo tema se modifica, e Portinari adiciona outras figuras na representação. O esboço 209 [FIG.06] apresenta cinco grupos de pessoas e São Francisco aparece ajoelhado no alto do painel.

No esboço 208 [FIG. 07], São Francisco começa a aparecer de pé e centralizado na imagem, o cavalo do episódio do nobre cavaleiro empobrecido continua na cena. Surgem também outros elementos que se encontrariam no projeto final, entretanto, em lugares diferentes, como o cachorro e a figura ajoelhada, localizada no lado inverso do que viria a ocupar no trabalho definitivo. Também já consta neste esboço, uma figura segurando uma criança pela mão, que, na versão final, será substituída por uma mulher com uma criança no colo.

Nos esboços 214 [FIG.08], São Francisco começa a apresentar a posição dos braços mais próxima à versão final. Apesar de ser um estudo sobre o Santo, a imagem do esboço 214 lembra a figura de cristo no juízo final. Fabris considera que "A figura



vigorosa de São Francisco", presente no painel interno da igreja, "não deixa de lembrar, em seu aspecto colossal e 'terrível', a postura do cristo do Juízo Final da Capela Sixtina" (FABRIS, 1990, p. 60). Também nesse esboço, Portinari dá início ao estudo da perspectiva: do santo com relação ao fundo, do santo com relação às figuras ao seu redor e das figuras com relação ao fundo. No esboço 215, as figuras já estão colocadas no lugar onde ficarão de forma permanente e o São Francisco se apresenta mais jovem. É a partir desse esboço que Portinari irá envelhecê-lo, somando-lhe as características franciscanas e caminhando para a finalização do painel.

> Para a versão final, Portinari adiciona à cena de fundo uma nova caracterização, criando recortes a partir de formas geométricas em vários tons.[...] com a superposição de planos formados por diferentes zonas cromáticas, a exemplo das colagens, predominam os tons pastéis, as pinceladas largas e as deformações que evidenciam influências dos estilos expressionistas e cubistas, assim como do muralismo mexicano. (TEIXEIRA, 2008, p. 29).

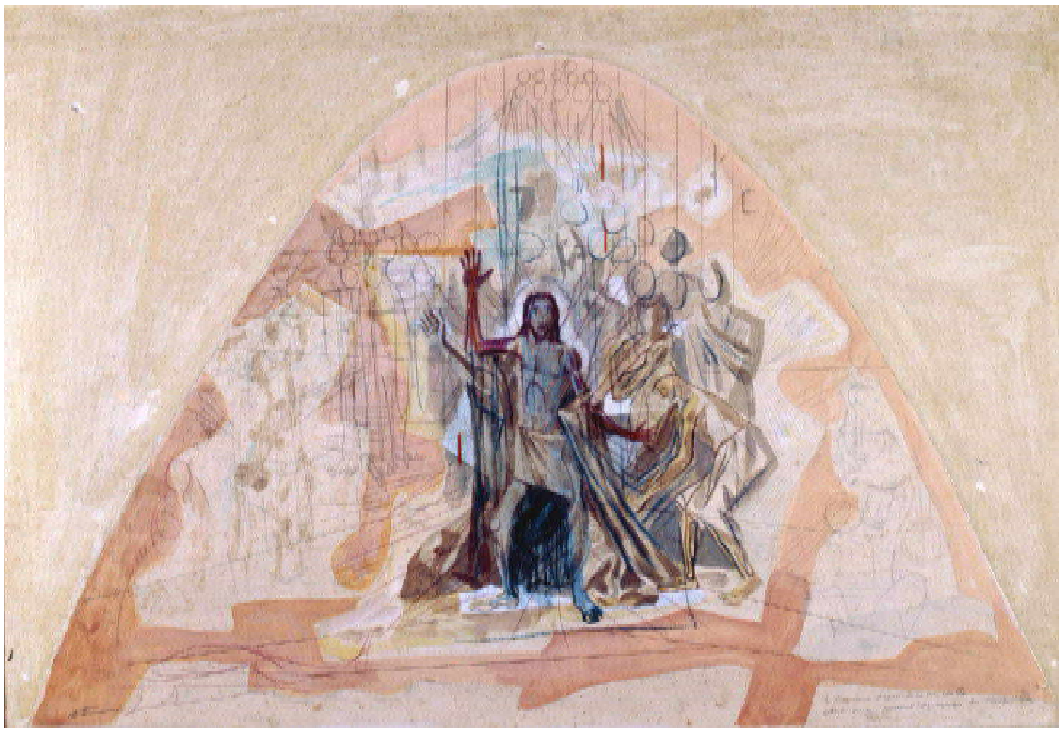


Figura 8: Cândido Portinari. São Francisco. 1944.
Aquarela. 59 x 90cm. Belo Horizonte. Fonte Projeto Portinari.

Podemos ver que, apesar de esta ser uma obra moderna, o pintor utiliza de técnicas sobre perspectiva aprendidas na academia: [15] o grupo de pessoas ao fundo foi disposto em tamanho menor que os demais personagens para pontuar a distância destes em relação à cena que se passa na parte da frente do painel. A sensação de profundidade é reforçada pela estruturação das laterais, esquerda e direita, em "colunas" que vão diminuindo à medida que alcançam o fundo da cena. Para reforçar o expressionismo, Portinari deforma as figuras; a deformação dos pés e das mãos, perceptível principalmente na mulher sentada com o braço sobre a cabeça, é uma característica muito comum nas obras de Portinari. O fundo geometrizado observado no painel também está presente nas obras da série Os Profetas (1944) que Portinari pintou para a rádio Tupi de São Paulo.

No decorrer de sua carreira, Portinari muitas vezes recorreu à representação religiosa em suas pinturas. Fez obras para a Capela Mayrink em 1945 e para a Matriz de Batatais em 1953, que seguem uma linha clássica adotando "uma composição sólida, contida, em que a expressividade é dada, sobretudo pela atmosfera". Nelas Portinari "executa figuras de um rigor quase clássico, mas no caso da Matriz de Batatais, mais que diante de um classicismo, estamos diante de reminiscências acadêmicas, que se traduzem pelo esquematismo excessivo e pela expressividade falha das figuras" (FABRIS, 1990, p. 68). Segundo Fabris, Portinari pinta de acordo com a destinação de sua obra, principalmente quando se trata da pintura religiosa.

Em seu livro, "Portinari, pintor social", Annateresa Fabris expõe que o desenvolvimento do artista na arte religiosa não se apresenta de forma unitária. Segundo ela, isso seria resultado de dois fatores: "a pintura religiosa aparece ao longo de sua trajetória

[15] É necessário ressaltar que os vocábulos *Academia* e *acadêmicos(as)* são aqui utilizados em sua associação com a instituição Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e sua estrutura de ensino, e não em sua concepção de um estilo específico, tendo em vista que Cândido Portinari, após mudar-se para o Rio de Janeiro no ano de 1919, passa a frequentar no ano seguinte, como aluno livre, as aulas de desenho figurado da Escola Nacional de Belas Artes a convite de Lucílio de Albuquerque, seu professor no Liceu de Artes e Ofícios

artística, traduzindo, portanto, as diversas fases expressivas do pintor; [e] Portinari dá à suas imagens religiosas uma fisionomia diferente conforme sua destinação". Assim, quando pinta temas religiosos para sua família, usa da representação tradicional dos temas, como é possível notar na tela Fuga para o Egito, de 1932, que "é uma cópia do afresco homônimo de Fra'Angélico" (FABRIS, 1990, p. 68). Para a igreja de São Francisco de Assis na Pampulha, ao contrário, ele utiliza do expressionismo - feitura moderna - na realização de suas obras. Concordando com Fabris, vê-se que para a igreja da Pampulha ele representou um tema religioso de forma moderna devido à destinação da igreja: uma igreja moderna arquitetonicamente demanda obras de arte igualmente modernas; foi com essa finalidade que Juscelino ordenou que fosse construída, portanto, deveria ser moderna em todos os aspectos.

Fabris acredita que Portinari fica a vontade quando incorpora uma intensidade expressionista à sua obra, pois,

> Nessas composições, Portinari não se preocupa tanto com o religioso quanto em realçar o humano. A religiosidade parece interessá-lo não tanto como manifestação de uma fé particular, mas, sobretudo como mais um capitulo do drama do homem na terra. (FABRIS, 1990, p. 68).

Assim, o expressionismo daria ao artista a liberdade de revelar o humano em suas pinturas. No painel, por exemplo, a figura de São Francisco é representada de modo a evidenciar sua fragilidade, e é somente pela presença da aureola em sua cabeça que é possível a percepção de sua santidade: mais do que um santo ele é também um homem; seu corpo é magro e esquálido, demonstrando a vida de miséria e privação dos desejos terrenos, seu olhar é perdido e não há nada nele que nos faça sentir a fé e nos conduza ao aconchego espiritual dos santos clássicos. O São Francisco da Pampulha lembra evidentemente, em sua estrutura corporal, as personagens da obra Mãe com criança morta, de 1944 e, segundo Fabris, o rosto do velho que chora à direita do santo evoca a expressão do idoso de Os Retirantes. Essas obras manifestam o mesmo caráter humano e sofrido do São Francisco de Assis. Portinari realiza outras representações de São Francisco nas quais, ora ele aparece como santo, ora como homem. O São Francisco de Assis[16] de 1941 é retratado como um homem santo devido ao seu gesto com a mão, a sua vestimenta com uma corda contornando a cintura e ao pássaro que carrega, demonstrando sua adoração pelos animais. O atributo iconográfico do pássaro nesta obra indica que Portinari seguiu uma iconografia, o que não ocorre com o São Francisco representado em 1943,[17] já que apenas o seu rosto e uma parte dos ombros preenchem a tela. Portinari não o representa como um homem-santo, mas um homem-terreno em estado de miséria condicionado por seu semblante angustiante.

Em outras duas obras realizadas pelo artista em 1941[18] e 1942,[19] São Francisco é pintado em conformidade às representações religiosas. Em ambas ele segura um pássaro nas mãos, perdurando o fato de ser o padroeiro dos animais. Com isso, podemos notar como Portinari era um artista versátil e apto a dotar cada uma de suas figuras com a expressividade pretendida, alternando entre o emprego de técnicas mais tradicionais, ou permitindo-se o uso da deformação, distanciando-se das características tidas como usuais de figuração.

Portinari realiza o painel central ao fundo do presbitério da Igreja São Francisco de Assis. Um caminho interpretativo relevante é o confronto com a série de estudos que Portinari fez até o resultado final apresentado e que foram modificados no processo de organização da cena. Como foi demonstrado, os estudos iniciais se

---

[16] Cândido Portinari. São Francisco. 1941. Têmpera sobre argamassa. 180 x 75cm. Museu Casa de Portinari.
[17] Cândido Portinari. São Francisco. 1943. Óleo sobre tela. 55,5 x 46,5cm.
[18] Cândido Portinari. São Francisco. 1941. Óleo sobre tela. 72 x 60cm.
[19] Cândido Portinari. São Francisco de Assis. 1942. Têmpera sobre madeira. 140 x 35cm.

aproximam do tema tal como representado por Giotto na basílica de São Francisco e também pelos artistas Domenico Ghirlandaio em 1483-1485 e Benozzo Gozzoli em 1452. É importante ressaltar que o tema se mantém sem grandes alterações nos dois últimos nomes mencionados.

Na Renúncia dos bens de Giotto, como descrito anteriormente, é possível notar a separação entre dois grupos: de um lado os parentes raivosos pela renúncia dos bens familiares, do outro, um grupo de membros da Igreja. A diferença da narrativa está no momento em que o santo, mesmo na eminência de um conflito, desloca seu olhar para o alto, na busca pelo conforto vindo dos céus. Na interpretação de Giotto, após São Francisco renunciar aos seus bens, recebe a aceitação divina, indicada pela mão projetada no céu e visível apenas para ele. Pode-se dizer que Giotto oferece ao espectador um ponto de vista privilegiado, uma vez que somos convidados a partilhar da experiência religiosa vivida pelo santo.

Le Goff informa que São Francisco procura refúgio no bispo que se torna uma testemunha responsável e protetora. Aproxima-se do pai que está "espumando de raiva" e cumpre o ato solene que marca a "ruptura com sua vida anterior e que o torna livre". Renuncia "a todos os seus bens, depois se despe inteiramente e, nu, manifesta seu despojamento absoluto" (LE GOFF, 2005, p. 65).

A identificação do painel central não é carregada de grandes dificuldades, mas Portinari faz aditivos à cena que não são tradicionais na iconografia do Santo, como é o caso das representações de Santa Clara e Beatriz, interpretadas por Teixeira e Baptista. Com relação ao tema, Portinari realizou onze estudos que estão disponíveis no Projeto Portinari. O artista dialoga com a tradição iconográfica e passa gradativamente a inserir uma interpretação pessoal.

Na análise de um dos estudos, percebe-se a associação com os temas retratados por Giotto: na parte superior da cena é possível compará-la com a obra Visão da Carruagem de Fogo, enquanto na parte inferior e esquerda do estudo, observa-se o tema da "Homenagem ao homem simples", que faz parte do painel externo e foram analisadas anteriormente. A análise de outros estudos de Portinari possibilita mais aproximações com temas representados por Giotto, como é perceptível na Entrega do manto.

Portinari progressivamente altera a forma e, apesar de manter o cavalo na parte superior do painel, são acrescentados outros elementos como uma pessoa ajoelhada ao lado do santo, uma figura de mãos dadas com uma criança que se repete nas extremidades do painel e um cachorro.

A Igreja passa assim, a ser considerada "moderna demais" e suas linhas são identificadas com a foice e o martelo, uma alusão à opção política de Niemeyer. Para Augusto de Lima Júnior, era um "fingimento de Cruz com a travessa transformada em poleiro ou assento confortável de onde Satã pode conversar calma e confortavelmente com o sr. Kubitschek".

Feitas todas essas ponderações, é importante deixar aqui, mais uma vez registrado, a validez dos estudos já feitos sobre os painéis interno e externo da Igreja de São Francisco de Assis, entretanto, é igualmente válido apontar o seu total desacordo com a iconografia referente à vida do santo. Para que imagens podem ser relacionadas à iconografia, é necessário que todos os seus aspectos sejam adotados e possam ser reconhecidos nas cenas em questão, não podendo estar em relevo, apenas uns ou outros elementos. O artista tem, é claro, liberdade em propor uma nova interpretação, desde que esta não seja tomada como pertencente à iconografia.

Assim sendo, os objetos – painéis interno e externo e objetivo – adequação das representações à iconografia do santo, foram direcionados de modo a inserir-se nos discursos hegemônicos correntes, como uma nova travessia de pesquisas e estudos.

Referências

ALVES, Célio Macedo. Um Estudo Iconográfico. In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte*; Imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

BAPTISTA, Anna Paola. *O Eterno Ao Moderno*: arte sacra católica no Brasil, anos 1940-1950. Tese (Doutorado em História Social). Rio de Janeiro:UFRJ, 2002.

CEDRO, Marcelo; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *Administração municipal de Juscelino Kubtschek na cidade de Belo Horizonte (1940-1945) e o discurso político cultural do Estado Novo*. Revista do Instituto de Ciências Humanas, Belo Horizonte, PUC, v.1. n.1. 2006.

CEDRO, Marcelo. *JK desperta BH (1940-1945)*: A capital de Minas Gerais na trilha da modernização. São Paulo: Annablume. 2009.

FABRIS, Annatera . *Portinari, Pintor Social*. São Paulo: Perspectiva. 1990.

FRACCHINETTI, V. I*conografia francescana*. Curia Archiep: Mediolani, 1923.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLIVEIRA, Juscelino Kubtschek de. *Por que construí Brasília?* Rio de Janeiro: Bloch, 1975.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. *Igreja de São Francisco de Assis – Pampulha*: guia do visitante. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.

Periódicos

CONDENADA a igreja S. Francisco da Pampulha. A noite, Belo Horizonte, 26 ago. 1946.

LIMA JÚNIO, Augusto de. *História e arte franciscana em Minas Gerais*. Revista de História e Arte, Belo Horizonte, n. 2, p. 104-22, jan-mar. 1963.

LOBÃO, João. *Pró-Memória não ajuda a reconstruir a Pampulha*. O dia, Rio de Janeiro, 13 de dez. 1987.

MUSEU de Arte Moderna na Igreja da Pampulha. O Jornal, Rio de Janeiro, 10 set. 1946.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

IMAGINÁRIA DEVOCIONAL NO ALTO MINHO NA ÉPOCA MODERNA*:* ENCOMENDANTES E ARTISTAS

Paula Cristina Machado Cardona
Doutora em História da Arte pela Faculdade de Letras
da Universidade do Porto
Investigadora do Centro de Estudos da Economia,
População e Sociedade da Universidade do Porto
Técnica Superior de Turismo da Câmara Municipal do Porto
paula.cardona.pt@gmail.com

Resumo: O artigo aborda a génese do movimento devocional no território do Alto-Minho (Portugal) e o papel didáctico da imagem no período pós tridentino. No interior das igrejas paroquiais, escrutinámos a hierárquica das imagens associadas ao prestígio das confrarias e identificou-se as imagens provenientes de doações particulares. Paralelamente procedeu-se à contextualização artística das imagens, na óptica das encomendas feitas para as igrejas das Misericórdias, igrejas conventuais e Ordens Terceiras, mencionando, sempre que possível, o artista ou o artífice responsável pela execução da obra. O valor simbólico da imagem foi igualmente retratado tendo em conta, no caso em estudo, o Alto-Minho, a importância dos locais de romagem e a permanência de uma das mais importantes romarias portuguesas, ritual devocional associado a uma imagem do culto mariano.

Palavras Chave: Alto-Minho, Imaginaria, Devoção, Artistas, Época Moderna.

Imaginária e postulado canónico tridentino. Antecedentes

Na Idade Média pequenas associações de fiéis reuniam-se em torno a um santo, viam-nos como protectores, uma protecção física que afugentava os perigos e como modelos de virtude que deviam ser imitados e que operavam a aproximação com o divino intemporal. Por esse motivo os santos eram venerados e honrados por essa comunidade de fiéis.

Estamos na génese do movimento devocional, das primeiras confrarias. Nas cidades e vilas medievais mais desenvolvidas os grupos de mesteres, organizados em torno a um santo protector, vão erguer nas igrejas paroquiais as suas capelas votivas, fenómeno que se observa em França, Itália, Espanha e Portugal. Desde o mestre ao aprendiz, todos faziam parte da mesma confraria[1] e estas confrarias, sobretudo de mesteres, geraram um movimento de incremento da encomenda artística. Entre finais do século XIV e inícios do século XVI, o interior das igrejas dos centros urbanos mais desenvolvidos, serão preenchidos com retábulos, pinturas e imagens. As confrarias não se limitavam apenas a construir as suas capelas encomendavam a artistas retábulos, imaginária, revestimentos ornamentais, ornamentos de altar, peças de prata e ouro destinadas ao culto e diversos tipos de paramentos.

No fim da Idade Média as confrarias exercem uma influência significativa sobre todas as manifestações artísticas, de todas, a imaginária adquirirá uma importância exponencial. Émile Mâle refere que se deve às confrarias a introdução do culto dos santos no fim da Idade Média.

---

[1] MÂLE, Émile. *L'art Religieux de la fin du Moyen Age en France*. Cinquième edition. Paris: Armand Colin, 1949, pp. 167-168.

> Por volta 1520, a arte concretizou plenamente o duplo ideal da Idade Média; oferece aos homens duas imagens essenciais: um Cristo em sofrimento que lhes mostra o sacrifício e uma virgem imaculada que os convida a resistir à fatalidade da carne e a vencer a natureza. Vem Lutero e vem a Renascença! A idade média pode morrer: deu a sua suprema revelação[2].

No fim da Idade Média as confrarias reúnem os homens para a prática religiosa e para a observância de uma vida mais edificante. As confrarias devocionais estão votadas à celebração de um santo e à prática da caridade. São também uma espécie de montra que se oferece a ser olhada e admirada. As imagens colocadas nos retábulos dos altares das confrarias são, por um lado, o testemunho da piedade das confrarias e, por outro, mensagens didácticas que se impõem a partir de Trento, com a divulgação de directrizes muito precisas para os programas iconográficos. (FIG. 1)

Figura 1: Pietá (século XV), convento Franciscano de St.º António. Museu dos Terceiros. Ponte de Lima. Foto: Amândio de Sousa Vieira

Concilio Tridentino. A veneração e a invocação das imagens sagradas e relíquias dos santos

O 3º período do 19º concílio ecuménico que se realiza em Trento, entre 1562-1563, convocado pelo Papa Pio IV, decreta no capítulo XXI dedicado à invocação, veneração, e relíquias dos santos, e das sagradas imagens (sessão XXV) o seguinte:

1 – Instruir os fiéis acerca dos santos como intercessores, invocando-os e venerando as relíquias. Legitima-se assim, o uso das imagens dos santos que representam os que reinam juntamente com Cristo, oferecendo a Deus as orações dos homens.
2 – Invocar os santos em orações significava contar com o seu poder e auxílio para alcançarem benefícios de Deus.

---

[2] MÂLE, Émile. Ob. cit., pp. 167-168.

3 – Considerar hereges os que defendiam que os santos não deviam ser invocados, ou que invocá-los constituía idolatria.
4 – Solicitar a veneração dos Santos Mártires, por terem sido "membros vivos de Cristo e templo do Espírito Santo" e reiterar a condenação aos que afirmavam que não se deviam venerar nem honrar as relíquias.
5 – Apelar à posse e conservação das imagens de Cristo, da Virgem Maria e de outros Santos para serem honradas e veneradas, não porque as imagens em si tivessem qualidades divinas ou virtudes que justificassem a sua veneração, mas pelo facto da imagem representar os santos, as suas virtudes e martírios.
6 – Adorar Cristo e venerar os santos pressupunha obter benefícios e mercês concedidas por Cristo, expondo aos olhos dos fiéis, igualmente os milagres "que Deus obra pelos santos e seus saudáveis exemplos". (Modelos de virtude e exercícios de piedade).
7 – Moralizar o modo de representação das imagens. Determina-se a proibição da superstição na invocação dos santos, veneração das relíquias e sagrado uso das imagens, é banido todo o lucro duvidoso, expressando em particular que as imagens não deviam ser representadas com "formosura dissoluta", beleza que suscitasse desejo de posse imoral.
8 – Apelar aos bispos para que tivessem especial cuidado no sentido da representação das imagens de modo a evitar confusão, banindo qualquer conotação profana ou desonesta - "à casa de Deus só convém a Santidade"
9 – Fazer depender da autoridade episcopal a autorização, confirmação e reconhecimento para a colocação nas igrejas e templos de novas imagens, admitir novos milagres e receber novas relíquias[3].

Com as reformas tridentinas estimula-se e difunde-se a temática Cristológica, Mariana e da Salvação das Almas, um novo modelo de piedade surge como resposta do movimento contra-reformista, abrindo espaço ao aparecimento de inúmeras confrarias devocionais e inaugurando paralelamente, uma nova cenografia no espaço litúrgico, na qual as imagens passam a desempenhar um papel central decorrente deste movimento reformador.

As devoções das confrarias podiam ser de carácter **Cristológico**: Santíssimo Sacramento, Santíssima Cruz, Espírito Santo, Santíssima Trindade, Nome de Deus; dedicadas ao culto **Mariano** Maria Santíssima, da Misericórdia, da Piedade, do Socorro; de inspiração franciscana (N.ª Sr.ª da Conceição); de inspiração dominacana (N.ª Sr.ª do Rosário); de inspiração carmelita (N.ª Sr.ª do Carmo). Há confrarias dedicadas ao culto e às devoções de santos locais e regionais e as dedicadas ao culto da morte e das almas dos mortos e a complexa e antiga actividade de sufrágio patrocinada pela Virgem ou por um santo, São José ou São Miguel.

Piedade e Devoção

O movimento devocional apresenta-se polarizado quase exclusivamente nas confrarias que submetem os seus estatutos à aprovação da Igreja, para fixarem o nome da sua devoção e erigirem-se no espaço sacro.

Os estatutos das confrarias careciam de aprovação do arcebispo ou bispo. No caso em estudo, o Alto-Minho, as colegiadas e igrejas paroquiais estavam submetidas, em matéria eclesiástica, ao Arcebispado de Braga. Dos vários documentos normativos que regulamentavam o funcionamento destas

---

[3] FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. *A Arte Da Talha No Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela, Materiais e Técnica)*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989, pp. 40-41. REYCEND, João Baptista. *O Sacrossanto, e Ecuménico Concilio de Trento*, Tomo II. Lisboa: Na oficina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781, pp. 347-355.

organizações devocionais, destacamos as Constituições Sinodais, ordenadas por D. Sebastião de Matos em 1639 e acrescentadas por D. João de Sousa em 1697. Neste documento, está determinada a vocação das confrarias – destinam-se ao serviço divino e honra e veneração dos santos.

Espelho da nova moral que se institui com Trento, as Constituições Sinodais bracarenses, reforçam as determinações conciliares no que diz respeito às devoções, protegendo e apoiando em particular confrarias do Santíssimo Sacramento e do Nome de Deus. Sobre as imagens reforçam a obrigatoriedade da temática a reapresentar ser a "de Nosso Senhor, ou de Nossa Senhora", ou dos seus mistérios. Estimulam ainda, os temas dos anjos, santos, santos canonizados ou beatificados, banindo a representação de santos desconhecidos. Por seu turno, a execução da imagem devia atender à compostura dos rostos, os corpos deviam ser proporcionados e os vestidos e toucados decentes, estavam proibidas as representações de nus[4].

Estas determinações conciliares, no que diz respeito à temática devocional, estão na base de uma distribuição hierárquica das devoções dentro do espaço da igreja. Há portanto devoções mais importantes e devoções secundárias. As mais importantes, na maior parte dos casos estudados subsidiárias das confrarias mais antigas e poderosas do ponto de vista do seu perfil social e financeiro, ocupavam os lugares mais nobres da igreja – capela-mor, capelas da cabeceira e transepto, arcos-cruzeiros. Exemplificamos neste estudo, o caso da confraria do Espírito Santo nas duas colegiadas estudadas, Viana do Castelo e Ponte de Lima, no primeiro caso tem capela própria no transepto do lado da epístola e no segundo caso ocupava a capela-mor.

A igreja passa exercer um controlo apertado em matérias relacionadas com o estado de conservação do espaço físico – a igreja e em questões relacionadas com o comportamento moral do clero e dos fiéis. As Constituições Sinodais apresentam a forma e o modo como deviam ser inspeccionadas as igrejas. No interior do templo, por exemplo, o visitador devia inspeccionar o sacrário, os santos óleos, pia baptismal, relicários e relíquias e imagens.

As imagens só podiam ser executadas após a obtenção de licença do provisor, vigário ou visitador e mediante a apresentação de um modelo ou projecto, assegurando que a execução da imagem fosse entregue a um bom oficial[5].

Imaginária: Hierarquia devocional. Encomenda e artistas

Como vimos as confrarias exercem influência sobre todas as manifestações artísticas em particular a imaginária. Para as confrarias, a imagem simboliza a sua identidade, é o objecto da sua devoção e, por isso, deve ser majestosamente exposta para veneração dos crentes.

No caso presente, apresentamos as encomendas de imaginária, das confrarias mais importantes e prestigiadas que, sedeadas no espaço paroquial, ocupavam a capela-mor ou as capelas das absides ou do transepto. Estas confrarias, algumas delas pré-tridentinas, estiveram muito actuantes na fixação e na projecção das suas devoções. Refira-se que os oragos dos templos estavam sempre associados a confrarias e ocupam as capelas-mor, mas essa posição de destaque não correspondia por norma às confrarias mais poderosas financeiramente ou socialmente mais privilegiadas. Ocorre que a par das confrarias debaixo das quais se venerava os oragos destes

---

[4] Constituições Sinodais de Braga ordenadas pelo ilustríssimo arcebispo D. Sebastião de Matos no ano de 1639 …. Lisboa: 1697, Título XXV, const. VI, pp. 322-323

[5] Idem, ibidem.

templos, outras acolitavam o espaço nobre, quase sempre as confrarias do Santíssimo Sacramento, que geriam de forma directa as tribunas dos retábulos-mor, situação que se explica e se entende à luz das exposições solenes do Santíssimo Sacramento. Esse é o cenário mais comum que vamos encontrar nos exemplos que analisámos: Colegidas de Santo Estêvão em Valença; de Nossa Senhora da Assunção em Viana do Castelo, de Nossa Senhora da Assunção em Ponte de Lima e as igrejas paroquiais de São João Baptista em Ponte da Barca e de São Salvador em Arcos de Valdevez, sedes de concelho que integram o actual distrito de Viana do Castelo.

A primeira referência à **colegiada de Santo Estêvão em Valença** aparece nas Inquirições de 1322, chegou a ter funções de catedral entre 1506-1514. Esta igreja sofrerá grandes danos com o terramoto de 1755, motivo que originou um amplo programa de reabilitação do templo. Não sabemos se terá existido alguma confraria com a invocação do orago da colegiada (St.º Estêvão), o memorialista das Memórias Paroquiais indica que, em 1758, a capela-mor era ocupada pela confraria do Santíssimo Sacramento. A imagem que hoje observamos no retábulo-mor (assente em 1895) é o grupo escultórico representando o Calvário datado de 1693 e fazia parte do espólio de uma outra confraria, a das Chagas, cuja capela se localizava, nesta mesma colegiada, no lado da Epístola. Este conjunto representa Cristo crucificado e as imagens da Virgem, Maria Madalena e S. João Evangelista[6].

Na **colegiada de Viana do Castelo**, edifício datado do século XV a imagem da padroeira, Santa Maria Maior (Nossa Senhora da Assunção), com confraria, ocupava a tribuna do retábulo-mor, onde se expunha nos Domingos Terceiros o Santíssimo Sacramento. Mas a confraria que dinamizará de forma activa este espaço, será a confraria do Santíssimo Sacramento de que damos como exemplo a execução do retábulo-mor e o seu douramento em 1721-1722. Esta confraria tinha capela própria na abside do lado da epístola.

No que toca à imagem da padroeira, Nossa Senhora da Assunção, registe-se que pelo facto de estar exposta, em permanência, na tribuna da capela-mor e nunca ter sido retirada para funções processionais, levou a confraria a mandar executar, em 1724, outra imagem para as procissões. A confraria alegou que que todos os anos alugavam uma imagem ao mosteiro de São Bento que, segundo os confrades, não fazia a competente invocação ao mistério da Assunção por não estar decentemente paramentada, argumentavam ainda, que o valor pago pelo aluguer era elevado, sendo por isso mais vantajoso a aquisição de uma nova imagem. Por outro lado, invocaram que sendo a confraria orago da colegiada, não era muito apropriado mendigar todos os anos a imagem de Nossa Senhora para as procissões da sua festa.

A imagem processional devia ser feita "com todo o custo e perfeição da arte, dourada e estofada com toda a grandeza, com trono de nuvens, anjos e tudo o mais necessário". Para evitar erros ou defeitos na execução desta imagem, mandaram fazer um risco ao "coronel enginheiro desta Província Manoel Pintto Villas Lobos por ser perito, e exprimentado nestas facturas, e riscos", deliberando a Mesa fazer, paralelamente, uma coroa de prata dourada e um andor com as respectivas forquilhas de bronze, com "seus relevos, pirâmides e ramos nos quatro lados", equipamento processional que seria posteriormente dourado. As obras votadas neste acórdão de Mesa incluíram ainda um oratório destinado a recolher a nova imagem processional, que colocariam na sacristia, por cima do arcaz, com dois outros objectivos muito claros: devoção e adorno do espaço. Esta imagem acabaria por ser vendida em

[6] Disponível em: < http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6230.> Consult. 3 de Outub. 2011.

1746, sob proposta do juiz, o capitão António da Silva Rodrigues, por estar indecente e não haver lugar para o seu acondicionamento. O preço de licitação da imagem, da autoria do famoso engenheiro militar Manuel Pinto de Vilalobos, foi de 4.000 réis.

O incêndio que sofreu a Colegiada de Viana do Castelo em 1806 destruiu a imagem que se encontrava no retábulo da capela-mor razão que levou a confraria a mandar executar, em 1811 uma nova imagem processional, porquanto a que existia na sacristia havia sido transferida para o altar-mor da igreja da Misericórdia.

> [...] em rezão de se ter queimado a Imagem de Nossa Senhora da Assumpção que estava colocada no altar mor desta collegiada Matriz; se colocou no altar-mor da igreja da Mizericordia por favor a imagem de Nossa Senhora da Assumpção que antes estava nesta sachristia, e era que hia nas prociçoens e que em rezão de estar collocada no refferido altar mor da igreja da Mizericordia, era precizo outra para ir nas prociçoens [...].

Figura 2: Nª Sr.ª da Assunção (1811), colegiada de Viana do Castelo. Foto: Paula Cardona.

O feitio desta nova imagem custou 20.000 réis e o encarnamento, 17.600 réis. Para a mesma foi encomendada uma nova coroa de prata no valor de 19.950 réis. O preço total da nova imagem foi de 57.550 réis[7]. Esta imagem é a que actualmente se encontra exposta na capela-mor desta igreja. (FIG. 2)

Na capela do transepto do lado da epístola tinha assento a poderosa confraria dos sacerdotes – **Espírito Santo**, São Pedro e São Paulo, confraria de origem medieval, confirmada pela documentação da própria confraria que menciona a sua remota fundação na antiga igreja de Santa Maria de Vinha na freguesia de Areosa. Ter-se-á mudado depois para a igreja de São Salvador em Viana do Castelo, acrescentando à sua primitiva invocação a do apóstolo São Pedro. Logo após a finalização das obras da colegiada, transfere-se para uma das mais amplas capelas, próxima da

[7] CARDONA, Paula Cristina Machado. *A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX*, 4Vols. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada], 2004 Vol. I, pp. 276-277.

capela—mor. O padre Baltazar Francisco, o mais antigo provedor de que há memória, serviu a confraria em 1475. Durante o seu periodo de actividade até à sua extinção no início do século XX, encomendaram para a sua capela 4 estruturas retabulares em 1524, 1637, 1707, 1826 e inúmeras imagens. O retábulo actual enquadra a imagem de grandes dimensões do Senhor dos Passos e exposta na sua capela, encontra-se a imagem em tamanho natural, do *Ecce Homo* datada de meados do século XVIII[8].

Em frente à capela do Espírito Santo, portanto no topo do transepto do lado do Evangelho sediou-se a confraria de oficiais mecânicos, mais poderosa de Viana do Castelo, a dos homens do mar, **Santo Nome de Jesus dos Mareantes**, de origem medieval, existiu sempre debaixo de protecção régia, gozando de amplos privilégios outorgados por sucessivos monarcas. Um dos privilégios que a caracterizava era a de estar isenta de visitação da cúria bracarense. A construção da sua capela na colegiada de Viana do Castelo ocorre em 1506 e desde essa data, o volume e a diversidade de encomendas artísticas para este espaço foi imensa. A máquina retabular, de grandes dimensões, que hoje se observa na capela, datada de 1770, ostenta ao centro o grupo escultórico do Calvário composto pela imagem de Cristo Crucificado, encomendada em 1785 e pelas imagens de Nossa Senhora e São João Evangelista, estas datadas do século XVII. A descrição apresentada no inventário de 1548 menciona a representação escultórica do Senhor Morto, actualmente na base da tribuna. Diz a tradição que este conjunto estava prestes a ser destruído em Inglaterra, por reformistas ingleses e que teria sido salva por João Velho, notável homem da vila de Viana e oficial da confraria que a terá doado para o retábulo seiscentista, manteve sempre lugar de destaque nas diferenças máquinas retabulares que se encomendaram para a capela.

Colegiada de Ponte de Lima

A construção da colegiada de Ponte de Lima com invocação de Nossa Senhora a Grande (Nossa Senhora da Assunção) está datada do segundo quartel do século XV, data que corresponde também à erecção da confraria do Espírito Santo na capela-mor. Esta confraria teria ocupado uma pequena capela no local onde se construiria a igreja colegiada. Na capela-mor foi igualmente instituída a confraria de Nossa Senhora da Assunção ou como sempre foi conhecida, Senhora a Grande, em data posterior à do Espírito Santo. Quer a primeira, mais antiga, numerosa e financeiramente mais robusta quer a segunda, mais recente, menos populosa em número devotos, determinaram a estrutura devocional desse espaço como se constata pela encomenda de imaginária documentada desde o segundo quartel do século XVII. Em 1845 a descrição da matriz evocativa do retábulo-mor mandado fazer em 1843 indicava que a tribuna era ladeada pelas imagens do Espírito Santo e São Pedro Apóstolo e o frontal de altar apresentava a representação da "Última Ceia", cuja pintura e douramento foi da autoria do mestre pintor dourador bracarense João Baptista da Rocha[9].

Os dois quadros que se seguem resumem a encomenda de imagens destas confrarias destinadas à capela-mor e às procissões.

---

[8] CARDONA, Paula Cristina Machado, 2004, p. 79.

[9] CARDONA, Paula Cristina Machado. *O perfil Artístico das confrarias em Ponte de Lima na Época Moderna*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, 2010, pp. 64-66.

Encomenda de imaginária Confraria do Espírito Santo			
Data	Tipo de imagem/localização	Artista	Oficina
[illegible]	[illegible]	[illegible]	
[illegible]	[illegible]		
[illegible]	[illegible]		
[illegible]	[illegible]		[illegible]
[illegible]	[illegible]		

Quadro 1: Encomenda da imaginária Confraria do Espírito Santo. Elaboração: próprio autor.

Encomenda de imaginária Confraria de Nossa Senhora a Grande			
Data	Tipo de imagem/localização	Artista	Oficina
[illegible]	[illegible]		
[illegible]	[illegible]		
[illegible]	[illegible]	[illegible]	

Quadro 2: Encomenda da imaginária Confraria de Nossa Senhora a Grande. Elaboração: próprio autor.

O caso da Colegiada de Ponte de Lima coloca algumas questões de difícil resolução no que diz respeito à compreensão da distribuição das capelas devocionais, mau grado o processo normal decorrente de obras de ampliação do aparecimento de novas devoções e da extinção de confrarias, verificou-se a intervenção Direcção Geral dos Monumentos Nacionais, em 1956 que, com o objectivo de recuperar o passado medieval do edifício, procedeu ao desmantelamento da maior parte das estruturas de talha da igreja. Restaram apenas os dois retábulos das capelas do transepto, este processo originou a deslocalização de imaginária, pintura e alfaias litúrgicas para outros espaços fora do templo. Do espólio de imaginária ficou-nos uma Nossa Senhora da Assunção (segunda metade do século XVIII) e uma Nossa Senhora da Piedade do mesmo período que se encontram na sacristia. A imagem de Nossa Senhora da Assunção estava em 1852 no coro da igreja. (FIG. 3)

Igreja Matriz de Ponte da Barca

Com invocação de S. João Baptista, a construção da igreja Matriz de Ponte da Barca teria sido iniciada em finais do século XIV. Este primitivo templo será renovado em 1714, de acordo com uma planta executada pelo eng.º militar Manuel Pinto Vilalobos.

No que respeita à estrutura invocativa, sabemos da existência de uma confraria com invocação de São Sebastião, formada por clérigos e localizada muito provavelmente, na capela de São Sebastião e Nossa Senhora da Piedade (Capela dos Donatários). Esta confraria não se encontrava instituída na capela-mor, pese embora exista actualmente, num nicho do retábulo-mor do lado da epístola, uma imagem evocativa de São João Baptista. A capela-mor era gerida pela confraria do Santíssimo Sacramento, apesar de estar instituída em capela própria junto ao arco triunfal do lado da epístola e próxima à capela-mor. Na capela da confraria, e na base do retábulo, datado de 1750-1760, encontra-se a imagem do Senhor Morto deitado num esquife que aparece arrolada num inventário da confraria de 1803. Do seu espólio, registado em 1856, faziam parte, na categoria de imagens e painéis: um painel grande da *Cova Domini*, um painel pequeno do Coração de Jesus, colocado por detrás do crucifixo da sacristia e quatro serafins que estariam também na sacristia da confraria.[10]

Igreja Matriz dos Arcos de Valdevez

A igreja com invocação de São Salvador é reedificada em 1683 segundo o risco do engenheiro militar francês Miguel L'École.

Não se documenta nesta igreja Matriz nenhuma confraria de São Salvador. A capela-mor era do domínio da confraria do Santíssimo Sacramento juntamente com os fregueses e com o pároco. Esta confraria, que ocupava capela própria, patrocinou a execução do retábulo-mor em inícios do século XVIII bem como o seu douramento em 1709. Do retábulo-mor fazia parte o frontal de altar com representação da *Última Ceia* actualmente localizado no retábulo da sua capela.

A par desta confraria, outra merece destaque, trata-se da de Santo António, muito popular localmente, ocupava a ampla capela junto ao arco triunfal, do lado do evangelho. No seu retábulo, da autoria do entalhador Manuel Gomes da Silva (1728-1729), esteve e mantém-se exposta a imagem de Santo António encomendada pela confraria em 1796-1797.

A imaginária das misericórdias, dos santuários, das igrejas conventuais e das Ordens Terceiras. Contextualização artística

As igrejas colegiadas e as matrizes, como espaços paroquiais, integrados em zonas urbanas mais desenvolvidas, sedes de concelho eram templos que cresciam organicamente em função das rendas e das disponibilidades financeiras das suas várias tutelas: mitra bracarense, que vigiava de perto as questões relacionadas com os requisitos litúrgicos do espaço paroquial e autorizava a encomenda de imagens; os municípios responsáveis pela construção e manutenção do corpo das igrejas e em alguns casos pelas torres sineiras (Valença, Viana e Ponte da Barca); as confrarias que tutelavam e geriam as suas capelas votivas e os privados detentores de capelas funerárias que as deviam manter e conservar de acordo com as determinações sinodais. As igrejas das misericórdias, os santuários (cristológicos e marianos), as igrejas dos conventos e das Ordens Terceiras apresentam outra estrutura organizativa e um quadro de deveres e privilégios que as distinguia das igrejas paroquiais e isso trará reflexos na encomenda artística em geral e na colocação das imagens no interior destes templos em particular.

Misericórdias

No caso da Misericórdia de Viana do Castelo, registamos as encomendas que decorrem da construção da nova igreja que se inicia em 1716. O retábulo da capela-mor foi encomendado em 1718 ao mestre imaginário de Guimarães Ambrósio Coelho. Da encomenda faziam parte as imagens de Nossa Senhora da Visitação com Santa Isabel e São Joaquim com Santa Ana.

No caso da Misericórdia de Ponte de Lima o processo de remodelação do seu interior verifica-se em 1737-1738 pela mão do mestre entalhador Miguel Coelho, autor do retábulo e do frontal de altar representando a *Multiplicação dos Pães* que devia, segundo os apontamentos seguir o modelo do da confraria do Santíssimo Sacramento da Sé de Braga. (FIG. 4)

Santuários

O **Santuário de Nossa Senhora da Boa-Morte**, em Ponte de Lima, é único em toda a região devido ao esquema, original, do retábulo-mor que enquadra as representações, em tamanho natural, da *Lamentação de Cristo* e da *Dormição da Virgem*. Esta estrutura desenvolve-se em dois pisos e ambos permitem uma circulação de 360 graus à volta das composições escultóricas. A tribuna, não tem trono abre-se para um camarim que acolhe ao nível do presbitério a composição da *Lamentação de Cristo* – conjunto composto por nove figuras; na parte superior da tribuna está localizado o grupo escultórico da *Dormição da Virgem*, constituída pela imagem jacente da Virgem Maria rodeada pelos onze apóstolos. Desconhecemos a autoria destas imagens, sabemos que o retábulo foi executado em 1719 pelo mestre entalhador bracarense Francisco Pereira de Castro e o douramento de nove dos onze apóstolos do grupo da Virgem é feito em 1723 pelo mestre pintor-dourador limiano João Coelho de Araújo[11]. (FIG. 5)

O Santuário **de Nossa Senhora da Agonia,** em Viana do Castelo foi alvo nos anos 60 do século XVIII de um ambicioso programa decorativo que conferiu ao seu interior a marca rocaille que hoje se observa. O olhar do espectador é conduzido de imediato para o retábulo-mor, cuja planta foi da autoria do famoso mestre riscador bracarense André Soares (1762 – 1763) que contou, no processo de montagem, com a participação dos mestres António Álvares e Paulo Vidal, este último mestre pedreiro

[11] CARDONA, Paula Cristina Machado, 2010, p. 661.

Figura 4: Frontal de altar do retábulo-mor da igreja da Misericórdia de Ponte de Lima, representando o tema da Multiplicação dos Pães (1738). Foto: Paula Cardona.

Figura 5: Grupo escultórico da Virgem (1723), santuário de Nossa Senhora da Boa Morte de Ponte de Lima. Foto: Paula Cardona.

de origem galega com vasta actividade neste período, sobretudo em Braga. Desta época foram também concretizadas as encomendas das imagens como se confirma do livro de receita e despesa da confraria de Nossa Senhora da Agonia: em 1763-1764 são colocados na capela-mor imagens de anjos provenientes da cidade do Porto, estas imagens foram entretanto vendidas em 1782-1783; a imagem de Nossa Senhora da Agonia, provavelmente anterior ao retábulo, recebeu um novo manto azul, composto de ferrete de matizes com renda de ouro e forrado de tafetá (1770 – 1771); em 777-1778 o mestre entalhador João de Brito é contratado para intervir na tribuna, julgamos que estas intervenções tiveram também como alvo as imagens que aí se encontravam[12].

[12] Arquivo da Capela de N.ª Sr.ª da Agonia, Confraria de N.ª Sr.ª da Agonia – Livro de Receita e Despesa 1758 - 1795.

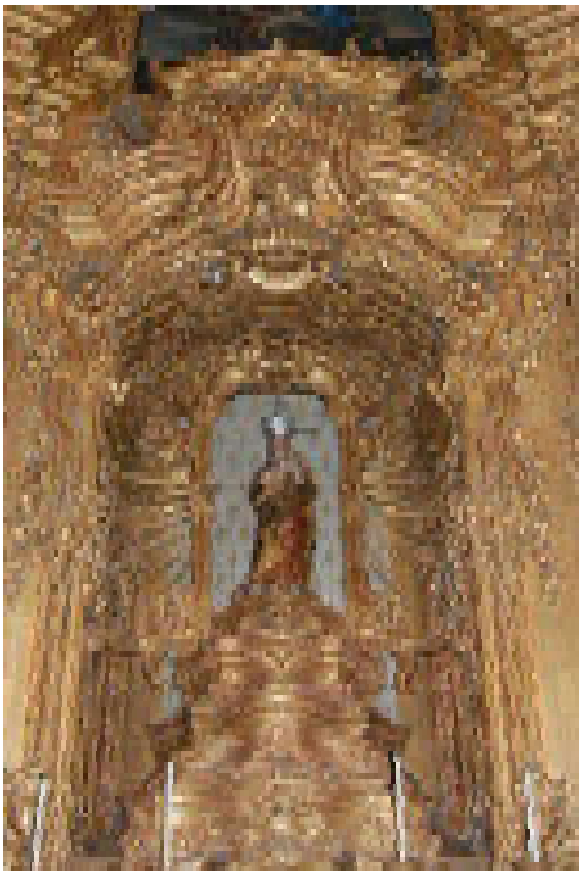


Figura 6: Nossa Senhora do Rosário (segunda metade do século XVIII), capela da confraria de Nossa Senhora do Rosário, igreja São Domingos. Viana do Castelo. Foto: Paula Cardona.

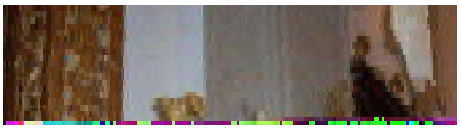
Igrejas conventuais

No âmbito do processo de encomenda de imaginária para o interior de igrejas conventuais, apresentamos como exemplo o caso da imagem de Nossa Senhora do Rosário, pertencente à capela como a mesma designação gerida pela poderosa confraria de Nossa Senhora do Rosário do convento de São Domingos de Viana do Castelo. A capela da confraria estava localizada num dos espaços mais importantes da igreja, próximo da capela-mor. A gigantesca máquina retabular que ornamenta a capela da confraria esmaga, pela sua dimensão e pela plasticidade dos seus ornatos, o retábulo-mor da igreja conventual e constituiu um dos mais representativos exemplares de talha rocaille do Norte de Portugal. Esta peça foi riscada pelo conhecido riscador de Braga André Soares e executado em 1759-1760 pelo não menos famoso mestre entalhador, também de Braga, José Álvares de Araújo. A imagem datada da segunda metade do século XVIII é uma peça imponente, provavelmente encomendada nas oficinas de Braga e corresponde, pela qualidade da sua execução à excelência do risco e do entalhe do retábulo que a enquadra[13]. (FIG. 6)

Igrejas das Ordens Terceiras Franciscanas. Os casos de Viana do Castelo e de Ponte de Lima:

A construção da igreja da Ordem de Terceira de São Francisco de **Viana do Castelo** data de 1772. Para o seu interior, particularmente para a capela-mor, o ministro e mais mesários adjudicam em 1789, aos mestres escultores José Caetano e seu irmão Joaquim José de Sampaio, naturais de Vila Nova de Famalicão, a obra do camarim, da tribuna, das duas figuras de penitência, localizadas no remate do retábulo e de três imagens: Nossa Senhora da Conceição, São Francisco e São Domingos. Todo este programa decorativo – talha e

[13] CARDONA, Paula Cristina Machado, 2010, p. 606.



imagens, executado de um só folgo, confere grande unidade plástica ao interior da igreja da Ordem Terceira vianense, no qual as imagens chamam a atenção pela qualidade da sua execução, como podemos observar no caso da imagem de Nossa Senhora da Conceição localizada no altar do corpo da igreja com a mesma invocação[14].

A construção da igreja da Ordem Terceira de **Ponte de Lima** data de 1745 e desde essa data, os irmãos terceiros desencadearão todo um esforço para adequar o interior da sua igreja a novos formulários estéticos que então ganhavam adesão no Alto-Minho, o rocaille. A igreja da Ordem Terceira Limiana é, assim, um dos mais vastos conjuntos decorativos, em terras do Alto-Minho que traduz a afirmação dessa corrente do final do barroco.

O retábulo-mor foi executado em 1756, o autor do risco foi o entalhador bracarense José Álvares de Araújo, e a execução da talha entregue aos entalhadores de Guimarães António da Cunha Correia do Vale e Manuel da Cunha Correia. O contrato da feitura da talha incluía a execução das imagens de S. Francisco de Assis e São Ivo de Treguier tendo sido o pagamento desta fase da empreitada, assegurado pelo legado de Lourenço Amorim Costa, irmão da Ordem Terceira Limiana, falecido no Brasil.

A encomenda, como referimos, foi vasta, o contrato de adjudicação da obra de talha, mencionava ainda, os retábulos colaterais de S. Lúcio com as imagens St.ª Bona e St.ª Margarida de Cortona; o retábulo de Rei S. Luís rei de França com as imagens de Stª Rosa de Viterbo e St.ª Isabel, Rainha de Portugal e um par de anjos tocheiros. (FIG. 7)

Imaginária: devoção e devotos. Ascensão e reforço prestígio social

A expiação dos pecados terrenos e o alcance da salvação eterna norteavam muitos dos devotos neste tempo de efervescências devocionais, mas se as razões de ordem espiritual inspiram estes benfeitores: missas por alma ou os enterramentos em capelas, não devemos esquecer que as questões de ascensão social e reforço de prestígio dentro do seu grupo societário eram motivos de sobra para legarem às

confrarias em que militavam, bens de raiz deixados em testamento e em escrituras de doação, bem como o patrocínio de ornatos e imagens para as capelas do santo ou santos da sua devoção.

A tabela seguinte lista as imagens doadas por devotos Minhotos, proveniente das classes sociais mais prestigiadas, radicados localmente e nos destinos ultramarinos de África, Índia e Brasil.

IMAGENS	DEVOTOS
Pietá (século XV)	D. Leonel de Lima, 1º visconde de Vila Nova de Cerveira e Alcaide mor de Ponte de Lima, fundador do convento Franciscano de Sr.º António da vila de Ponte de Lima.
Cristo Crucificado (1674)	Proveniente da Flandres trazida por Diogo da Rocha Pessoa e João de Ovo, para o retábulo das Chagas. Igreja da Misericórdia da vila de Caminha.
N.ª Sra.ª da Humildade (1694)	Doado por António Gonçalves de Brito, instituidor da capela de N.ª Sr.ª da Humildade na igreja da Misericórdia da vila de Arcos de Valdevez.
Menino Jesus (1714)	Doado por Helena de Sousa à confraria do Espírito Santo da colegiada da vila de Ponte de Lima.
Sr.ª Teresa de Jesus (1734)	Doada pelo reverendo Manuel Coelho de Lima à confraria de N.ª Sr.ª da colegiada da vila de Ponte de Lima.
N.ª Sr.ª do Carmo (1748)	Doada pelo Padre Leandro Pertuli de Mendonça, para instituir uma confraria com a mesma invocação na colegiada da vila de Ponte de Lima.
S. Francisco de Paula (1758)	Mandada executar por D. António Malheiro, bispo do Rio de Janeiro, para o retábulo-mor capela do palácio Malheiro Reimão da cidade de Viana do Castelo.
St.ª Apolónia e St.ª Bárbara	Mandas executar em Braga ao entalhador Manuel Ferreira de Sousa, por Manuel Vicente da Costa Oliveira, administrador da capela do Espírito Santo de Matijr da vila de Ponte de Barca.
N.ª Sr.ª do Rosário (1833)	Imagem encomendada por Luís António do Vale para o retábulo com a mesma invocação da colegiada da vila de Valença.

Quadro 3:Imagens doadas por devotos Minhotos. Elaboração: próprio autor.

Expoente máximo dessa relação entre sentimento de profunda religiosidade e reforço do prestígio social, encontramos plasmada na capela **Malheiro Reimão.** O início da construção da capela data de finais de 1758, foi mandada construir por D. António Malheiro, bispo do Rio de Janeiro, dedicada a São Francisco de Paula e ao Espírito Santo. O custo total da construção foi de 5.112$900 réis. Do Rio de Janeiro, o bispo mandou ricos objectos de culto, paramentos e imagens para a capela. Consta-se que terá enviado na frota de Novembro de 1758 a imagem de São Francisco de Paula com resplendor e báculo de prata como aparece registado nas contas que o D. Prior lhe apresentava[15]. (FIG. 8)

[15] Disponível em: <http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2> Consult. 3 de Outub.

IMAGENS	Arcos de Valdez
N.ª Sr.ª das Angústias	[...] imagem milagrosa, colocada em uma pequena parte do alto da igreja da paróquia, [...] [illegible] é frequentada de muitos enfermos para alcançarem o remédio para suas enfermidades". Freguesia de Arcos de Valdez.
N.ª Sr.ª do Porto	[...] se vinham ao um altar portátil feito com todo o primor. Uma [illegible] imagem de N.ª Sr.ª do Porto. Consta muito milagrosa." Freguesia de S. Paio.
Sr.º Antônio	"Na sua grande romaria na igreja paroquial, no dia de Sr.º Antônio, 13 de Junho, por ser muito milagrosa a imagem do santo." Freguesia de Arcos (São Cosme e São Damião).
S. Bento	"[...] No santo de outros números". Tem capela própria administrada pela confraria de S. Sacramento, realizam sua romagem anual: a 21 de Março e a 11 de Abril. Freguesia de Portela.
N. Senhora	[...] concorrem à capela acima dita [S. Caetano] no decurso de seu ofício pastoral, com especialidade com [illegible] o pedido de Deus, principalmente aquelas pessoas que padecem maleitas." Freguesia de Rio de Moinhos.

Quadro 4:Imagens associadas a fenómenos milagroso: Arcos de Valdez.
Elaboração: próprio autor.

IMAGENS	Arcos de Valdez
N.ª Sr.ª da Agonia	"A tradição muito antiga que esta imagem é [illegible] o mal a quem no [illegible] de seu culto [illegible]". Freguesia de Arcos.
Sr.ª Ana	"[...] tem muita devoção esta Senhora, principalmente as [illegible] de seus partos pedem ao [illegible] algum [illegible]". Freguesia de Arcos.
Santo Cristo	"[...] feito em pedra até um cruzeiro, colocado [illegible] de um pinheiro, [illegible] da sua capela, [illegible] todos os dias, por ser muito milagroso". Freguesia de Cossourado.

Quadro 5: Imagens associadas a fenómenos milagroso: Viana do Castelo.
Elaboração: prórprio autor.

eminentemente agrícola como é o caso da vila de Arcos de Valdevez e outra eminentemente marítima, urbana e cosmopolita, como Viana do Castelo.[16]

Em torno da devoção de Nossa Senhora da Agonia. A Romaria

Ao longo dos tempos a devoção "à Senhora da Agonia" foi alvo de várias manifestações de fé por parte dos fiéis que, como reconhecimento da graça recebida, alimentaram o culto à imagem como se demonstra pela quantidade de ex-votos que existem na galeria da sala de reuniões da confraria. (FIG. 9)

Esta devoção extravasou as fronteiras territoriais Minhotas e do Brasil, num período compreendido entre 1766 a 1794,chegaram várias esmolas para o culto à imagem de Nossa Senhora da Agonia, provinham, maioritariamente de devotos vianenses radicados sobretudo na Baía e no Rio de Janeiro.

A devoção à imagem de Nossa Senhora da Agonia, em Viana do Castelo, remonta a 1751. Em 1783 a Sagrada Congregação dos Ritos confere autorização para se celebrar, na pequena capela que acolhia a imagem da Senhora, a Capela do Bom Jesus do Santo Sepulcro, missa solene no dia 20 de Agosto, desde aí, a devoção à imagem foi aumentando e no século XIX a romaria passa a atrair milhares de romeiros, devotos e visitantes, transformando-se num fenómeno de massas. (FIG. 10)

[16] CAPELA, José Viriato. *As Freguesias do Distrito de Viana do Castelo Nas Memórias Paroquiais de 1758*. *Alto-Minho*: Memórias, História e Património, Casa Museu de Monção | Universidade do Minho. Braga, 2009, pp. 17-18; 25-27; 71-80; 411- 428; 453.

Figura 9: Ex-voto (1777), capela de N.ª Sr.ª da Agonia. Viana do Castelo. Foto: Paula Cardona

Figura 10: Imagem de N.ª Sr.ª da Agonia (terceiro quartel do século XVIII), capela de N.ª Sr.ª da Agonia. Viana do Castelo. Foto: Paula Cardona.

Actualmente, Nossa Senhora da Agonia mantém-se como sinónimo de romaria, a maior de Portugal, que se realiza anualmente de 18 a 21 de Agosto. Um dos pontos altos desta romaria é a procissão ao mar, na qual a imagem de Nossa Senhora da Agonia, transportada por pescadores, é levada solenemente ao mar, para o benzer, materializando assim, aos olhos do devoto, a esperança da bonança e da abundância que se obriga a renovar cada ano.
A romaria é festejada por várias gerações de vianenses que envergam, orgulhosamente, nesses dias, trajes regionais.

A romaria da Senhora da Agonia e tudo o que ela envolve e simboliza pode ser entendida como um produto do processo cultural da comunidade de Viana do Castelo porque celebra tradições que se preservaram, traduz modos e vida e formas de sentir, constituindo, por isso património que se reinterpreta e lega às futuras gerações.

Referências

Arquivo da Capela de N.ª Sr.ª da Agonia, Confraria de N.ª Sr.ª da Agonia. Livro de Receita e Despesa 1758 – 1795.

CARDONA, Paula Cristina Machado. *A Actividade Mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos Séculos XVII a XIX*. 4Vols. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [Tese de doutoramento policopiada], 2004.

CARDONA, Paula Cristina Machado. *O perfil Artístico das confrarias em Ponte de Lima na Época Moderna*. Ponte de Lima: Câmara Municipal de Ponte de Lima, 2010.

CAPELA, José Viriato. *As Freguesias do Distrito de Viana do Castelo Nas Memórias Paroquiais de 1758*. Alto-Minho: Memórias, História e Património, Casa Museu de Monção | Universidade do Minho. Braga, 2009.

Constituições Sinodais de Braga ordenadas pelo ilustríssimo arcebispo D. Sebastião de Matos no ano de 1639 …. Lisboa: 1697, Título XXV, const. VI

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. *A Arte Da Talha No Porto na Época Barroca* (Artistas e Clientela, Materiais e Técnica). Porto: Câmara Municipal do Porto, 1989.

MÂLE, Émile. *L'art Religieux de la fin du Moyen Age en France*. Cinquième edition. Paris: Armand Colin, 1949http://www.monumentos.pt.

REYCEND, João Baptista. *O Sacrossanto, e Ecuménico Concilio de Trento.* Tomo II. Lisboa: Na oficina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781.

DE SANTO FRANCISCANO A CAPITÃO DA CAVALARIA PAGA: A IMAGEM DE SANTO ANTÔNIO DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO PILAR DE OURO PRETO E SUAS TRANSFORMAÇÕES ARTÍSTICAS NO PRIMEIRO QUARTEL DO SÉCULO XIX

Adalgisa Arantes Campos
Doutora em História da Arte, Professora da faculdade de Filosofia da UFMG
adarantes@terra.com.br
Claudina Maria Dutra Moresi
Doutora em Química, Técnica de nível superior do Cecor/EBA/UFMG
claudinamoresi@gmail.com
Sílvio L. Rocha Vianna de Oliveira
Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
silvioluizoliveira@hotmail.com
Leandro Gonçalves de Rezende
Bacharel em História
leandro9rezende@yahoo.com.br
Cristina Neres da Silva
Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
cristneres@gmail.com

Palavras-chave: Pilar de Vila Rica, Santo Antônio, irmandade.

Esclarecimento preliminar

Objetivamos compreender intervenções modernizadoras feitas sucessivamente e com intervalos curtos, contudo restritas ao primeiro quartel do século XIX, sobre obras barrocas, a saber: as imagens de um altar, oriundas do século XVIII, à luz de informações obtidas a partir da documentação arquivística e das análises específicas da Conservação e Restauração. Tais procedimentos renovadores denunciam o dinamismo no trato com as obras, sempre no sentido de "melhorar" sua apresentação. Trata-se de trabalho preliminar, aliando o conhecimento teórico com a pesquisa arquivística, que é "esclarecida" durante e após o levantamento de campo:[1] é fundamental não perder de vista a correlação sábia entre prática e teoria! Este trabalho é fruto de atividade em equipe, possibilitado em razão do projeto interdisciplinar de pesquisa, intitulado "Pintores Coloniais em Minas Gerais: evolução histórica, técnica e conservação", coordenado pela Dra. Claudina Moresi e financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – Fapemig.[2]

Igreja Matriz do Pilar de Vila Rica: as irmandades e seus recursos materiais

Raimundo Trindade considerou 1705 o ano da criação da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar do Arraial do Ouro Preto. De fato, já existia, então, a capela primitiva que foi elevada à condição de matriz, em 1712, por ocasião da instituição de Vila Rica, com jurisdição sobre inúmeras capelas filiais na extensa freguesia.[3] As confrarias mais antigas da igreja paroquial, já institucionalizadas em 1712 foram a do Santíssimo Sacramento, da titular Nossa Senhora

[1] Agradecimentos: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG; Fundação Mendes Pimentel – FUMP; Paróquia Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto - especialmente Carlos José Ap. de Oliveira (Caju), por facilitar nosso trabalho no recinto da igreja matriz e no arquivo respectivo e à organização do VII Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB.

[2] Dra. Claudina Maria Dutra Moresi – Cientista da Conservação; Dra. Adalgisa Arantes Campos – Historiadora (bolsa produtividade do CNPq); Sílvio Luiz Rocha Vianna de Oliveira – Conservador-Restaurador (FAOP) e fotógrafo; Cristina Neres da Silva (FUMP), mestrando Leandro Gonçalves de Rezende (CAPES-REUNI), Armando Magno de Abreu Leopoldino (BIC-FAPEMIG). O projeto se restringe ao estudo da pintura na microrregião de Ouro Preto e Mariana, nos séculos XVIII e XIX.

[3] A criação episcopal da freguesia teve confirmação régia (alvará de 16/02/1724), que dividiu Vila Rica em duas paróquias, ambas de natureza colativa. (Cf. TRINDADE, Raymundo. *Archidiocese de Mariana*. São Paulo: Liceu Coração de Jesus, 1929, p.1262-1263).

do Pilar e a de São Miguel e Almas – a propósito, as mais atuantes na edificação e ornamentação do templo, constituídas por pessoas da elite política, militar, religiosa, intelectual e até artística. Em 1715, tem-se outra leva de associações: a Irmandade do Senhor dos Passos, a de Santo Antônio e a do Rosário dos Pretos que, inicialmente, se reuniu no recinto do Pilar, e já em 1716, saiu para erigir capela própria no bairro do Caquende.

Consta ter havido também agremiação de Nossa Senhora da Conceição, precocemente desaparecida na primeira metade do século XVIII, cujo altar foi ocupado posteriormente por Nossa Senhora das Dores, irmandade de devoção tal como a de Nossa Senhora do Terço, cuja imagem permanece em seu altar. Sobre a Irmandade de Sant'Ana, certamente começou como agremiação institucionalizada, desapareceu e depois retornou como devoção.[4] Assim sendo, os devotos do arraial do Pilar do Ouro Preto construíram o templo primitivo, além de terem constituído suas irmandades e também as "devoções sem compromisso" com uma surpreendente simultaneidade. Interessante observar que nesse recinto paroquial não houve confrarias de crioulos e mestiços, todas – estatuídas ou de devoção – contaram com filiados oriundos das elites e seguimentos intermediários. (FIG. 1)

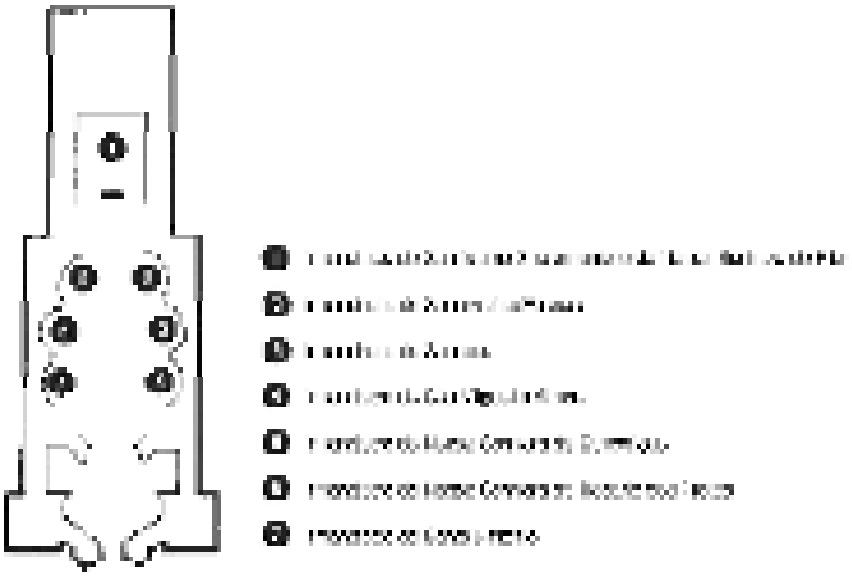


Figura 1: Desenho esquemático da Igreja Matriz do Pilar.

Em recinto paroquial era comum a camaradagem entre as irmandades ali instaladas, entre si e em relação à *fábrica paroquial,* visando a reedificar o templo, adquirir sinos, obras de uso coletivo (arcaz de sacristia, etc.).[5] Em contrapartida, a fábrica paroquial fazia-lhes a concessão de um número variável de campas (sepulturas no piso da nave e capela-mor) às ditas irmandades, o que constituía em grande atrativo para o ingresso de neófitos. Entretanto, nem todas as associações recebiam campas da administração paroquial, e, assim, o devoto tinha que pagar separadamente para ser inumado em solo sagrado. Essa explicação elucida em parte as razões da diferença de recursos entre as irmandades do recinto paroquial, ainda que elas fossem compostas, mormente por membros da elite. As irmandades do Senhor dos Passos, São Miguel e Almas, Nossa Senhora do Pilar e a do Santíssimo Sacramento, durante extenso período – praticamente até 1830 – sempre tiveram acesso às campas. Contudo, o primeiro terço do oitocentos não foi propício para as irmandades paroquiais, tendo-se em vista a proliferação

[4] FRANCO, Renato. *Pobreza e caridade leiga* – as Santas Casas de Misericórdia na América portuguesa. São Paulo: USP, 2011 (História, Tese de doutorado).

[5] Fábrica da igreja: conjunto dos bens patrimoniais, direitos e rendas destinados ao reparo e conservação da igreja administrados pelo fabriqueiro, ou seja, pelo primeiro membro do conselho da fábrica, responsável por essa administração. Cf: *Códice Costa Matoso*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1999 (Coordenação geral de Luciano Raposo de Almeida Figueiredo e Maria Verônica Campos), p.98.

das capelas de crioulos e pardos e dos terciários.[6] Certamente esse fato esclarece a manutenção dos altares da nave do Pilar dentro da configuração joanina, com acréscimo apenas das mesas de altar ao gosto rococó, assim como ocorrera com os altares da nave da Matriz da Conceição de Antônio Dias. Surpreendentemente, a associação de Santo Antônio, que não tinha os benefícios de ter campas, é quem fez importantes renovações em seu altar! Tentemos compreender essa contradição.

Comprovadamente entre 1732 e 1735, as irmandades legalmente instituídas e, certamente, as irmandades "de devoção" em conjunção com a administração paroquial, procederam a uma transformação coetânea do recinto em questão, ao substituírem a talha existente (nacional-português) pela de feição joanina. Foi uma empreitada simultânea que, no entanto, atingiu apenas o coroamento do altar da Conceição, já que nele se manteve a parte intermediária composta por colunas torsas. Trata-se do retábulo mais recuado, seguido pelo de Santo Antônio que apresenta parcialmente reaproveitamentos de colunas torsas, com introdução de elementos típicos do joanino – coroamento com grupo escultórico (Cristo ladeado de querubins e anjos). Salvo erro na contagem, o altar apresenta quase meia centena de figuras angélicas: 36 anjos de corpo inteiro e 12 querubins.

Assim como as demais associações leigas do recinto do Pilar, a de Santo Antônio era composta de membros da elite, que cultuavam uma invocação especialmente querida em Portugal e nos domínios coloniais, tendo em vista que Antônio nasceu em Lisboa, em 1195.[7] Padroeiro desta cidade e de Portugal, Santo Antônio tornou-se o intercessor por excelência do povo lusitano, que, numa relação intimista e devocional, consagrou-lhe numerosas igrejas, capelas e ermidas no vasto território, constituindo-se, assim, uma devoção consistente e arraigada na tradição. Nas Minas Gerais, o santo tornou-se titular de importantes igrejas matrizes – Tiradentes, Santa Bárbara, Itaverava e Ouro Branco.

É fundamental destacar que o culto a Santo Antônio, apesar de medieval (inicia-se imediatamente após sua morte em 13 de junho de 1231), era veiculado pela tradição e pela memória dos homens que colonizaram o território das Minas, justificando-o, desta forma, como um dos santos mais populares e recorrentes em irmandades,[8] na toponímica e nas artes como um todo.

De acordo com a tabela de precedência feita pelo Conselheiro Sant'Anna, em 1863, a Irmandade de Santo Antônio da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto foi ereta em 27 de setembro de 1715.[9] Em 1732, o papa Clemente XII, por Breve Apostólico, concedeu favores e indulgências aos irmãos de Santo Antônio, bem como o título honorífico de *Altar Privilegiado*, distinguindo-o daqueles do mesmo recinto: São Miguel e Almas, Sant'Ana, Senhor dos Passos (lado direito) e Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Terço (lado esquerdo).[10]

Joaquim Furtado de Menezes, em *Igrejas e Irmandade de Ouro Preto*, lamentou-se por não ter obtido o compromisso da irmandade, o que é justificado por se tratar de uma "irmandade de devoção", que, não obstante, constituiu uma documentação de causar

---

[6] Sobre o declínio das matrizes mineiras cf. VASCONCELOS, Sylvio. Arquitetura colonial mineira. *Revista Barroco,* n. 10, p.7-26, 1978/9, especialmente a p.18.

[7] Cf: INSTITUTO PORTUGUÊS DE MUSEUS. *Lisboa de Santo António*. Lisboa: Soctip, 1996.

[8] BOSCHI, Caio César. *Os leigos no poder*. Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais São Paulo: Ática, 1996, especialmente a p.201.

[9] Citado em MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto.* Belo Horizonte: Publicações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, p.78-79.

[10] De acordo com o *Vocabulário Português e Latino* de Raphael Bluteau, o altar privilegiado "é aquele em que as missas que se dizem tem o poder para livrar uma alma do Purgatório. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/1/privilegio.

inveja às irmandades de compromisso, diligentemente conservada no arquivo da paróquia. Embora não tivesse campas, a agremiação sufragava os filiados com vinte missas e seu tesoureiro assumiu a tarefa de lançar conta de todos os irmãos falecidos "como se prática nas ordens terceiras e nas irmandades de compromisso".[11] A agremiação não possuía compromisso que a orientasse a respeito do seu funcionamento, contudo ela venerava Santo Antônio de forma sistematizada e organizada, o que pode ser comprovado pela intensa atividade devocional manifestada nas celebrações e no investimento na ornamentação. Assim sendo, a irmandade era restrita a membros da elite, contudo a devoção era de fato compartilhada. Centenas de santinhos eram distribuídos no âmbito paroquial por ocasião da festa de Santo Antônio, alimentando a fé depositada em sua intercessão.[12]

Pelos levantamentos de Menezes e pelas notas acrescidas posteriormente na edição feita pelo Iepha por seu filho, Ivo Porto de Menezes, o Procurador da Irmandade, em 1786, no intuito de fortalecer o culto a Santo Antônio, enviou uma petição o Governador na qual "baseando-se no que se via na Corte e mais praças de Portugal e na da América, como na Bahia, Rio de Janeiro e Goiás [...] pedia-lhe houvesse por bem assentar praça a Santo Antônio e estabelecer-lhe soldo anual".[13] Após o encaminhamento a Dona Maria I, a concessão foi feita, já pelo príncipe regente D. João, em 1799, o que motivou posteriormente a realização de uma missa cantada e procissão "em ação de graças do benefício que a Irmandade recebeu de Sua Alteza Real o Príncipe Regente o Senhor D. João em mandar dar ao Glorioso Santo o posto de Capitão da Cavalaria[14] regular desta Capitania com o soldo de 480$000, pagos a quartéis depois de vencidos".[15] Todavia, em passagem do Livro de Receita e Despesa, destaca-se que o soldo deveria ser gasto exclusivamente com o culto do santo, ou seja, deveria "ser aplicado para as despesas de sua Capela e para maior lustre e culto ao mesmo Santo".[16] Logo, o recurso não poderia ser empregado em missas na intenção de irmãos vivos e defuntos, mas poderia sê-lo naquelas em louvor ao patrono e em obras para decoro de seu altar e imagem.

A irmandade começou a receber o soldo, de fato, a partir de 1801, passando a investir em alfaias: opas para os membros, cortinas e toalhas para o altar, missal, jarras, palmas e demais ornamentos, e em um andor para as procissões. Além disso, o soldo serviria também para cobrir os gastos ordinários com suprimentos para o culto: com cera (velas), azeite e incenso. Nesse mesmo ano as despesas com a festa do santo, em junho, foram avultadas, pagando-se ao vigário e ao acólito pelo acompanhamento na trezena, pela missa cantada e pela procissão. Gastou-se também com sermões, com a licença para a exposição do Santíssimo Sacramento – na época tal provisão custava oitava e meia de ouro; na encomenda de amêndoas para as crianças que se vestiam de anjos e com os músicos (para as ladainhas de quarta-feira, a trezena e a procissão), no intuito de dar o mais belo ao glorioso padroeiro. A recepção do soldo também

---

[11] Ouro Preto. Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar (AEPNSP). *Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio* 1799-1827, fl.77v. (Grafia atualizada)

[12] AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.35 (1803/1804): "Idem ao Reverendo Padre Joseph Joaquim Viegas de trinta e nove dúzias e meia de estampas do Santo para se darem no dia da festa, por seu procurador o Reverendo Manoel Moreira Duarte. 9 oitavas de ouro e dois vinténs".

[13] MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, p.79

[14] Sobre a tradição de assentar Praça a Santo Antônio, conferir: VAINFAS, Ronaldo. Santo Antônio na América Portuguesa: religiosidade e política. *Revista USP*, n. 57, p. 28-37, mar./mai. 2003; SOARES, José Carlos de Macedo. *Santo Antonio de Lisboa militar no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942; RÖWER, Basílio (OFM). *Santo Antônio*: vida, milagres, culto. Petrópolis: Vozes, 2001; SILVA, Cesar Augusto Tovar. *A plasticidade de Santo Antônio*: devoção, imagens e cultura barroca no Rio de Janeiro colonial. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010 (História, Dissertação de Mestrado); dentre outros.

[15] AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.3v.

[16] Entende-se por capela a quantia de 50 missas, geralmente respectiva às missas que o capelão deveria celebrar durante um ano, sendo uma por semana. AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.55v e 56.

garantiu obras de renovação no altar do santo que levariam à sua distinção em relação aos demais presentes no recinto paroquial.

Pela documentação se depreende que, em 1720 ou pouco antes, a imagem do padroeiro veio do Rio de Janeiro, juntamente com várias guarnições, o que se representou em gasto feito nesse ano de 273 oitavas e meia de ouro.[17] Tal quantia é compatível com a escultura de grandes proporções, bem como as alfaias referidas. Dizemos pouco antes, porque o pagamento pode ter sido feito depois e não imediatamente à chegada, o que era comum em uma época voltada para relações de crédito e de confiança. A chegada da imagem foi festejada com sermão, ao preço exorbitante de 16 oitavas, a indicar o caráter excepcional do momento.

Figura 2: Adoração na Capela do Bonfim. Em destaque a imagem de roca de 1818. Foto: Adalgisa Arantes Campos.

Em 1721, o entalhador Jerônimo Dias Coelho recebeu pagamento por acréscimos no altar e por esculpir "um menino" para o santo. Alguma moça casadoira já teria furtado o menino da imagem pré-existente, coetânea com o altar primígeno, que encarnada em 1717 também recebera *resplendores* (no plural) de prata.[18] Tal imagem continuou na irmandade: há menção explícita de que ela era *pequena* e fora encarnada por Basílio Vieira de Carvalho, certamente no sentido de renová-la em 1758.[19] A quantia de uma oitava e um quarto parece adequada ao trabalho de se esculpir um menino pequeno e não aquele da escultura chegada de boas proporções! Entretanto, não se tem notícias dessa imagem na Paróquia. É oportuno dizer que imagens pequenas, outrora expostas em retábulos e oratórios de sacristia e que até chegaram a consolar enfermos acamados, desapareceram com maior freqüência, acabando em coleções particulares, sob a alegação de que constituíam herança familiar e argumentos afins. Ao deixar de figurar em trono e nichos, o objeto acaba caindo no olvido das novas gerações de devotos; se não estiver sob a guarda de museus, a evasão é certa. Além das duas imagens – a pequena e a do Glorioso, vinda da Praça do Rio de Janeiro – procedeu-se a fatura de uma terceira, agora em roca, que ficava no consistório da matriz e que atualmente se encontra exposta à veneração na Capela do Bonfim.[20](FIG 2) Com isso, aproveitamos para reiterar que era frequente uma mesma associação ter algumas imagens alusivas ao seu patrono, não apenas a cultuada no altar!

[17] Pela cronologia de gastos MENEZES se depreende que havia "imagem pequena", certamente a que recebeu carnação em 1717, mais compatível com o altar original, da qual não trataremos. Veja: MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, p.141.

[18] MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, p.141

[19] MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, p.143

[20] Joaquim Mateus de Santana recebeu por encarná-la entre 1818 e 1819, quando era nova.

Voltemos então à imagem procedente da Praça do Rio de Janeiro, geralmente denominada por "Glorioso Santo" – que, ao contrário de "pequena", é de grandes proporções e se encontra exposta à veneração no altar. Do século XVIII, nos interessa as seguintes informações: o Glorioso Santo participou da solene procissão do Triunfo Eucarístico em 1733 e recebeu estofamento pelo pintor João da Graça, entre 1734-35, pela quantia de 4$800.[21]

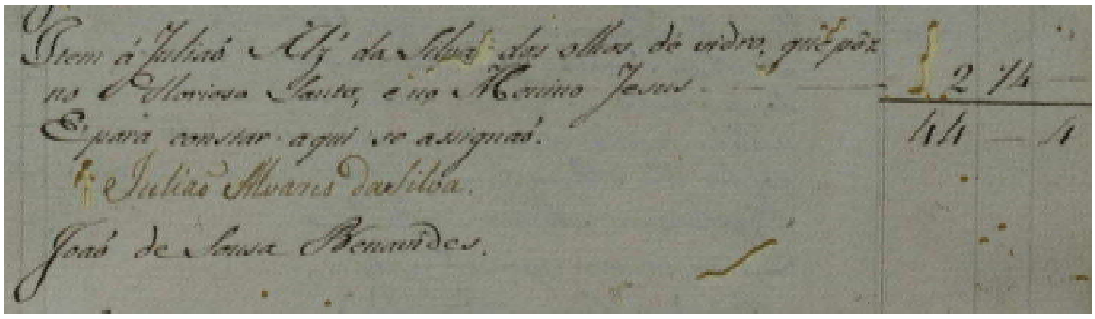


Figura 3: Detalhe do Livro de Receita e Despesa referente à colocação dos olhos de vidro. Foto: Silvio L. R. V. Oliveira

Intervenções documentadas nas imagens Santo Antônio e naquelas de nicho

Nos estudos sobre olhos de vidro surge sempre uma dúvida: a sua execução é função do entalhador ou do policromador?[22] Segundo a documentação consultada, Julião Álvares da Silva foi o responsável pela colocação dos olhos de vidro "no santo e em seu menino", pelo que recebeu duas oitavas e um quarto de ouro em 26 de novembro de 1799.[23] Seu nome consta no *Dicionário de Artistas e Artífices* de Judith Martins,[24] por pintar também cinco mesas de altares para a nave da Capela do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, trabalho feito com desenho muito delicado.

Logo após a introdução dos olhos de vidro ocorreu pagamento de seis oitavas de ouro a "Manoel Ribeiro Rosa, de encarnar de novo o Glorioso Santo e o seu menino", em 25 de janeiro de 1800.[25] A quantia não é pouca; o dito Ribeiro Rosa trabalhara com o Capitão José Gervásio, também pintor, nos altares do Rosário do Caquende – verdadeiro canteiro de obras para pintores de linguagem rococó, mas de menor fama, não obstante a qualidade da pintura de ambos. Acontece que Rosa recebeu menos e de uma vez somente pela imagem do glorioso santo, enquanto José Gervásio de Souza teve quatro parcelas no ano de 1801, "a conta da pintura e douramento do altar e imagens", referindo-se ao altar – suas rosas bastante bojudas – e às *imagens*, sempre usando o plural.[26] Os quatro pagamentos são específicos até o seu término "ao Capitão Joseph Gervasio de Sousa do restante da pintura, e douramento do altar, e imagens".[27] (FIG.5). E assim percebe-se uma intervenção, feita entre 1800 e 1801, no altar, imagem do padroeiro e imagens dos nichos (S. Gonçalo do Amarante e S. Vicente Ferrer),

[21] MENEZES, J. F. *Igrejas e Irmandades de Ouro Preto*, p.142

[22] Sobre olhos de vidro veja: QUITES, Maria Regina Emery e MEDEIROS, Gilca Flores de. Olhos de vidro na escultura policromada: tecnologia e restauração". *Anais do VII Congresso da ABRACOR*, 1996.

[23] AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.3. Ele também recebeu entre 1801 e 1802 por "uma cruz de pão dourado" (veja que é *pão dourado* e não pau, mostrando que é trabalho de dourador/pintor) e em 1803 "por umas sacras para o altar".

[24] Cf. verbete SILVA, Julião Alves da. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Belo Horizonte: Publicações do IPHAN, 1974, v.2. p.238.

[25] AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.5.

[26] No ano de 1801 o Capitão José Gervásio recebeu mais de trinta e seis oitavas por conta da pintura e douramento do altar e imagens; ele morava no bairro do Caquende, faleceu com testamento em 1806, (Cf. estudo minucioso sobre quatro telas de José Gervásio de Souza Lobo In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre um pintor luso-brasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, Inferno e o Paraíso) em fins da época colonial. *Revista Fênix,* 2012 (no prelo).

[27] AEPNSP. *Livro de Receita e Despesa*, fl.26.

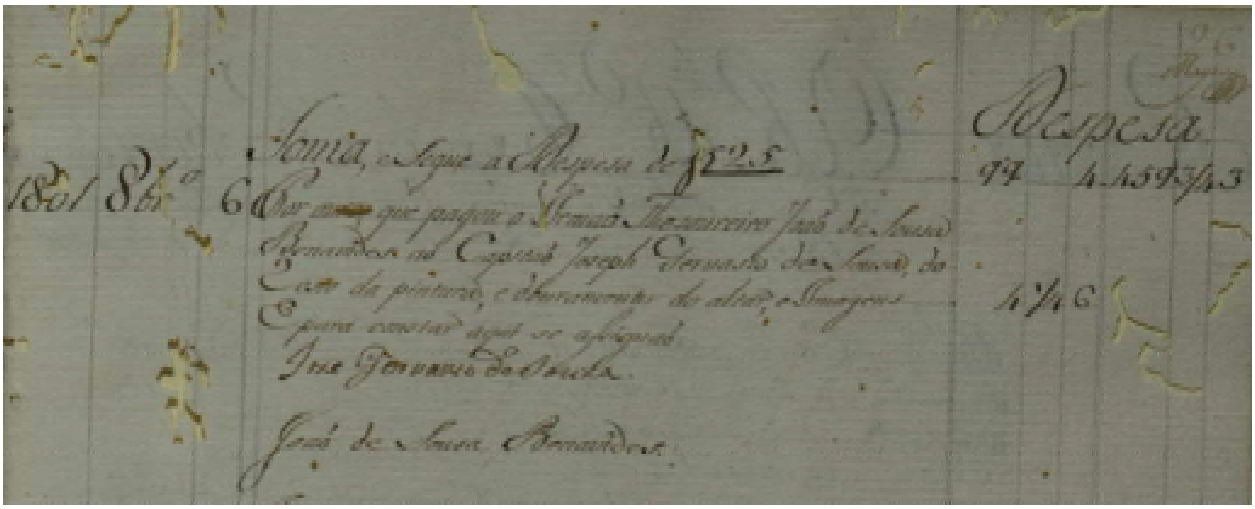


Figura 4: Detalhe do Livro de Receita e Despesa com a assinatura do pintor Capitão José Gervásio de Sousa. Foto: Silvio L. R. V. Oliveira.

perfeitamente documentada, envolvendo-se o nome de três pintores: Julião, Rosa e, sobretudo Gervásio, que recebeu uma quantia mais robusta, pois também se ocupou do altar.

Anos depois, quase duas décadas, verificamos novas despesas com o altar, imagens e andor respectivo,[28] inclusive com a já mencionada imagem de roca que ficava no consistório, um atributo novo para o *santo da cavalaria* (um capacete), gastos com livro de pão de ouro, dentre outras. Entra em cena Joaquim Matheus de Santa Anna na renovação da policromia que encobriu o trabalho de José Gervásio. O pintor é pouco conhecido, não teve vida longeva; faleceu e foi sufragado pela irmandade de Santo Antônio entre 1825 e 1826. Destacamos partes da transcrição:

Livro de Receita e Despesa, de 1818 para 1819, fl.105:
"Recebeu o pintor Joaquim Matheus de Santa Anna
de retocar o altar, e todas as suas imagens... 28$800
de regraxar trinta e duas flores de folha ... 2$400[29]
de um livro de Pão de Ouro, para o altar ... 1$920 (grifos nossos)
de pintar, dourar e pratear um capacete, insígnias do Santo... 4$500
pintar outras tantas varas, e oito forquilhas novas do andor, e bandeiras 15$360", perfazendo o total de 52$980.

Despesas de 1819 para o ano de 1820, fl.120:
"Recebeu do pintor Joaquim Matheus de Santa Anna de pintar a nova casa[30] do Glorioso Santo,
que deu o Tesoureiro João de Sousa Benavides, dando o dito pintor todas as tintas e óleos ... 20$000" (grifos nossos)

Despesas de 1820 para 1821, fl. 128
"Recebeu o pintor Joaquim Matheus de Santa Anna de dourar seis varas de galão de prata legítima para o hábito e túnica do santo, e os Seraphins do Pilar do Santo [um de cada lado, no trono em forma de cântaro], e de regravar as quatro mezas de folha de flandres ... 7$900" (grifos nossos)

Despesa de 1821 para 1822, fl. 136

---

[28] Não se tem notícias do dito andor.

[29] Tais folhas compunham castiçais bastante rústicos.

[30] Entende-se como a "nova casa do Glorioso santo", a tribuna renovada; o altar recebera sacrário rococó e um degrau a mais no trono que, aliás, oprime um pouco a imagem do padroeiro.

"Recebeu o pintor Joaquim Matheus de Santa Anna de renovar a encarnação de oito anjos do andor porque estes estavam incapazes ... 2$400"

Retornando ao assunto da colocação de olhos de vidro, a documentação nos propõe novos problemas e desafios, pois nas despesas de 1818 para 1819, o então escultor Justino Ferreira de Andrade recebeu boa quantia por um andor (não existe mais) e pelo santo de roca (já mencionado), bem como por colocar "uns olhos de vidro para o santo". O escultor trabalhara para os terceiros carmelitas, sob a direção do mestre entalhador Vicente Alves e para os franciscanos como consta no *Dicionário de artistas e artífices,*[31] mas como no dicionário não há menção às obras abaixo, resolvemos transcrevê-las.

Despesas de 1818 para 1819, fl.107
"Recebeu o escultor Justino Ferreira de Andrade, de um andor novo, um santo novo de roca, conserto de doze anjos de andor, quatro grandes, oito pequenos e várias insígnias ... 56$320
da armação do andor, dando tudo para o armar ... 14$400
de uns olhos de vidro para o santo ... 4$800 (grifos nossos)
de colocar os paus em oito forquilhas ... $750", [somando-se 76$270].

Nesse caso a colocação do olho de vidro foi trabalho de um entalhador/escultor, que já havia feito obras de talha, anjos e andor para os terceiros carmelitas e franciscanos em Vila Rica. Destarte, concluímos que a habilidade específica de introduzir olhos de vidro caberia tanto a um pintor quanto a um escultor dotado do domínio da técnica, evitando assim que uma imperícia mutilasse ou inutilizasse uma imagem já pronta.

As imagens de nicho: um programa iconográfico?
Iconograficamente temos algumas dúvidas, pois como justificar em altar dedicado a Santo Antônio de Pádua (ou de Lisboa) a presença de São Vicente Ferrer e São Gonçalo do Amarante nos nichos laterais? Constata-se que essas imagens não foram alocadas no altar posteriormente, pois conforme o relato de Simão Ferreira Machado, na procissão do Triunfo Eucarístico de 1733, a Irmandade de Santo Antônio, "com muitos irmãos, quase todos sobre diversas e preciosas galas", participou com três andores:

> o primeiro de Santo Antônio, cujo ornato era de cera branca com muitas galanterias de flores e lavores sobre papeis encarnados verdes, azuis e mistura de lata com fitas e galões do mesmo: julgava a vista, que supria e equivalia o galante e delicado artifício ao maior ornato da preciosidade; o segundo, de São Vicente Ferreira, era de talha dourada com muita galanteria e variedade de flores de seda, fio de prata e de ouro; o terceiro, de São Gonçalo do Amarante, era do feitio de um carro ornado de sedas de culto, galões e franjas de ouro e variedade de flores.[32]

Não há relação imediata com o titular do retábulo, formando um programa iconográfico. Todavia a presença de São Gonçalo do Amarante ainda se justifica pelo fato de constituir uma devoção popular desde os tempos medievais, que encontra reciprocidade nas igrejas paroquiais. Além disso, Gonçalo e Antônio são de origem portuguesa, sendo que este nasceu em Lisboa e aquele em Guimarães. No mais, a tradição considera ambos promotores do casamento: Santo Antônio intercede pelas mulheres jovens e São Gonçalo do Amarante pelas mulheres maduras. Já a presença

---

[31]Cf. verbete ANDRADE, Justino Ferreira de. In: MARTINS. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais,* v. 1. p.40-41.
[32] MACHADO, Simão Ferreira. *Triunfo Eucharistico, exemplar da christandade lusitana...* Lisboa Ocidental: Oficina da Música, 1734. *Apud* ÁVILA, Afonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, p. 254-256. (Grafia atualizada)

do dominicano Vicente Ferrer não tem correlação com Antônio, no entanto, em termos de simetria, sua imagem dialoga com a de São Gonçalo, pois ambos vestem hábito dominicano. (FIG. 3)
A imagem de Santo Antônio de Pádua porta os atributos usuais: o livro aberto com o Menino Jesus no braço esquerdo e a cruz na mão direita.[33] É representado jovem, com barba feita, vestindo o hábito franciscano e cingido com cordão de três nós (os votos de obediência, pobreza e castidade).[34] São Gonçalo do Amarante, com hábito dominicano, tem o livro na mão esquerda e possivelmente o cajado na mão direita, já perdido.[35] São Vicente Ferrer apresenta-se com hábito de São Domingos, livro na mão esquerda e mão direita apontada para o alto. Tradicionalmente a invocação é representada com asas, pois ele pregava a especial necessidade de conversão por causa do Juízo Final.[36]

Figura 5: Imagem do "Glorioso Santo", atualmente no Altar de Santo Antônio da Matriz do Pilar – Ouro Preto, MG.Foto: Silvio L. R. V. Oliveira.

Análise de Identificação da Tecnologia do Retábulo

Os materiais pictóricos e as intervenções na imagem de Santo Antônio e do menino foram analisados por métodos físico-químicos. Microamostras foram removidas e montamos cortes estratigráficos para identificação das camadas de tinta. Da mesma forma, análises microquímicas, isto é, testes químicos com pequenas amostras, foram executados nos fragmentos da pintura. Para a identificação dos elementos químicos, os cortes estratigráficos foram examinados ao microscópio eletrônico (MEV) acoplado ao espectrômetro de energia dispersiva de raios-X (EDS). Identificou-se que o suporte madeirado do retábulo recebeu uma base de preparação branca constituída de gesso e cola animal. Na área do fundo o branco de chumbo foi usado

[33] Sobre a história e as representações iconográficas de Santo Antônio cf: REAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano* – Iconografía de los santos de la A a la F. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, t.2, v.3, p.123-131.
[34] MEGALE, Nilza Botelho. *O Livro de Ouro dos Santos*. Vidas e milagres dos mantos mais venerados no Brasil. Rio de Janeiro: Edioro, 2003, p.57-60.
[35] Pode ser representado como um típico camponês luso, segurando uma viola, como se estivesse tocando cf. MEGALE. *O Livro de Ouro dos Santos*, p.112-115.
[36] MUELA, Juan Carmona. *Iconografía de los Santos*. Madrid: Akal, 2009, p.460-464.

misturado ao gesso. Folha de ouro, identificada como sendo ouro com pequena quantidade de prata, foi aplicada sobre bolo ocre, uma argila de óxido de ferro. A carnação de um dos anjos foi feita com o pigmento branco de chumbo na técnica a óleo. No manto do anjo foi usado o azul da Prússia. O retábulo foi repintado com tinta branca constituída de carbonato de cálcio e branco de zinco. A carnação de um dos anjos, também recebeu repintura branca, uma mistura de branco de zinco e de litopônio. Trata-se de repintura do final do século XIX, início do século XX – período alheio à nossa pesquisa arquivística – quando se iniciou a comercialização desses pigmentos brancos (FIG. 6), que certamente cobriu a pintura debaixo feita por Joaquim Mateus de Santana que por sua vez ocultava aquela feita por José Gervásio de Souza – composta, sobretudo por fundo claro e ornamentação floral, concluída em 1801, conforme já citado pagamento.

Por sua vez no exame da escultura do Santo Antônio, o estudo da carnação mostrou uma camada de repintura em seu rosto e duas repinturas na carnação do menino (FIG. 7). A veste do Santo Antônio apresenta-se com repintura de tinta marrom, certamente aquela feita entre 1818-19 por Joaquim Matheus de Santa Anna, encobrindo a de Manoel Ribeiro Rosa. Esclarecendo: a imagem de Santo Antônio foi submetida as seguintes intervenções no período em estudo: em novembro de 1799 houve a introdução de olhos de vidro, feita por Julião Álvarez Silva, sendo visível a abertura feita no rosto para introduzi-los; em janeiro de 1800, a carnação por Manoel Ribeiro Rosa, que recebeu seis oitavas de ouro;[37] em maio 1801, quando o santo e seu menino receberam "resplendores de prata os quais tem de peso cento e dezessete oitavas de prata, e uma cruz grande de prata para a mão do Santo, a qual pesa sessenta e quatro oitavas"[38] e finalmente em 1818, quando Joaquim Matheus de Santa Anna recebeu 28$800 por "retocar o altar e todas as suas imagens". Não é ocioso esclarecer que "todas as imagens" significa a do trono (S. Antônio) e as duas dos nichos (São Gonçalo do Amarante e São Vicente Ferrer). Poderia incluir também a pequena imagem de Antônio, outrora existente.

Estado de Conservação

O retábulo encontra-se em bom estado de conservação, com sujidades generalizadas, resquícios de adesivo à base de cera usados em intervenções/restaurações anteriores e repinturas localizadas. O suporte de madeira apresenta-se fragilizado em determinadas áreas pelo ataque de insetos xilófagos. A imagem do Santo Antônio encontra-se com perdas da camada pictórica no livro, na carnação, no douramento. No rosto, a pintura está em desprendimento. Essas degradações ocorrem por causa da variação de umidade relativa e temperatura. A escultura também apresenta sujidades generalizadas e repinturas pontualizadas.

Considerações finais

Diante do exposto, concluímos que as imagens, que compõem o altar de Santo de Santo Antônio da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, passaram por transformações artísticas específicas ao longo do primeiro quartel do século XIX, bem documentadas no Livro de Receita e Despesa da Irmandade, e que são corroboradas pelas análises físico-químicas pertinentes. As transformações almejavam, sobretudo, alinha-las com a mudança de gosto artístico, oferecendo ao devoto meios concretos de expressar sua fé. Possivelmente a imagem renovada

[37] AEPNSP. Livro de Receita e Despesa, fl.5.
[38] AEPNSP. Livro de Receita e Despesa, fl.107.

A pesquisa arquivística em conjunto com a análise técnica das intervenções tem-se mostrado muito útil ao projeto de pesquisa, trazendo à tona informações preciosas sobre pintores pouco estudados e esquecidos pela historiografia. Dessa forma, na medida em que aprofundarmos o conhecimento sobre as artes e os artistas da região de Ouro Preto e Mariana, estaremos dando nosso retorno social, pois quando se reconhece a importância se preserva. Nesse aspecto, o artigo também pretende comemorar os 300 anos da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, motivando novas perspectivas e novas pesquisas sobre esse relevante monumento das Minas Setecentistas.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA ESCULTÓRICA DE MESTRE PIRANGA

Adriano Ramos
Restaurador e Pesquisador de Obras de Arte
Grupo Oficina de Restauro
ramosreis2004@yahoo.com.br

"*...O caráter anônimo, a natureza comunitária e a forma de trabalho em equipe da atividade criadora daquele período, quando à individualidade do artista se sobrepunha o objetivo mais alto da obra, constituíam fatores que, se por um lado favoreciam a permuta franca da informação técnica e estética, por outro, tornavam insubsistentes e fora de cogitação quaisquer veleidades biográficas. O mistério em torno da história pessoal dos artistas mineiros, que tem propiciado campo imaginoso a tanta polêmica, é decorrência natural daquela despreocupação com a crônica subjetiva da criação...*".[1]
Affonso Ávila

Palavras-chave: Mestre Piranga, imaginária sacra, Minas Gerais, escultura policromada.

Desde 2002, época do lançamento do livro *Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro,*[2] vimos chamando a atenção para as parcerias e associações entre artistas nos séculos XVIII e XIX.

Parece-nos que as licenças expedidas, pelos Senados das Câmaras, para a legalização das atividades de determinados artistas, possibilitavam a presença de outros, sem alvarás, na produção de obras artísticas, de forma que a questão da autoria não tinha importância tão significativa.

Por outro lado, no estudo geral das esculturas sacras dos séculos citados, principalmente a partir da segunda metade do XVIII, constatam-se facilmente influências mútuas entre artistas já consagrados como Francisco Vieira Servas, João Antunes de Carvalho e Luís Pinheiro, e mesmo sua associação em execuções artísticas, principalmente nos retábulos, mas que poderíamos, sem qualquer temor de engano, estender para a confecção de imagens, e contando, ainda, com vigorosa participação dos auxiliares e aprendizes.

Neste nosso texto, a tônica, portanto, é exatamente a parceria no legado constituído pelas obras atribuídas a "Mestre Piranga", lembrando que não temos o propósito de encerrar o assunto no que toca à questão autoral, mas sim contribuir com os diversos estudos, artigos e publicações apresentados em exposições e até em renomados periódicos, como é o caso do trabalho de Selma Melo Miranda, "Arquitetura Religiosa no Vale do Piranga",[3] que vieram para enriquecer o estudo dessa instigante oficina escultórica mineira.

---

[1] ÁVILA. Ávila. *Resíduos Seiscentistas em Minas*. Textos do Século do Ouro e as Projeções do Mundo Barroco. 2.ed., rev. e atual. – Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006. P. 109.
[2] RAMOS. Adriano Reis. *Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2002
[3] MIRANDA, Selma Melo. *Arquitetura religiosa no vale do Piranga*. Revista Barroco nº 13, Belo Horizonte, UFMG, 1984/5.

A excepcional maleabilidade do estilo barroco, evidenciada pelo seu extremo poder de abrangência ao adentrar o continente americano com a finalidade de difundir e exaltar a doutrina católica, e sua faculdade em seduzir pela exuberância e beleza das formas propiciaram o surgimento de uma enorme gama de artistas brasileiros dedicados ao ofício da escultura - exímios herdeiros dos mestres advindos da metrópole - e incentivaram, em grande escala, a proliferação, em regiões distantes das principais vilas da colônia, de diversificados ateliês de obras sacras, com características totalmente populares e de singular originalidade em sua variedade e força criativa.

No que tange especificamente à capitania das minas do ouro, a construção de novos monumentos religiosos, ou mesmo a reformulação dos mais antigos ocorrida já na fase final do século XVIII, é comprovada textualmente pelo então capitão Joaquim José da Silva, autor do *Registro dos fatos notáveis da Capitania de Minas Gerais*[4] sobre as artes plásticas produzidas em Minas Gerais. Datado de 1790, esse importante documento nos revela a atuação dos artistas envolvidos na construção dos "novos templos". Em seu relato, feito por encomenda da Coroa Portuguesa, o segundo vereador da Câmara da cidade de Mariana corrobora o inusitado acontecimento no movimento artístico da capitania o qual, apesar da escassez do metal aurífero antes mesmo de meados do século XVIII, continua a gerar novas e suntuosas construções nas atuais cidades de Ouro Preto, Sabará, Mariana, São João del-Rei e em outras áreas do seu extenso território. Obviamente, que nesses templos, por necessidade de imagens que representassem iconograficamente os santos de devoção das irmandades envolvidas em suas construções, foi incentivada a produção de estátuas religiosas que, aliás, se estende até a segunda metade do século XIX em diferentes regiões do estado de Minas Gerais.

Entre tantas obras artísticas criadas na capitania, vale registrar os oratórios da cidade de Santa Luzia que, parece-nos, tinham o claro propósito de serem negociados pelos seus executores para a população em geral. De caráter mais apurado no que concerne à sua composição e a seu tratamento escultórico, esses oratórios, elaborados ao gosto vigente no período rococó, foram citados por atento viajante oitocentista em seu livro *Viagem ao Brasil – Através das Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais,*[5] editado na segunda metade do século XIX. Nele, o naturalista alemão, Dr. Hermann Burmeister, relata que essas "pequenas vitrinas envernizadas estilo Renascença" eram comercializadas e enviadas a lugares distantes. Eram também muito procuradas por fazendeiros ricos que as adquiriam para colocá-las na sala de estar, segundo o costume da época. Dr. Burmeister ainda informa que encontrou vários desses oratórios sendo oferecidos por mascates na cidade de Congonhas.

Mesmo considerando-se os mais variados estudos desenvolvidos por diversos especialistas do assunto até os nossos dias, ainda há uma enorme quantidade de artífices e ateliês a serem analisados e identificados, sem entrar no mérito das obras estritamente populares, produzidas em grande escala em toda a capitania. Em meio a esse incomensurável número de obras e de autores, muitas esculturas sacras ou ficam no anonimato ou são equivocadamente atribuídas a esse ou aquele escultor apenas em virtude de pequenas semelhanças morfológicas ou anatômicas, sem levar-se em conta que havia na colônia - como ocorria na Europa desde a Idade

---

[4] BRETAS. Rodrigo José Ferreira. *Traços biographicos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa*, "Correio Oficial de Minas", 1858, ns.169 e 170. Reproduzido in JOSÉ PEDRO XAVIER DA VEIGA, Ephemerides Mineiras (1664-1897), v. IV, Imprensa Official do Estado de Minas Gerais, Ouro Preto, 1897. (nova versão: BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Antônio Francisco Lisboa: O Aleijadinho. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2002.

[5] BURMEISTER, Herman. *Viagem ao Brasil – Através das Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Tradução de Manoel Salvaterra e Herbert Schoenfeldt. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda/ São Paulo: EdUSP, 1980.

Média - oficinas que contavam com a presença de diversos oficiais, inclusive em sólidas parcerias e associações ou ainda mediante terceirizações de determinadas etapas dos serviços. Trata-se, por isso, de tarefa enredada, que requer o envolvimento de vários pesquisadores a fim de, conjuntamente, proporcionarem informações no intuito de contribuir para a compreensão do ordenamento desse ofício, que ocupava profissionais com distintos graus de qualidade artística e diferentes escalas hierárquicas.

Em Minas Gerais talvez o exemplo mais sintomático nesse contexto, juntamente com os oratórios de Santa Luzia, seja o do grupo de imagens procedentes do vale do Piranga, (FIG.1) região que se situa ao sul dos municípios de Ouro Preto e Mariana. Apesar de muito conhecidas e com características bastante particulares, essas esculturas ainda não foram objeto de um estudo que objetivasse a identificação dos verdadeiros responsáveis pela sua execução. Classificadas, genericamente, pelos estudiosos do assunto como obras de "Mestre Piranga", essas imagens apresentam composição bojuda com ombros bastante largos, sulcos elípticos na altura dos joelhos e olhos proeminentes e estrábicos. (FIG.2) As bases também se destacam quando confeccionadas com nuvens estilizadas em salientes volutas com ou sem a inclusão de querubins.

Expostas nas igrejas da região ou em poder de colecionadores ou sob a guarda de museus, essas obras demonstram claramente, quando detidamente analisadas, a presença de dois ou mais autores em sua confecção. Observam-se tamanhas diferenças em seus traços anatômicos ou mesmo em suas atitudes compositivas que é possível conjeturar a existência de um ateliê com a presença de um grupo de oficiais dedicados à fatura dessas imagens, mas sempre sob a orientação de alguns poucos profissionais mais preparados. Em geral, essas esculturas tendem a uma acentuada estilização, com forte ênfase no aspecto simbólico, sem maiores preocupações com o realismo, que faz com que nos lembremos da arte européia produzida na Idade Média. Em muitos casos, como o do *Anjo Adorador*, do Museu

Figura 3: Anjo Adorador
Museu Regional do Iphan,
São João Del Rei, MG.

Figura 4: Nossa Senhora da Piedade,
Museu Mineiro,
Belo Horizonte, MG.

Regional de São João del-Rei, (FIG.3) deparamo-nos com obras bastante rudimentares, extremamente exageradas em todos os seus aspectos, ao contrário daquela suavidade emprestada, por exemplo, à *Nossa Senhora da Piedade*, do Museu Mineiro. (FIG.4)

Nas figuras do Cristo esse fenômeno ocorre da mesma forma, com obras de tramento mais expressivo em contraposição a outras esculturas muito ingênuas, mas com todos os requisitos formais empregados nas peças atribuídas a Mestre Piranga. Acrescente-se, ainda, o fato de essas imagens terem propiciado, no decorrer do século XIX, o surgimento na região de inúmeras outras feitas em pequenas dimensões, de caráter puramente popular, produzidas em série e que também se inserem tipologicamente nessa mesma linhagem de produção. Vê-se, pois, que se trata de terreno ardiloso, em que há uma linha bem demarcada do desenho compositivo com muitas variações na qualidade de acabamento.

Na ausência de documentação comprobatória, a atribuição de obras a determinado escultor, ou mesmo a uma certa oficina, acontece por meio de análises comparativas com outras que sejam comprovadamente de sua autoria. Muitas vezes as obras de referência para comparações são as figuras antropomorfas dos retábulos dos monumentos religiosos, que têm documentação de autoria, como ocorre com Aleijadinho, na igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Francisco Xavier de Brito, na igreja do Pilar, também em Ouro Preto, José Coelho de Noronha, na matriz Nossa Senhora do Bonsucesso em Caeté, Francisco Vieira Servas, na Igreja do Rosário de Mariana, Francisco de Faria Xavier, na matriz de Nossa Senhora da Conceição em Catas Altas do Mato Dentro e Luiz Pinheiro, na igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei, entre tantos outros exemplos.

Mesmo cientes de que, em muitos casos, havia o envolvimento de dois ou mais escultores em sua confecção, constata-se, em geral, que as figuras principais desses retábulos trazem os traços característicos dos artistas responsáveis pela sua execução, como são os casos de todos os exemplos acima citados. Outros fatores contribuem para essas atribuições, tais como a descoberta de documentação sobre a presença de certo oficial em determinada época na região em questão, seja por recenseamentos, ações cíveis ou testamentos que indicavam posses de imóveis ou menções a contratos de trabalhos com as irmandades terceiras, no caso específico de Minas Gerais.

Figura 5: Retábulo-Mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos. Bacalhau, MG.

Figura 6: Detalhe do Anjo do Retábulo-Mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos. Bacalhau, MG.

No Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, em Santo Antônio do Pirapetinga, vulgo Bacalhau, distrito de Piranga, o retábulo-mor foi contratado, pela irmandade no ano de 1781, com o entalhador português José de Meireles Pinto. Em 1796, ele novamente recebe pagamentos relativos a alterações no coroamento, onde aparecem dois anjos que têm todos os traços anatômicos de Mestre Piranga, principalmente no que refere ao estrabismo e proeminência dos olhos. Todos os outros entalhadores que atuaram no citado Santuário, como Antônio Félix Lisboa e Manoel Dias, apresentam vocabulário escultórico bastante peculiar e que não tem qualquer semelhança com o trabalho de Mestre Piranga. Posteriormente, entre 1797 e 1799, há documentação sobre a presença de Antônio Meireles Pinto, filho de José de Meireles Pinto, no mesmo monumento, responsabilizando-se pela execução de castiçais, óculos e cimalhas da capela-mor.

Ainda dentro dessa perspectiva de pesquisa - que objetiva a localização de documentos relacionados a artífices e regiões específicas da capitania e que tenham, em seus monumentos religiosos, bens artísticos, com as características tipológicas por eles empregadas em suas obras -, descobriu-se, recentemente, nos arquivos da Casa Setecentista de Mariana, documentação de 1806 que comprova a presença de Antônio de Meireles Pinto na atual cidade de Rio Pomba, citado como marceneiro, entalhador, "português e branco". Também em 1818, há mais informações sobre ele em ação cível envolvendo disputas de terra no mesmo local.

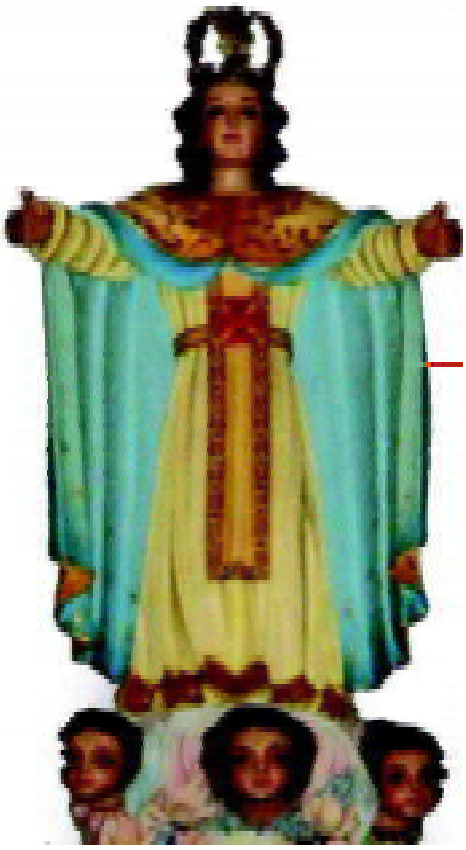


Figura 7: Nossa Senhora das Mercês,
Igreja das Mercês, Mercês, MG.

Depois de várias investidas na região à procura de exemplares da escola escultórica do vale do Piranga, foi reconhecida como obra daquele ateliê, na localidade então denominada Mercês do Pomba, hoje Mercês, uma imagem de Nossa Senhora das Mercês (FIG. 6) que ocupa o retábulo-mor do santuário local. Incontestavelmente, esse exemplar traz em sua composição e em seus detalhes esculturais todas as características principais de Mestre Piranga, traduzidos pelos indícios expressionistas em sua atitude e anatomia, bem como pelas terminações laterais do cabelo em ziguezague e, ainda mais precisamente, pelos olhos estrábicos e proeminentes tanto da santa quanto dos três querubins que se apresentam simetricamente distribuídos na base em nuvens.

Outros aspectos aproximam José de Meireles Pinto e Antônio de Meireles Pinto do trabalho atribuído a "Mestre Piranga". Acredita-se, como já mencionado, que eles eram parentes (pai e filho) e, por meio de documentação comprobatória, vieram do norte de Portugal, trazendo para Minas os ofícios de além-mar. (Caso tenham vindos juntos, o filho veio ainda muito novo). As imagens que atribuímos a eles não apresentam o tratamento refinado característico das esculturas produzidas no Porto nem, tampouco, influências típicas do barroco italiano, mas comportam referências à linguagem escultórica medieval do período gótico, comuns nas pequenas aldeias europeias. Em geral, são imagens feitas em pedra; a matéria-prima era bastante rígida e isso gerava resultado plástico de maior simplicidade. A ilusão de movimentação das vestes das esculturas era dada por recortes muitas vezes circulares ou triangulares, como ocorre coincidentemente com a indumentária das imagens pertencentes à escola de Piranga.
Nesse constante exercício de observação e análise comparativa de detalhes anatômicos ou de pormenores escultóricos em busca de similaridades entre imagens de determinado período e de alguma região específica, surgiu um indício bastante esclarecedor referente às figuras de Cristo produzidas pela escola de Piranga. Trata-

Figura 8: Cristo Crucificado, Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis, Mariana, MG.

Figura 9: Cristo Crucificado, Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG.

se do perizônio do Cristo Crucificado, que se encontra no trono do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, na cidade de Mariana. (FIG.7) Confeccionado muito provavelmente por Luiz Pinheiro, autor do referido retábulo, essa elegante escultura do Cristo - sem necessariamente ter qualquer semelhança com a tipologia adotada nas imagens de Mestre Piranga - traz, em seu perizônio, o desenho que viria a ser a marca registrada empregada em todas as esculturas de similar iconografia saídas da oficina de Piranga (FIG.8).

Coincidentemente, Luiz Pinheiro vem aparecer como entalhador na localidade de Piranga, em 1782, como atesta documento cível encontrado pelo Dr. Marcos Paulo de Souza Miranda, da Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural de Minas Gerais. Por outro lado, é comprovado que foi a mesma equipe que atuou com Luiz Pinheiro na igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, a responsável pelos trabalhos na decoração interna do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, em Bacalhau, tendo à frente o entalhador José de Meireles Pinto.

São exatamente as identificações desses pormenores escultóricos, juntamente com essas "coincidências" de registros da presença de profissionais em um determinado local e em uma determinada época, que dão subsídios ao pesquisador para deduzir sobre as associações ou parcerias entre artistas que, como mencionado, eram muito frequentes na capitania das Minas nos séculos XVIII e XIX.

Nesse contexto, pode-se atribuir a Luiz Pinheiro participação efetiva na execução da imagem de Nossa Senhora da Piedade de Rio Espera (FIG.9). Esta imagem, a nosso ver erroneamente atribuída a algum oficial da escola de Piranga em parceria com Aleijadinho, apesar de trazer alguma semelhança anatômica com outros trabalhos do escultor ouro-pretano, não apresenta o mesmo refinamento e expressividade inerentes à sua obra, principalmente na representação das figuras de Cristo. Sabe-

Figura 10: Nossa Senhora da Piedade, Rio Espera, MG.

se que Luiz Pinheiro trabalhou com Antônio Francisco Lisboa em 1777 na igreja das Mercês, em Ouro Preto, e também executou o retábulo-mor da igreja de São Francisco, em São João del-Rei, cujo risco comprovadamente é de autoria de Aleijadinho. Presume-se, ainda, que ele também tenha atuado na confecção das figuras dos Passos, em Congonhas, sob o comando de Antônio Francisco Lisboa. A influência do mestre em sua obra é bastante visível, particularmente nos tratamentos anatômicos, apesar das diferenças marcantes das expressões faciais. A partir dessas avaliações, torna-se plausível a hipótese de que a imagem de Nossa Senhora da Piedade, de Rio Espera, seja, de fato, uma obra feita a quatro mãos: Luiz Pinheiro executa o rosto da Nossa Senhora e a figura do Cristo, ao mesmo tempo que um dos dois Meireles Pinto se responsabiliza pela feitura da base e de todo o panejamento da imagem de Nossa Senhora.

A constante presença da família Meireles Pinto na região do Vale do Piranga, comprovada documentalmente de 1780 à segunda década do século 19 (José de Meireles Pinto faleceu em 1808), fortalece a tese de que eles eram responsáveis pelo surgimento e continuidade da referida oficina em parceria com o escultor Luiz Pinheiro que, advindo da equipe de Aleijadinho, tinha plenos conhecimentos de anatomia, ao passo que a família Meireles Pinto, sem maiores domínios técnicos nas resoluções faciais, imputava às suas imagens expressões mais ingênuas e caricaturais. Sob essa ótica, é possível supor que as imagens de Mestre Piranga com maior refinamento em suas fisionomias tiveram a efetiva participação de Pinheiro, enquanto as esculturas com semblantes mais singelos ¯ em alguns casos até mesmo mais rudimentares ¯ tenham sido executadas ou por José de Meireles Pinto juntamente com o seu filho em um primeiro momento, ou somente por Antônio de Meireles Pinto a partir de 1808 ou até por outros discípulos como pode ser o caso de Vicente Fernandes Pinto, entalhador, de cor parda, nascido em 1782 e que, na primeira década do século XIX, continuou executando variados trabalhos no Santuário de Bom Jesus do Matozinhos, em Santo Antônio do Pirapetinga.

Parafraseando Guimarães Rosa, "Minas são muitas", pode-se afirmar categoricamente que "Mestres Piranga são vários".

Referências

ALVES, Célio Macedo. *Imagens e Escultores do Vale do Rio Piranga*. In: *Revista Imagem Brasileira*, nº1 CEIB, 2001.

ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979

FERNANDES, Orlandino Seitas. O Imaginário e Inimaginável Santeiro, Todo Aleijadinho. In: *Minas Gerais (Suplemento Literário)*. Belo Horizonte. Fevereiro/1981. N° 62.

HISTÓRIA GERAL DA ARTE – Escultura II – A religiosidade do românico e do gótico – Ediciones del Prado. Espanha, 1996.

INÁCIO, JAIR AFONSO. Arte Sacra em Minas Gerais no século XVIII. In: *Catálogo do Acervo Geraldo Parreiras*, 1972.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 1974.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro. A *Escultura Devocional na Época Barroca* – Aspectos Teóricos e Funções. Revista Barroco nº 18, Belo Horizonte, 1997/2000.

RAMOS, Adriano. *Aspectos Estilísticos da Estatuária Religiosa no Século XVIII em Minas Gerais*. Revista Barroco nº 17, Belo Horizonte, 1997.

VASCONCELLOS. Sylvio de. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

UMA SINGULAR FAMÍLIA DE ENTALHADORES: OS MEIRELES PINTO – PAI E FILHO

Célio Macedo Alves
Doutor em História pela USP
Professor Adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto
Departamento de Museologia
célio.macedo@ig.com.br

O texto que se segue, apresentado no Congresso Internacional do Ceib, está estreitamente relacionado ao do restaurador e pesquisador Adriano Ramos, também incluído nesta revista. Na verdade, ambos resultam de um projeto mais ambicioso, desenvolvido pelo referido estudioso e com a minha colaboração, objetivando elucidar o caso do "Mestre Piranga".

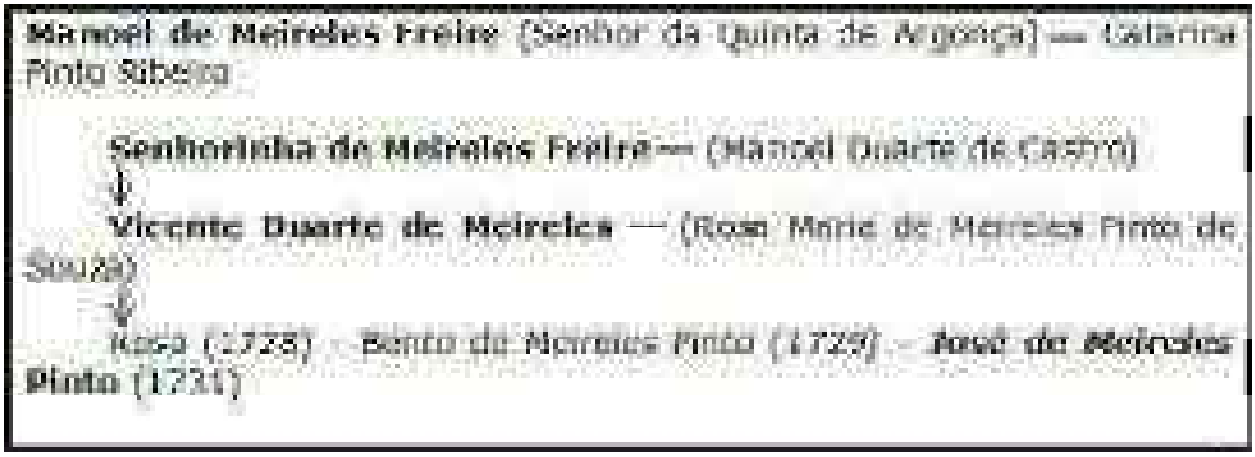
Este escultor tem instigado, ao longo de muitos anos, a capacidade investigativa de muitos estudiosos de imaginária mineira e também, porque não dizer, aguçado a cobiça de inúmeros colecionadores de arte barroca. São muitas, portanto, as questões insolúveis que ainda envolvem essa misteriosa figura: quem era? Donde veio? Onde aprendeu o ofício? Em quais lugares trabalhou? Porém, o mais intrigante de tudo isto é que, desde o surgimento das primeiras imagens com as características estilísticas que lhe valeram o epíteto de "Mestre Piranga", nunca se conseguiu localizar documentos – um que fosse – ligando qualquer imagem portadora dessas características a um nome concreto de escultor.

Por conta disto, resolvemos adotar uma metodologia diferente na condução de nossa pesquisa: ao invés de procurar o nome de somente um suposto artista – como muitos fazem – resolvemos imputar essa responsabilidade a uma equipe, a um atelier, de onde originaram as esculturas que trazem as características do referido mestre. Trilhando por esta rota, procedemos então um estudo minucioso sobre os vários artistas que atuaram na região do Vale do Rio Piranga em fins do século XVIII e princípio do XIX. Desta forma, pudemos então selecionar um grupo de artistas cujos trabalhos têm muita afinidade técnica e estilística entre si, e no qual se inserem o entalhador português José de Meireles Pinto, seu filho, Antonio de Meireles Pinto, e os entalhadores Vicente Fernandes Pinto, Manoel Dias de Souza e Luis Pinheiro.

E neste grupo se impõe com vigor a figura de José de Meireles Pinto. Embora não se possa caracterizá-lo como o "legítimo" Mestre Piranga, o certo é que, em virtude de sua experiência artística, ele veio a exercer um papel aglutinador dentro do grupo assinalado, exprimindo sua capacidade de liderança no atelier, contratando as obras e (re)distribuindo-as entre seus comandados. Não seria absurdo afirmar que também teria sido ele quem abriu todas as possibilidades de serviços de entalhe e escultura na região de Piranga, isto a partir do ano de 1781, data em que veio a arrematar a obra do retábulo principal da singela igreja do Bom Jesus de Matosinhos do Bacalhau (hoje distrito de Santo Antônio de Pirapetinga, em Piranga). Atualmente, já dispomos de um farto elenco documental, reunindo informações reveladoras sobre sua vida e obra, o que nos permite fundamentar, até com certo arrojo, estas suposições. É o que se verá a seguir.

José de Meireles Pinto nasceu em 18 de Dezembro de 1731, na Quinta de Argonça, situada na Freguesia de Santa Eulália da Ordem, atualmente pertencente ao

Concelho de Lousada.[1] A Casa de Argonça era de propriedade de sua família desde o século XVII, quando foi fundada pelo seu bisavô Manoel de Meireles Freire, conforme mostra o quadro genealógico abaixo:



A sede da quinta, aliás, encontra-se até hoje conservada, sendo um dos atrativos turísticos do lugar, tendo por concorrência a Casa de Real, berço de nascimento do primeiro bispo de Mariana, D. Frei Manoel da Cruz.

A primeira menção documentada de José de Meireles Pinto em Minas Gerais refere-se ao ano de 1776, quando seu nome aparece inscrito em um Livro de Matrícula Militar, como soldado da "Companhia de 1º Número", da Capitania de Minas Gerais, que se encontrava destacada no Rio de Janeiro: *"José de Meirelles, filho de Vicente Duarte, natural da Freguesia de Santa Eulália, Arcebispado de Braga, de idade de 45 anos, cabelos pretos, olhos pardos, solteiro* [2]

No ano de 1780, encontra-se associado a uma Sociedade de Compra e Venda de Escravos em Calambau em uma Ação Cível.[3] Registro que assinala a sua presença no Vale do Piranga, já que Calambau, hoje Presidente Bernardes, situa-se bem no centro daquela região.

Em 1781 o encontramos em Santo Antônio do Pirapetinga, antigo arraial de Bacalhau, ajustando com a Irmandade de Bom Jesus de Matosinhos a fatura do retábulo principal de sua igreja. Trabalho que lhe tomou a atenção por um bom período de tempo, já que até o final de 1782 temos registros de pagamentos feitos a ele por conta da fatura deste retábulo.[4]

O retábulo em questão apresenta uma estrutura arquitetônica simplificada, com sustentação em duas colunas lisas, entablamento de pouco recorte, arremate em frontão plano, camarim com trono reto, escalonado em quatro degraus e registro inferior com socos periformes e sacrário decorado em uma custódia ladeada por ramos de videira e trigo. Mas a marca registrada do artista encontra-se bem visível na talha aplicada á estrutura, em um rococó delicado e movimentado, tratado à maneira de um trabalho

---

[1] Assento de Batismo de José de Meireles Pinto – 1731 – Arquivo Distrital do Porto – Paróquia de Santa Eulália da Ordem – Batismos – 1703-1774 – Consulta Virtual: PT/ADPRT/PRQ/PLSD17/001/0001/m0761; Testamento – 10/1808 – Arquivo da Casa Setecentista/IPHAN/Mariana-MG – Testamentaria de José de Meirelles Pinto – Cód. 158, 1º Ofício, Auto nº 3299.

[2] Arquivo Público Mineiro, Seção Colonial – Cód. 209, Matrícula Militar, 1775-1776, fl. 16.
Arquivo da Casa Setecentista de Mariana/IPHAN – Cód. 481/Auto 10730 (1º Ofício).

[3] Arquivo da Casa Setecentista de Mariana/IPHAN – Cód. 481/Auto 10730 (1º Ofício).

[4] Ajuste do Retábulo Principal de Bacalhau – 1781 – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana – Livro da Irmandade do Bom Jesus de Matozinhos de Bacalhau, fl. 43 e 43 v. – Livro 26, Prateleira T.

de ourivesaria. Os motivos se expandem em flores, concheados esgarçados, acantos e cartelas vazadas. Característico de sua arte são os nichos, com a coifa em forma de uma irradiante palmeta. O coroamento é ladeado por dois anjos, cujas feições esculturais trazem a marca do "Mestre Piranga". *(ver texto de Adriano Ramos nesta revista)*. Sobre este coroamento, aliás, é importante assinalar que recebeu um acréscimo, feito pelo mesmo artista, em 1796, cuja emenda é perceptível acima da tarja central, onde se expõe os três cravos, emblema alusivo á irmandade do Bom Jesus de Matosinhos.[5] (FIG.1,2)

Figura 1: Retábulo Principal de Bom Jesus de Matosinhos de Bacalhau.

Figura 2: Detalhe do Nicho do Retábulo Principal de Bacalhau.

Um aspecto importante a ser mencionado aqui é que Meireles Pinto introduz em Minas Gerais um tipo de retábulo estranho àqueles que serão posteriormente elaborados e difundidos por Antônio Francisco Lisboa e Francisco Vieira Servas, dois dos principais expoentes da decoração rococó na região mineradora. Sobre isto, aliás, é bom assinalar que em 1781, ano em que Meireles ajusta a obra em Bacalhau, Aleijadinho começa a desenvolver o seu tipo retabular e de portadas de igrejas, obras que mais tarde o recomendaria como grande artista do rococó mineiro. Neste caso, e em vias de comparação, o retábulo de Meireles não deve ser julgado como obra inferior ou de uma decoração simplificada quando comparado ao modelo inserido por Aleijadinho, mas uma via diferente, entre tantas outras que se inserirão na região mineira em anos subseqüentes, com características peculiares a um artista que chega a Minas Gerais já conceituado como um "mestre".

Na longa empreitada que teve na igreja de Bacalhau, é possível que Meireles Pinto tenha introduzido ali como aprendiz, no belo ofício da arte de trabalhar a madeira, o seu filho Antônio de Meireles Pinto, nascido em Portugal, no ano 1768, e imigrado com o pai para o Brasil. Quando o pai ajustou a referida obra, o garoto contava

[5] Obra de acréscimo do Retábulo Principal – 1796 – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana – Livro da Irmandade do Bom Jesus de Matozinhos de Bacalhau, – Livro 28, Prateleira T.Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana – Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matozinhos do Bacalhau – Livro 28 – Prateleira "T".

ainda com 13 anos, o que não o impediria de se encantar com esta arte e assimilar do pai as técnicas e "manhas" da escultura no canteiro de obras que se transformou o templo de Bacalhau e outras empreitadas nas andanças do pai. E os frutos dessa boa aprendizagem podem ser percebidos na execução dos dois retábulos colaterais, de fatura mais tardia, talvez do final do século XVIII ou mesmo início do século XIX, que teve certamente a participação/colaboração do filho que, aliás, entre os anos de 1797 e 1798, viria a ajustar com a irmandade a fatura de castiçais, cruz, cimalha e óculos da capela-mor.[6] (FIG.3)

Figura 3: Retábulo Colateral (4) de Bom Jesus de Bacalhau.

Outros dois artistas que também poderiam ter aprendido o ofício com Meireles Pinto pai, colaborando com ele em suas empreitadas, foram Manoel Dias da Silva (1778-?) e Vicente Fernandes Pinto (1782-?) – que certamente tinha algum parentesco com a família Meireles Pinto – e que também aparecem trabalhando na mesma igreja, executando obras de entalhe e de imaginária.[7]

Por duas oportunidades encontramos José de Meireles Pinto realizando trabalhos na Sé Catedral da cidade de Mariana: em 1789 recebe por "concerto de hum crucifixo" e em 1790 aparece recebendo 1$800 réis por "concertar o Retábulo"; porém, não se sabendo qual é este altar.[8] Nesta cidade realiza ainda serviços para a Ordem 3ª do Carmo de Mariana, em sua igreja, em 1795.[9] Mas é na igreja vizinha, da Ordem 3ª de São Francisco de Assis, que deixa a sua preciosa marca de entalhador, nas

[6] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana – Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Senhor Bom Jesus de Matozinhos do Bacalhau – Livro 28 – Prateleira "T".

[7] Sobre estes artistas remeto ao meu artigo Imagens e Escultores do Vale do Rio Piranga. In: Revista Imagem Brasileira. Belo Horizonte, Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB)/UFMG, no 1, 2001, p.151-154.

[8] MARTINS, Judite. Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Publicações do IPHAN, nº 27, 2º vol., p. 40.. 151-154.

[9] Id., p. 135.

exuberantes portas – a principal e duas transversais – daquele edifício. As portas são todas entalhadas, em um relevo vigoroso, com motivos ornamentais rococós que repetem o repertório de Bacalhau, com seus concheados esgarçados, acantos, cartelas e flores. São certamente as únicas portas com este feitio em igrejas mineiras remanescentes do ciclo do ouro.[10] (FIG. 4)

Figura 4: Porta Principal da Igreja de São Francisco em Mariana.

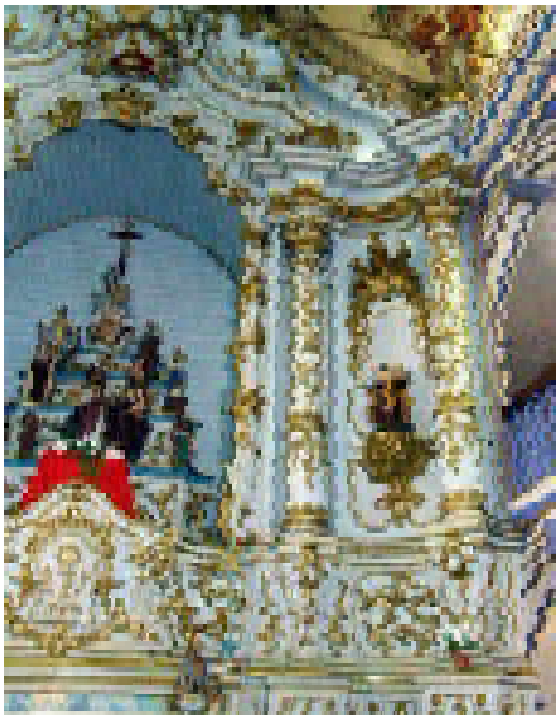


Figura 5: Parte do Retábulo Principal de Antônio Dias, MG. Foto: Adriano Ramos.

Aos Meireles Pinto podemos também atribuir o retábulo principal da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré de Antônio Dias, cidade que se situa próxima à região do Vale do Aço. Não encontramos documentação que indiquem a época em que foi faturado, mas é provável que tenha ocorrido um pouco depois que o de Bom Jesus de Bacalhau – porém não se descarta a possibilidade de serem eles coetâneos. Em seu risco e execução, este retábulo é praticamente familiar ao da igreja do Bacalhau: as colunas lisas, o mesmo formato do trono, o mesmo desenho do coroamento – porém mais simples e sem os anjos –, o mesmo modelo de coifa, os mesmos tipos de socos das colunas e o mesmo desenho da porta do sacrário; também a execução da talha obedece ao mesmo princípio de aplicação e delicadeza, lembrando um trabalho de ourivesaria. (FIG. 5)

José de Meireles Pinto veio a falecer em 26 de Outubro de 1808, sendo enterrado na igreja matriz de Cachoeira do Brumado (distrito de Mariana), local em que se encontrava residindo á época.[11]

Agora entraremos naquela parte em que o desenvolvimento do texto se moverá no campo das incertezas e das especulações. Em um artigo publicado na Revista do Arquivo Público Mineiro, de 1974, Ivo Porto de Menezes, trouxe à tona um documento

[10] Id. ib.

[11] Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana – Livro de Óbitos da Matriz de Cachoeira do Brumado, fl. 9, Livro 20, Prateleira F.

referente à atuação e presença de um José de Meireles Pinto na cidade do Porto.[12] Neste documento há registro do artista trabalhando na Sé do Porto, fazendo castiçais, credencias e um círio para alguns altares. Isto se deu em 1768, ano em que residiu nas ruas Bonjardim e do Paraíso, vias importantes no século XVIII, aonde se concentrou várias oficinas de escultores, entalhadores e pintores. Aí veio a se instalar, inclusive, Francisco Pereira Campanhã e José Teixeira Guimarães, dois dos mais importantes escultores e entalhadores da cidade do Porto, na segunda metade do século XVIII, sendo, a propósito, os principais responsáveis pela introdução e difusão do estilo rococó naquela região.[13]

Nesse mesmo artigo, Ivo Porto de Menezes refere-se também a uma encomenda de um altar, que o Meireles Pinto ajustou para fazer na igreja paroquial de Nossa Senhora do Ó de Cadima, freguesia do Concelho de Cantanhede, ligada ao bispado de Coimbra. O retábulo em questão é uma belíssima composição de talha rococó, do tipo D. José, excelentemente pintadas e policromadas, alternando os motivos arquitetônicos com os simplesmente decorativos. Um retábulo que representa tipicamente bem os entalhadores portuenses, que, como nos diz Robert Smith, "*demonstram um fantástico domínio do ornato complicado, que corre, como gotas de água, através de um labirinto de curvas e contra-curvas, volutas enlaçadas, com penetração de folhas e grinaldas*".[14] O mesmo que também caberia afirmar a respeito dos retábulos de Bacalhau e Antônio Dias! (FIG. 6)

Figura 6: Detalhe do Retábulo de Nossa Senhora do Ó em Cadima – Portugal.

[12] MENEZES, Ivo Porto de. Documentos Mineiros nos Arquivos Portugueses. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, Ano XXVI, 1975, p. 266. – Estas informações foram, com toda certeza, copiadas de BASTO, Artur de Magalhães, na sua obra Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII. Porto, Documentos e Memórias para a História do Porto – XXXIII, 1964.

[13] Sobre as oficinas nas ruas citadas cf. ALVES, Natália Marinho Ferreira. A Arte de Talha no Porto na época Barroca. Porto, Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989, 1º vol., p. 104 ss.; sobre as obras de Campanhã e Teixeira Guimarães no Porto cf. especialmente: BORGES, Nelson Correia. *História da Arte em Portugal – Do barroco ao rococó.* Lisboa, Publicações Alfa, p. 139-140 e SMITH, Robert C. A Talha em Portugal. Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p.139-141;

[14] SMITH, Robert C. Op. cit., p. 140.

O motivo pelo qual Ivo Porto de Menezes inseriu este documento sobre José de Meireles Pinto em seu texto alusivo à "Documentação referente a Minas Gerais existentes nos Arquivos Portugueses", deve-se ao fato de que ele acreditava tratar-se do mesmo José de Meireles Pinto que trabalhou em Minas Gerais, do qual havia certamente tomado conhecimento a partir do Dicionário de Judith Martins, que o cita em duas oportunidades.[15][16] Assim também pensamos no momento em que deparamos com este documento no alusivo texto de Menezes.

No entanto, ao buscarmos mais documentos que corroborassem com esta afirmação, conseguimos levantar provas importantes que vêm embasar nossas suposições; porém, por outro lado, deparamos com outras, que introduziram na pesquisa alguns pontos ainda não totalmente esclarecidos.

No caso das confirmações, descobrimos no Arquivo Distrital do Porto o assento de batismo de José de Meireles Pinto, ocorrido em 18 de Dezembro de 1731, no local de Argonça, freguesia de Santa Eulália da Ordem, sendo seus pais Vicente Duarte Meireles e Maria Rosa Meireles Pinto de Souza; informações, aliás, que estão declaradas com clareza incontestável em seu testamento.

Outra confirmação importante, também levantada no Arquivo Distrital do Porto, diz respeito ao nascimento e batismo de um filho de José de Meireles Pinto, por nome Antônio, ocorrido em 31 de Março de 1768.[17] Data que coincide com a idade informada por Antônio de Meireles Pinto, em documentos – Ações Cíveis – encontrados em Minas Gerais, de 38 e 41 anos, para os anos de 1806 e 1809, respectivamente, de onde podemos inferir ter nascido ele no ano de 1768.[18]

Este mesmo documento, entretanto, apresenta algumas dúvidas para o nosso raciocínio: em primeiro lugar, os nomes dos avôs paternos indicados não coincidem com os nomes dos pais de José de Meireles Pinto informados em seu assento de batismo e em seu testamento (acima referidos); em segundo lugar, o documento assinala que Antônio é filho de José de Meireles Pinto e de sua "mulher" Ana Tereza, sendo que em seu testamento Meireles Pinto informa que nunca foi casado, porém, "*por fragilidade humana teve três filhos*".

Sobre estes dados importa dizer, no entanto, que para o primeiro caso pode se tratar de uma confusão de quem lançou os dados no assento; já para o segundo, deve-se salientar que a Igreja permitia que no registro de batismo constassem os nomes dos pais, mesmo que estes não fossem casados, caso isto não causasse constrangimento para uma das partes envolvidas – neste caso podia-se omitir o nome de um deles ou até mesmo os dois.[18] Já o nome dos padrinhos era imprescindível, mesmo que se quisesse tomar como madrinha a Nossa Senhora e como padrinho um santo qualquer.

Curiosamente, o nome do avô paterno que aparece no registro de batismo é o de José Teixeira Guimarães, morador na Rua do Paraíso, e que pode se tratar do mesmo entalhador do Porto. Neste caso, o José de Meireles Pinto de Portugal seria genro do

---

[15] Inicialmente é inserido como *MEIRELES, José de* e depois como *PINTO, José de Meireles.* MARTINS, Judith. Op. cit., p. 39 e 135, respectivamente.

[16] Nascimento e Batizado de José de Meireles Pinto – 1768 – Arquivo Distrital do Porto – Paróquia de Santo Ildefonso – Batismos – 1766-1770 – Consulta Virtual: PT/ADPRT/PRQ/PPRT12/001.0014.m1105.

[17] Arquivo da Casa Setecentista de Mariana/IPHAN – Cód. 404/Auto 8842 (1º Ofício) e cód. 309/Auto 6458 (1º Oficio).

[18] "E quando o baptizado não for havido de legítimo matrimonio, também se declarará no mesmo assento do livro o nome de seus pais, se for cousa notoria, e sabida, e não houver escândalo (...)" – Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia – Edições do Senado Feral – Vol. 79 – Brasília – 2011 – Livro 1º - Título XX – Como em cada Igreja há de haver livro, em que se escrevão os assentos dos Baptisados (...).

famoso artista, com quem provavelmente teria aprendido seu ofício e até mesmo colaborado em algumas obras.

A partir do que foi exposto até agora, seria importante assinalar, que o historiador que trata com o tipo de documentação por nós manuseada, depara constantemente com a presença de homônimos; e no caso de pesquisas históricas, estes homônimos costumam trazer muitas confusões, principalmente quando não entram em cena outras variantes coincidentes; mas no caso do estudo ora proposto, há muitas variantes coincidentes que nos faz supor tratar-se da mesma pessoa, pois vejamos: Em primeiro lugar, trata-se de nomes grafados da mesma maneira: José de Meireles Pinto, sendo o Meireles, ora com um "l", ora com dois "ll", tanto aqui como lá, em além mar.

Depois, são dois entalhadores atuando em um mesmo período de tempo, e dentro de um mesmo estilo artístico: o rococó.

Em terceiro lugar, e o que é mais intrigante, a presença de um filho chamado Antônio, nascido no ano de 1768, em Portugal. Já que o Antônio daqui (Minas Gerais) diz ser português em documentos encontrados referentes a ele.

Há ainda as semelhanças entre os delineamentos das talhas do retábulo de Cadima, em Portugal, com os trabalhos realizados em Minas Gerais, tanto nos retábulos de Bacalhau e Antônio Dias quanto nas portas de São Francisco de Mariana. (FIG. 7, 8)

Por fim, existe uma coincidência, que eu chamaria de simbólica, que diz respeito ao dia em que o José de Meireles Pinto, de Minas Gerais, foi batizado: dia 18 de Dezembro; data em que se comemora Nossa Senhora do Ó, que é justamente o orago da igreja para a qual o José de Meireles Pinto, de Portugal (e que seria o mesmo daqui), ajusta a fatura do retábulo principal.

Figura 7: Detalhe da talha do Retábulo de Cadima.

Figura 8: Detalhe da Talha da Porta Principal de Mariana.

Cronologia sobre José de Meireles Pinto a partir da documentação consultada:

Portugal

A – Santa Eulália da Ordem

- 1731 – Nascimento na Quinta de Argonça.

B – Cidade do Porto

- 1768 – Morador nas Ruas Bomjardim e do Paraíso/Ajuste de obras na Sé.
- 1772? – Ajuste da fatura do retábulo-mor da Igreja Paroquial de Nossa Senhora do Ó em Cadima.

Brasil

C – Minas Gerais/Rio de Janeiro

- 1775/1776 – Soldado na Companhia de 1º número da Capitania de Minas Gerais destacada no Rio de Janeiro

D – Calambau

- 1780 – Sociedade de compra e venda de escravos

E – Bacalhau

- 1781 – Ajuste do rétabulo principal da capela de Bom Jesus de Matosinhos do Bacalhau.
- 1781/1782 – Pagamentos pela referida obra.
- 1796 – Pagamento por acréscimo ao retábulo principal da igreja.

F – Mariana

- 1788 – Pagamento não especificado por trabalhos na Igreja do Carmo.
- 1789 – Pagamento por conserto de crucifixo na Sé Catedral.
- 1790 – Pagamento por conserto em retábulo na Sé Catedral.
- 1791 – Pagamento por conserto nos nichos de São João Nepomuceno e S. Francisco de Borja na Sé.
- 1792/93 – Pagamento pelas portas da Igreja de São Francisco.
- 1793/94 – Pagamento pela mesma obra.
- 1794 – Deliberação (louvação) sobre as portas da Igreja de São Francisco.
- 1795 – Pagamentos pelas janelas e portas da Igreja do Carmo.

G – Cachoeira do Brumado

- 1808 (18/10) – Redação do Testamento.
- 1808 (26/10) – Morte e sepultamento na Igreja Matriz.

Documentos sobre Antônio de Meireles Pinto

Portugal

A – Cidade do Porto

- 1768 – Nascimento

Brasil

B – Bacalhau

- 1797/98 – Pagamento por conta de castiçais entalhados, cruz, cimalha e óculos para a Igreja de Bom Jesus do Matosinhos do Bacalhau.

C – Rio Pomba

- 1806 – Citado como marceneiro e entalhador, português e de 38 anos.

D – Cachoeira do Brumado

- 1808 – Indicado como testamenteiro no Testamento do Pai, onde declara ser residente no Presídio de São João Batista, freguesia do Rio Pomba.

E – Piranga

- 1809 – Citado como entalhador, português, de 41 anos de idade.

O MESTRE JOSÉ COELHO DE NORONHA E OS RETÁBULOS-MORES DAS MATRIZES DE CAETÉ E SÃO JOÃO DEL REI: UMA AUTORIA EM COMUM

Aziz José de Oliveira Pedrosa
Especialista em História e Cultura da Arte
Mestre em Arquitetura e Urbanismo
azizpedrosa@yahoo.çcom.br

c**Palavras-chave:** São João del-Rei, retábulo, Matriz do Pilar, Coelho de Noronha.

O retábulo-mor da Matriz do Pilar de São João del-Rei

A talha retabular barroca sempre incitou pesquisas a seu respeito, por ter sido uma das maiores formas de expressão artística engendrada pela arte sacra mineira. Desse modo, centenas de retábulos, dispersos nos interiores das igrejas setecentistas de Minas Gerais, encontram-se nessa categoria, mas alguns exemplares sempre despertaram maior atenção dos pesquisadores. Dentro desse nicho de retábulos de grande destaque tem-se o retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, da cidade de São João del-Rei, exemplar ímpar da talha mineira, de excelente qualidade escultórica que estimulou a produção de importantes pesquisas. Assim o fez German Bazin, Lygia Martins Costa, Myriam Oliveira, dentre outros, cujos estudos permanecem, até os dias de hoje, como relevantes referências sobre o assunto. Entretanto, à época das investigações dos autores citados, algumas dúvidas surgiram e lacunas ficaram sem ser preenchidas quando se questionava a autoria dessa obra, que certamente, é um dos mais belos exemplares da talha do Estilo Joanino[1] em Minas Gerais. Tais conhecimentos, sobre a autoria da referida talha e principalmente da data de sua fatura, contribuiriam, grandemente, para que se pudesse compreender a presença do repertório do Estilo Joanino e suas implicações na talha dourada das Igrejas da Capitania de Minas Gerais, durante o século XVIII.

Todavia, poucos são os documentos e informações referentes às obras de talha que se sucederam na Matriz do Pilar de São João del-Rei. Assim alguns documentos citam detalhes que fornecem informações, ainda que limitadas, sobre sua fatura. De acordo com documentação constante no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, a mesa administrativa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Matriz de São João del-Rei, no ano de 1732, através de uma petição enviada à Coroa, relata que a essa época já se encontrava pronta a talha e retábulo da capela-mor da referida Igreja Matriz, que foram realizados a um custo de quinze mil cruzados.[2]

Ainda escreveu Alvarenga[3], de acordo com as descrições feitas por José Alvares de Oliveira, no ano de 1750, em seu trabalho titulado "*História do distrito do Rio das Mortes, sua descrição, descobrimento de suas minas, casos acontecidos entre Paulistas e Emboabas e criação de suas vilas*", que na referida data já estava finalizada a talha da capela-mor, a quem o autor desses relatos não poupou elogios. Tais referências são devidamente conhecidas pela historiografia da arte e dessa forma é aceito que, pelo ano de 1732, já havia um conjunto de talha na capela-mor da Matriz do Pilar de São João del-Rei.

[1] Smith delimita como Estilo Joanino a arte empreendida durante o reinado absolutista de Dom João V (1706-1750), quando o Estado se afirma no território português. Um período construído por uma corte requintada, onde o luxo e as cerimônias pomposas marcaram época e traçaram o caminho que as artes deveriam percorrer. Ver: SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizontes, 1962.

[2] MENEZES, Ivo Porto de. "Documentação referente a Minas Gerais existente nos Arquivos Portugueses". In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano XXVI, 1975, pp. 290-291 (409 documentos).

[3] ALVARENGA, Luiz de Melo. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei*, Minas Gerais, s.n., 1971, p. 15.

Nesse sentido teve-se, parcialmente, resolvidas algumas questões relacionadas à fatura da decoração da capela-mor da Matriz de São João del-Rei, mas algumas outras dúvidas permaneceram, entre elas a desconhecida autoria do mestre que executou a referida talha e as similaridades de gosto estético e ornamental que a decoração dessa capela-mor mantém em relação à talha de outras igrejas mineiras setecentistas. Assim destaca-se no retábulo-mor da Matriz do Pilar de São João del-Rei suas similaridades ornamentais com o retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, que por sua vez possui autoria, comprovada, de José Coelho de Noronha.

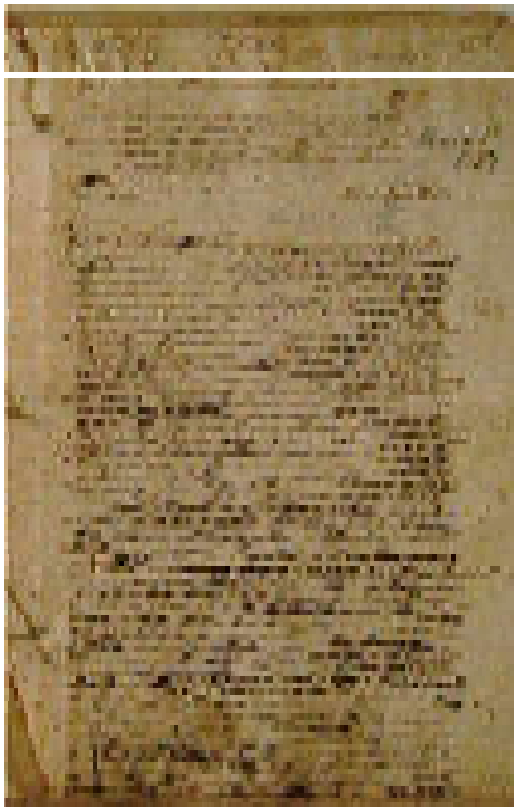


Figura 1: Testamento de José Coelho de Noronha.
Autoria da Fotografia: Aziz Pedrosa.

As correlações ornamentais existentes entre a talha do retábulo-mor da Matriz do Pilar de São João del-Rei e a talha do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté sempre despertou a curiosidade dos pesquisadores, principalmente por se saber ter sido José Coelho de Noronha[4] o entalhador responsável pela execução do retábulo-mor da Matriz de Caeté. Historiadores da arte como Lygia Martins Costa (1990, p. 433) e Myriam de Oliveira (2006, p. 145) questionaram a possibilidade de ser de Noronha a autoria da talha da capela-mor de São João del Rei, mas a ausência de documentação comprobatória impossibilitou ratificações a esse respeito. Entretanto, tal fato toma novas direções com a descoberta do inventário[5] (FIG.1) de José Coelho de Noronha, onde consta crédito a receber no valor de "(...) duzentos e cinquenta mil setecentos e sessenta réis pela obra da capela-mor da Igreja Matriz (...)"[6], de Nossa Senhora do Pilar da cidade de

[4] ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Seção Colonial, Delegacia Fiscal, códice1075, fl.104.

[5] Até a presente data, pouco se sabia sobre a vida e obra do entalhador José Coelho de Noronha, um dos principais mestres portugueses ativos em Minas Gerais, na transição da primeira para a segunda metade do século XVIII. Estes estudos, hoje, tomam novos impulsos devido à feliz descoberta de importantes dados contidos em seu inventário, localizado recentemente pelo autor deste artigo.

São João del-Rei. O conhecimento do referido documento fornece novos subsídios para o estudo da talha dourada em Minas Gerais bem como da obra de Coelho de Noronha, no sentido de criar possibilidades para uma análise mais segura da morfologia de seu trabalho como entalhador, ao se conhecer, comprovadamente, seus trabalhos na talha da capela-mor do Pilar de São João del-Rei.

José Coelho de Noronha: mestre entalhador

De acordo com os dados[7] que hoje se tem sobre a vida e obra do mestre entalhador José Coelho de Noronha, foi intenso seu labor em algumas Vilas da Capitania de Minas, com início de suas primeiras obras por volta do ano de 1747 e cessando-se, sua atividade artística, no ano de 1765, data de seu falecimento[8].

Figura 2: Retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do São João del-Rei. Autor: Aziz Pedrosa.

A documentação referente a contratos e recibos de obras arrematadas por Noronha, aluguel de casas, entradas em irmandades, ações judiciais em que estava envolvido dentre outros documentos referentes a sua atuação profissional e vida pessoal, arrolam datas que perpassam os anos de 1747 a 1755 e depois de 1758 a 1765. Não foram, até o momento, encontrados documentos que comprovem a atuação profissional de Noronha entre os anos de 1755 a 1758, ficando essa lacuna sem ser preenchida. Contudo, destaca-se, que os documentos que limitam esses intervalos

---

[6] ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345. fl. 31v.

[7] José Coelho de Noronha, recentemente, teve importantes dados de sua vida e obra sistematizados na pesquisa de Aziz Pedrosa (ver: PEDROSA, Aziz José de. *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII*. 2012. 313f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.).

[8] Consta no Inventário de José Coelho de Noronha que ele faleceu no dia doze de setembro do ano de 1765. ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345. fl. 5. Em contrapartida, no livro de óbitos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de São José del-Rei, consta o dia dezessete de setembro do ano de 1765 como a data de sua morte. ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI (ARQUIVO PAROQUIAL DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO DE SÃO JOSÉ DEL-REI). Livro de Óbitos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Livro 80, estante 02, caixa 31. 1757-1782, fl. 248.

Figura 3: Retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso. Autor: Aziz Pedrosa.

mencionam Coelho de Noronha no dia quatro de dezembro de 1754[9] e no dia três de abril de 1755[10] residindo em São João del-Rei. Nesse sentido, cogita-se a hipótese de que no período de dezembro de 1754 a maio de 1758[11], poderia, José Coelho de Noronha, estar em atividade na confecção da talha da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei (FIG. 2), uma vez citado em seu inventário créditos a receber pela referida obra e a documentação levantada citá-lo residindo em São João del-Rei, no mencionado intervalo de tempo.

Após essas datas, novos registros demonstram Noronha em Caeté a partir de 1758, efetuando a talha do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso (FIG. 3). Lamentavelmente, não constam no inventário de José Coelho de Noronha, datas em que foram realizadas as obras na capela-mor da Matriz de São João del-Rei. Mas, diante das informações arroladas acima, que comprovam Noronha residindo em São João del-Rei, e do fato de que, no período citado, não se tem registros que comprovem sua atuação em outras obras na Capitania de Minas, e ainda,

---

[9] Data em que Coelho de Noronha recebe último pagamento pelos trabalhos realizados na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729-1777, vol. 224, fl. 89v.

[10] Data esta que se refere à entrada de Noronha como irmão na Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei . ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI. Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Livro 18, tomo II. 1717-1790, fl. 115, "793 – Aos três dias do mês de Abril de mil setecentos e cinquenta e cinco anos se assentou por Irmão desta Irmandade do Santíssimo Sacramento José Coelho de Noronha e se obrigou às Leis do compromisso se assinou e pagou a sua entrada."

[11] Data de arrematação do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, da cidade de Caeté. Ver: ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Seção Colonial, Delegacia Fiscal, códice1075, fl.104.

considerando-se a fama e prestígio por ele alcançados em sua época de atuação, não é crível que no intervalo de tempo, de 1754, quando finaliza os trabalhos na Matriz do Pilar de Ouro Preto, a 1758, ano da arrematação da obra de talha do retábulo-mor da Matriz de Caeté, Coelho de Noronha tenha ficado sem angariar trabalhos sendo então possível que, nesse período, ele estivesse em pleno labor nas obras de talha da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei.

São muitas as possiblidade de Coelho de Noronha ter executado a atual talha da capela-mor da Matriz de São João del-Rei entre os anos de 1754 a 1758. A grande incerteza que perdura em relação a este assunto é relacionada ao documento que registra, no ano de 1732, a existência de talha na capela-mor da Matriz de São João del-Rei. Acredita-se na existência dessa talha à época citada, porém não é provável que, na década de trinta dos setecentos, José Coelho de Noronha tivesse ali trabalhado e nem mesmo que no ano de 1765 ainda ficara quantias de dinheiro a receber, como cita em seu inventário, por uma obra realizada passados cerca de trinta e três anos.

Outro fator, importante, que desperta atenção diante desse assunto e que põe em questionamento que a talha hoje existente na capela-mor da Matriz de São João del-Rei seja uma obra da década de trinta dos setecentos, é sua linguagem estética vinculada ao repertório artístico e iconográfico do Estilo Joanino lisboeta, estruturalmente marcado pelo uso de elementos de cunho arquitetônico, imbuído de influências italianas, absorvidas pelo barroco português, e que foram disseminados na Colônia pelas mãos dos inúmeros artistas portugueses que para Minas vieram no século XVIII.

O referido retábulo difere de outros, erigidos debaixo da gramática estilística do Estilo Joanino, principalmente pela ausência do dossel[12] no coroamento. Entretanto, destaca-se pela implementação de composição fortemente arquitetônica, assinalada pelo uso de fragmentos de frontões interrompidos onde se assentam anjos adultos; pelo entablamento onde são acentuadas as construções arquitetônicas em perspectiva, cuidadosamente engenhadas e também pelo uso de colunas salomônicas que marcam a composição e conferem monumentalidade ao retábulo. Recuar essa talha ao ano de 1732 traz dúvidas importantes, como ressaltou Myriam de Oliveira (2006, p. 145) ao questionar se seria possível serem instaladas na Matriz de São João del Rei, tão precocemente, a evolução e amadurecimento do Estilo Joanino, com suas sinalizações para o rococó, antes mesmo de Francisco Xavier de Brito ter executado a talha da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, por volta do ano de 1746, visto ser Xavier Brito um dos artistas a trazer para a talha mineira, as inovações estéticas do Estilo Joanino difundo pelas escolas de talha da região de Lisboa, em que a preferência por certos elementos estéticos marcaria, definitivamente, a talha dessa região. Diante desses fatos, questiona-se se a atual configuração do retábulo-mor da Matriz de São João del-Rei e o conjunto de sua capela-mor seriam uma intervenção artística da década de trinta dos setecentos ou uma obra da década de cinquenta da mesma centúria.

Certamente, se se colocar em confronto a talha do retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, onde comprovadamente, trabalhou José Coelho de Noronha, com a talha hoje existente no retábulo-mor da Matriz do Pilar de São João del-Rei, pode-se notar que as similaridades estruturais e escultóricas, marcada pela preferência e uso de determinados ornamentos e elementos estéticos, coincidem

[12] Nota-se a ausência do dossel, que ocorre também no retábulo-mor da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté. Estas proximidades estéticas contribuem para que se possam mapear as preferências estéticas e ornamentais abordadas na obra de talha de José Coelho de Noronha.

em muitos aspectos, como ressaltou Bazin (1983, p. 347), demonstrando que essas relações podem ter sido fruto do trabalho de um mesmo mestre.

Figura 4: Coroamento do retábulo-mor da Matriz do Pilar de São João del-Rei. Autora: Lívia Ferreira.

Em relação à talha do retábulo-mor da Matriz de Caeté, nota-se que alguns elementos ornamentais nele empregados, se comparado ao retábulo-mor da Matriz de São João del-Rei, sinalizam a entrada da linguagem rococó que, em meados da década de cinquenta dos setecentos, despontaria na talha retabular das Igrejas de Minas o quê o distancia, em certos aspectos, do seu provável modelo inicial: o retábulo-mor da Matriz do Pilar de São João del- (FIG. 4). Assim, pode-se considerar o retábulo-mor da Matriz de Caeté como importante marco da evolução e transição da talha mineira setecentista, além de ser possível constatar, por meio de comparações dos retábulo-mores em análise, a constante atualização de repertório artístico de José Coelho de Noronha e a consonância de sua arte com as novidades estilísticas que ocorriam, por hora, no mundo europeu.

Diante de todos esses fatos, cogita-se a hipótese de que José Coelho de Noronha tenha atuado na Matriz de São João del-Rei, atualizando e modernizando, de acordo com o gosto da época, a antiga talha e ornamentos do conjunto da capela-mor que ali existiam no ano de 1732, como cita documentação coeva. Nesse sentido, têm-se as hipóteses aqui expostas, alicerçadas nos recentes registros documentais levantados, referentes à vida e obra de José Coelho de Noronha, de não ser a obra de talha da capela-mor da Matriz de São João del-Rei, um trabalho da década de trinta dos setecentos, mas, provavelmente, uma talha que possa ter passado por renovações estéticas ou até mesmo ter sido inteiramente reconstruída, em meados dos anos cinquenta dos setecentos, pelas mãos do mestre Noronha.

Institui-se assim, novos subsídios para o estudo da arte mineira setecentista e espera-se que a partir das informações aqui discutidas acerca da vida e o obra do mestre entalhador José Coelho de Noronha, novas pesquisas sejam empreendidas na busca de se produzir e preencher as lacunas existentes no estudo da história da arte sacra mineira.

Referências

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Seção Colonial, Delegacia Fiscal, códice1075, fl.104.

ARQUIVO DO ESCRITÓRIO TÉCNICO II DO IPHAN – São João del-Rei. Inventário, 1765 – Noronha, José Coelho de. Inventariante: Leitão, Sebastião Ferreira. Caixa: 345.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI (ARQUIVO PAROQUIAL DA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO DE SÃO JOSÉ DEL-REI). Livro de Óbitos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Livro 80, estante 02, caixa 31. 1757-1782, fl. 248.

ARQUIVO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Livro de Termos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. 1729-1777, vol. 224, fl. 89v.

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA DIOCESE DE SÃO JOÃO DEL-REI. Entrada de Irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento. Livro 18, tomo II. 1717-1790, fl. 115.

ALVARENGA, Luiz de Melo. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei*, Minas Gerais, s.n., 1971.

BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil***.** Vol. II. Rio de Janeiro: Record, 1983.

COELHO, B. *Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas*. São Paulo: Edusp, 2005.

COSTA, Lygia Martins. Importância da Capela-Mor da Matriz de São João del-Rei. In: *Revista Barroco*. Belo Horizonte, UFMG, 1990-1992, n.º 15, p. 423-434.

DANGELO, André Guilherme Dornelles. *A Cultura Arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: Arquitetos, Mestres de Obras e Construtores e o trânsito de cultura na produção da Arquitetura Religiosa nas Minas Gerais Setecentista*. (Tese de Doutorado em História), FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 2006.

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

MENEZES, Ivo Porto de. Documentação referente a Minas Gerais existente nos Arquivos Portugueses, *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, 26, 1975, p. 121-303.

MENEZES, Ivo Porto de. José Coelho de Noronha e Francisco Vieira Servas. In: CONGRESSO DO BARROCO NO BRASIL, II. Ouro Preto: 1989. 14 p.

MOURA, Carlos. *História da Arte em Portugal. O limiar do Barroco*. Publicações Alfa, Volume8. Lisboa, 1993. p.108.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Entalhadores Bracarenses e Lisboetas em Minas Gerais Setecentista. In: *Imagem Brasileira.* Belo Horizonte, nº 3, 2006, p. 141-151.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003a.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Novos Subsídios para o estudo da vida e obra do mestre português José Coelho de Noronha nas Minas Gerais Setecentistas. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8, 2011, Belém. Anais do VIII Colóquio Luso-brasileiro de História da Arte. Belém: UFPA, 2011.

PEDROSA, Aziz José de. *José Coelho de Noronha: artes e ofícios nas Minas Gerais do Século XVIII*. 2012. 313f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

POZZO, Andréa. *Perspective Pictorium et Architectorum*. Roma: 1717.

SERRÃO, Vitor*. História da arte em Portugal* – o barroco. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

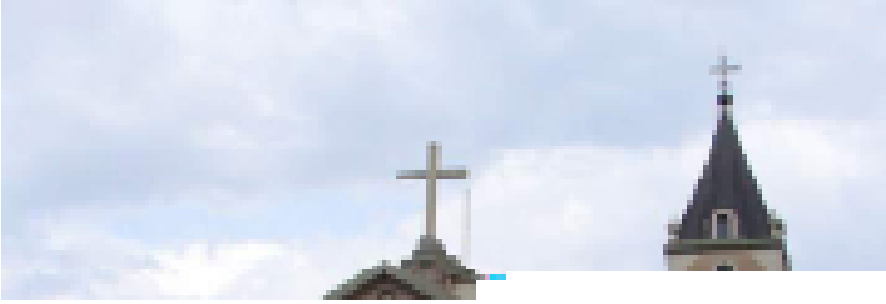
SMITH, Robert C. *A talha em Portugal.* Lisboa: Livros Horizontes, 1962.

MATERIAIS E TÉCNICAS

A RESTAURAÇÃO DE UMA ESCULTURA POLICROMADA DE NOSSA SENHORA DO CARMO: IGREJA MATRIZ DE CORPUS CHRISTI, VALE VÊNETO, RS

Andréa Lacerda Bachettini
Doutoranda e Mestre em História
Especialista em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis
e em Patrimônio Cultural
Professora do Instituto de Ciências Humanas, UFPEL, RS
bachetta@terra.com.br
Fabiane Rodrigues de Moraes
Graduanda e Bolsista PET do Curso de Conservação e Restauro da UFPEL – RS
fabiane.moraes@yahoo.com.br
Keli Cristina Scolari
Mestranda, Especialista em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis
Conservadora Restauradora de Bens Culturais Móveis da UFPEL
keliscolari@yahoo.com.br
Naida Maria Vieira Corrêa
Especialista em Conservação de Bens Culturais Móveis pela URFJ.
Conservadora e Restauradora de Bens Culturais do
Museu Artes do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Restauradora da *Restauratus* Conservação e Restauração de Bens Móveis Ltda
Porto Alegre, RS
naida@restauratus.com.br

Palavras-chave: Carmo, Vale Vêneto, conservação, restauração



Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar o processo de restauração de uma escultura sacra de Nossa Senhora do Carmo, pertencente à Igreja Matriz do Corpus Christ (FIG.1), localizada no distrito de Vale Vêneto, do Município de São João Polêsine, na região da Quarta Colônia Imperial do Estado do Rio Grande do Sul, a 40 quilômetros de Santa Maria - RS. A região da Quarta Colônia foi povoada por imigrantes italianos provenientes no norte da Itália, Vêneto, por volta de 1878. Em 1881, os moradores de Vale Vêneto, que eram muito religiosos conseguiram para a colônia dois padres seculares, oriundos do norte da Itália, para as celebrações religiosas.

Em 1886, se instalaram na colônia dois missionários palontinos e em 1892, juntamente com as irmãs do Sagrado Coração de Maria fundam dois dos maiores internatos do estado para formação religiosa de rapazes e de moças. Neste mesmo ano começa a construção da Igreja Matriz de Vale Vêneto, sua primeira devoção foi introduzida pelos colonos que eram devotos de São Francisco. No transcorrer dos vinte e um anos de construção da Matriz, exatamente no ano de 1912, esta recebe sua nova devoção a de Corpus Christi. Esta nova adoração ocorreu pela promessa da Condessa Giaorgia Maria Augusta, Condessa de Stacpool da Inglaterra, que para cumprir a promessa ofertou a Igreja três mil liras, três sinos, um tabernáculo, vários castiçais e inúmeras alfaias (móveis) para as funções religiosas.

Desde sua inauguração a igreja encontra-se em constante manutenção, sendo uma das preocupações da comunidade. Em 2006, esta sofreu uma grande restauração no seu telhado e no seu forro, de madeira. Em 2011, foram restauradas as imagens, de diversos materiais, que se encontram no altar mor e altares laterais (FIG.2), estas obras de restauro foram possíveis porque a comunidade se mobilizou e através de doações e festas arrecadaram a verba necessária para as intervenções. Entre as imagens restauradas, em 2011, encontrava-se a imagem de Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus (FIG.3), que se encontrava no altar lateral esquerdo, no nicho central.

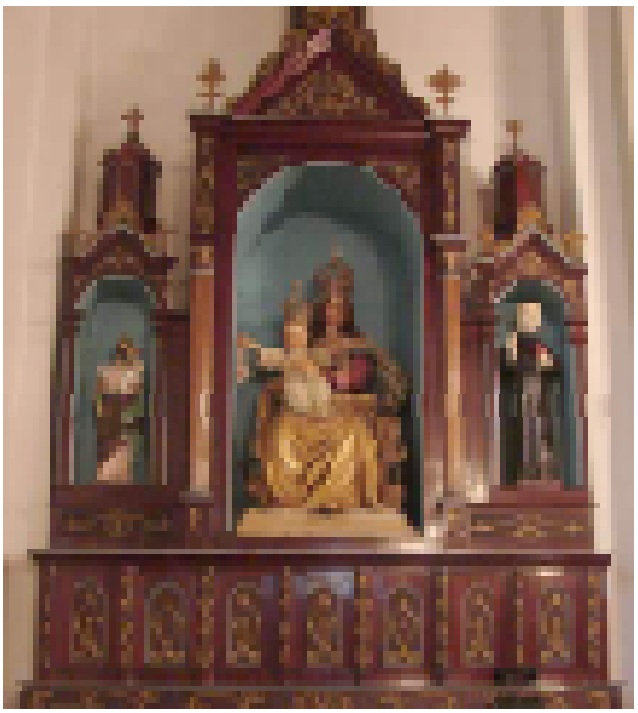


Figura 2: Altar lateral onde está localizada a imagem de N. S. do Carmo com o Menino Jesus.

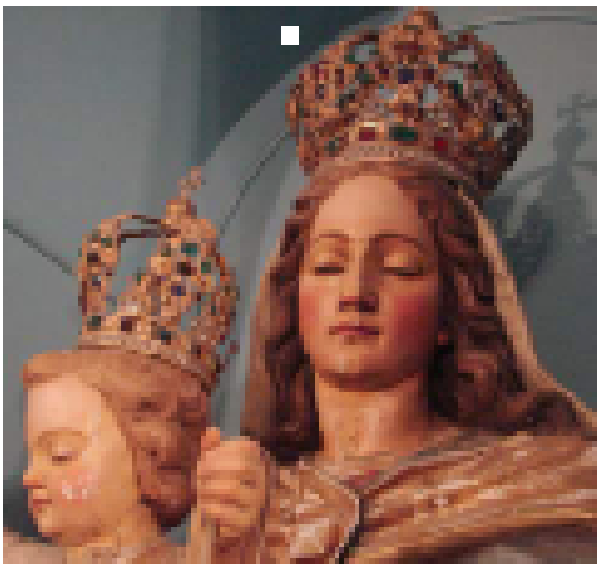


Figura 3: Detalhe das imagens de Nossa Senhora do Carmo e o Menino Jesus.

Estado de conservação
A imagem de Nossa Senhora do Carmo com Menino Jesus é uma escultura em madeira dourada e policromada, apresenta as seguintes dimensões: 153 x 101 x 78,4 cm.

A escultura sacra é representada por uma figura feminina sentada em um trono e tem a figura do menino em seu colo. O menino tem olhos semiabertos, os braços estão abertos e ele segura dois escapulários, um em cada mão, apresentando coroa dourada cravejada de pedras semipreciosas, o panejamento possui douramento com folhas de ouro, apresentando a técnica do relevo. A figura feminina tem coroa em metal dourada cravejada de pedras semipreciosas, apresenta olhar para baixo, com olhos semiabertos, o panejamento possui douramento com folhas de ouro, nas técnicas de relevo, punção e incrustações de pedras semipreciosas, a talha apresenta grande volumetria.

Esta imagem segue a representação iconográfica tradicional da Nossa Senhora do Carmo. De acordo com Megale, a Nossa Senhora aparece sentada, com o Menino sobre seus joelhos, entregando o escapulário a São Simão Stock vestido com habito de frade carmelita. Em algumas imagens a Virgem Maria está de pé, vestida de freira carmelita, mas com os cabelos soltos, sem véu e tem em seu braço esquerdo o Menino Jesus, este segura em ambas às mãos escapulários com brasão da Ordem do Carmo Carmelo.

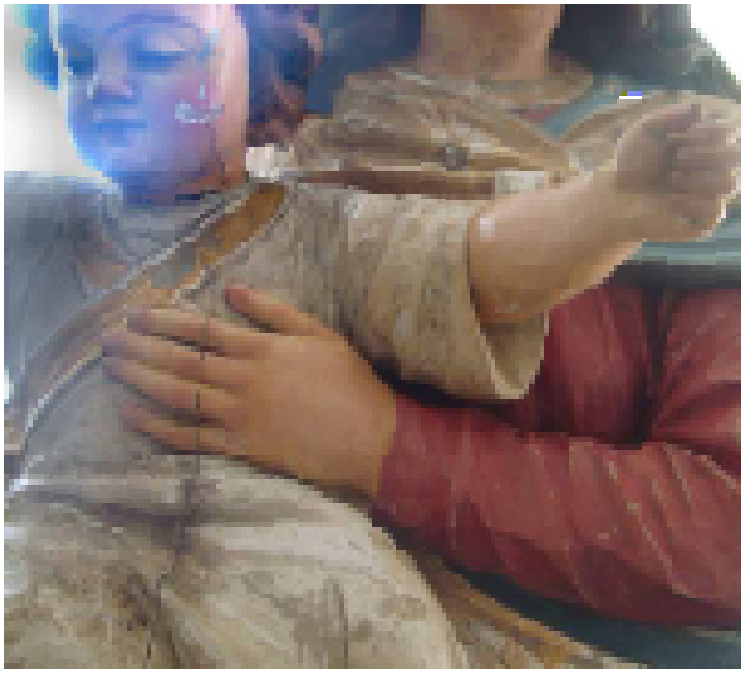


Figura 4: Detalhe da imagem de Nossa Senhora do Carmo com o Menino Jesus onde se observa a junção dos blocos de madeira na vertical.

Diagnóstico do estado de conservação realizado *in sito* a escultura apresentava – se em regular estado de conservação apresentando algumas patologias como: sujidades generalizadas; a imagem não era esculpida em um único bloco, mas por muitos blocos e com isto ocorreu à dilatação na junção dos blocos da escultura e este fato ocasionavam fendas (FIG.4) e estas apresentam pequenos desníveis (sentido vertical); perdas na camada de policromia principalmente nas vestes e no manto. Os ornatos dourados de formato oval que se encontravam nas bordas do manto, apresentavam perda total de alguns ornatos, em outros havia perdas da base de preparação e das folhas de ouro. O menino Jesus apresentava craquelês em concheamento da camada de policromia no rosto. E ainda foi observado que no manto e nos olhos da imagem principal apresentavam

repinturas. Estas patologias possivelmente ocorreram porque a comunidade efetuava uma limpeza anual das imagens para a Celebração de Corpus Christi.

Processo de restauro

Para elaboração da proposta de intervenção efetuou-se um estudo aprofundado do objeto em questão, levando em conta a história, a técnica construtiva, os materiais empregados e seu estado de conservação. A proposta levou em conta onde e como este objeto apresentava-se em seu local de origem, no caso o objeto em estudo é uma imagem de culto devocional, sendo uma imagem devocional não podemos deixar de observar a relação criada entre a imagem e o fiel. As esculturas sacras apresentam uma função básica que é a da devoção, ou seja, a relação do devoto com a imagem, a carga de emoção, de esperança que esta imagem sacra passa ao fiel que a contempla[1]. Por esse motivo devem-se manter suas características originais preservadas, a partir dessa preocupação as linguagens estéticas e históricas foram fundamentais para elaboração da proposta de intervenção, sempre seguindo as diretrizes de retratabilidade e a legitimidade da obra:

> ... ao próprio inicio do ato de restauração, apresenta-se as duas instâncias, a instância histórica e a instância estética, que deverão, na recíproca a temporalização, nortear aquilo que pode ser o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem que se venha constituir um falso histórico ou a perpetrar uma ofensa estética.[2]

Figura 5: Gráfico do estado de conservação da imagem sacra de N. S. do Carmo e o Menino Jesus.

Para Brandi (2004) "A Restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro"[3], tendo como base esta citação a documentação catalográfica, fotográfica e gráfica (FIG.5) mostrando o estado de conservação e as patologias foram de suma importância. Os exames organolépticos e estratigráficos deram os suportes iniciais para analise da obra e com eles foram observado o estado de conservação das bases de preparação, das camadas pictóricas e as peças em metal da imagem. A coleta de amostras do

suporte possibilitou a identificação da madeira, esta é da família das *Fagaceae*, ou mais conhecida como carvalho.

Figura 6: Detalhe da área de douramento reintegrada com a técnica ilusionista.

Figura 7: Detalhe de uma das coroas com grande variedade de pedras semipreciosas.

O processo de intervenção foi iniciado com uma fixação emergencial da policromia, principalmente na carnação das duas imagens (Nossa Senhora e Menino) e no manto. Os testes de solubilidade possibilitaram efetuar uma limpeza química correta. Como a escultura era confeccionada em vários blocos estes foram consolidados, assim como as fissuras. Onde havia partes faltantes se optou por um preenchimento com massa de serragem. Para proteção da camada pictórica original aplicou-se uma camada de verniz para fazer uma interface entre o original e as intervenções. O nivelamento das lacunas foi feito com massa gesso e cola. A reintegração cromática seguiu a técnica do pontilhismo nas áreas de carnação e no douramento (FIG.6) e no marmorizado do trono a técnica ilusionista. Foi aplicada uma camada de proteção mate. E por fim, foram aplicadas pedras semipreciosas onde havia perdas.

Os metais das coroas da Nossa Senhora e do Menino foram higienizados e consolidados, ainda foi aplicada uma camada de proteção. As pedras semipreciosas originais foram fixadas e nas áreas em que havia perdas foram complementadas com pedras que seguiram a cor e formato do original (FIG.7).

Considerações finais

A restauração da escultura sacra de Nossa Senhora do Carmo possibilitou o restabelecimento da unidade potencial da obra que para Brandi era um dos princípios da sua teoria, desde que não se cometa um falso artístico ou falso histórico. Os critérios de intervenção se nortearam principalmente pela pesquisa bibliográfica, pelos estudos das técnicas de manufatura empregados na imaginária e acima de tudo buscando realizar uma intervenção que não descaracterizasse o objetivo principal de uma imagem devocional que é a de culto.

O Padre Valentin Pizzollatto[4] nos diz que:

> Tratando-se de nossa história de fé, do centenário da Paróquia de Vale Vêneto, na qual encontramos a nossa origem, a casa onde nascemos nos movemos e somos, não desperta em nós todos, curiosidade, mais

Figura 8: Imagem de Na. Sra. do Carmo com o Menino Jesus depois de concluída a restauração.

> luz sobre a nossa herança. Existe abundante literatura referente às dificuldades que o nosso imigrante passou: na longa travessia do mar, no barracão de Val de Buia, na solidão e abandono da floresta. Agora, pergunto, donde lhe vem força e coragem para enfrentar tantos infortúnios? Eis a luz! Nas horas difíceis, busca o conforto na sua religião, que lhe é fonte de graça, de renovação, de forças e consolo para o espírito. Ninguém o pode afastar de sua fé, de suas devoções, do seu Deus, que nunca abandona seus filhos. Ele recorda as suas belas igrejas na sua terra de partida, os cantos, as celebrações Eucarísticas. Sente saudade! Contudo, não fica chorando o passado. O espírito de solidariedade une os homens e mulheres da selva numa ação comum: unidos não somente em abrir estradas e buscar apoio para a sua subsistência, mas construir oratórios, erguer igrejas; buscar o padre. São leigos, é verdade; mas a força batismal os move à profundidade da vida cristã. Com este ansiedade e fervor a construíram a história da nossa paróquia.

Com este depoimento nos possibilitou reconhecer a extensão do significado inestimável da Imagem de Nossa Senhora do Carmo (FIG. 08) para sua comunidade e sua restauração serviu como instrumento de resgate da história e valoração das imagens sacras devocionais pertencentes a esta região, ainda pouco estudada.

Agradecimentos

À comunidade de Vale Vêneto, ao Professor Alphonsus Benetti, ao Sr. Luiz Pivetta, ao Padre Valentin Pizzollatto, ao Arq. Jeferson Salaberry, ao Laboratório de Engenharia Madeireira da UFPEL, ao Curso de Conservação e Restauro do ICH/UFPEL e à Restauratus Conservação e Restauração de Bens Móveis Ltda.

Referências

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração.* Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

COELHO, Beatriz (Org). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

Site: http://www.valeveneto.net/paroquia/?pagina=historico. Acessado em 22/0521012.

A PINTURA NAS IMAGENS RELIGIOSAS DA BAHIA OITOCENTISTA

Cláudia Guanais Fausto
Mestra em Artes Visuais
Conservadora-restauradora
Museu de Arte Sacra – UFBA
claudia.guanais@ufba.br

Introdução

Na pesquisa desenvolvida no mestrado de Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia identificamos que a pintura nas imagens religiosas baianas, possui, além dos "grandes florões em reservas de ouro", amplamente divulgados pela historiografia, ornamentações com repertórios ricos e variados.

O padrão que abordamos neste artigo é um recorte de um estudo mais amplo. Selecionamos 17 imagens para demonstrar a variedade desta pintura, tendo como critério possuir uma boa qualidade técnica e possuir o mínimo de intervenção, pelo menos visíveis a olho nu (critério com base na experiência como restauradora). Outro critério adotado é a repetição de um mesmo padrão em duas ou mais imagens. Todas as imagens são em madeira policromada e dourada, classificadas na categoria de "imagens retabulares".[1]

Utilizamos a metodologia analítica sintética, abordando o objeto através da análise material e técnica, formal e estilística seguida da elaboração dos resultados alcançados. Realizamos pequenas prospecções em algumas pinturas com o intuito de averiguar possíveis camadas sobrepostas. Utilizamos também uma vasta documentação fotográfica, desenhos e recursos de computação gráfica que permitiram uma melhor visualização, facilitando desta forma uma análise comparativa. O estudo iconográfico, assim como referencias bibliográficas, também auxiliaram a pesquisa.

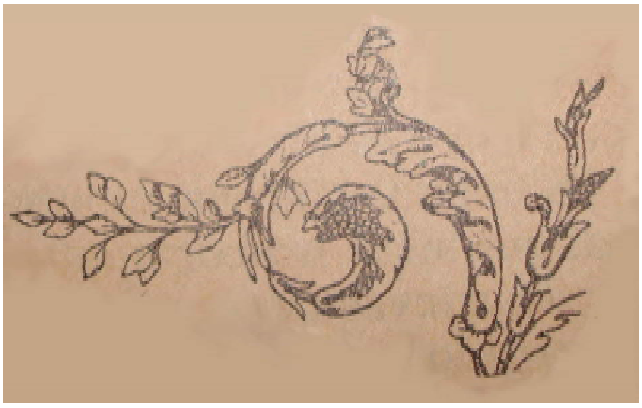


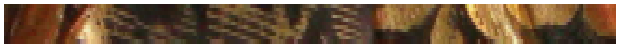
Figura 1: "Lineamento Império" - FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona. Manual do dourador e decorador de livros.

Denominamos de **"padrão volutas",** a pintura que possui como principal característica a folha metálica dourada ficar aparente em forma de volutas, ramagens, lírios e círculos. No "Manual do Dourador e Decorador de Livros", a autora classifica-o como "Estilo Império" (FIG. 1). Segundo esta informação, este lineamento surgiu na França no século XIX, baseado nas antiguidades greco-romanas: "Napoleão quis mostrar

[1] Segundo Miriam Ribeiro (2000, p. 21) além da adequação iconográfica, os encomendantes também estabeleciam a função das imagens. Poderiam ser imagens retabulares, para o culto oficial nos retábulos das igrejas e capelas, imagens processionais, para a participação em procissões e outras cerimônias a céu aberto, e imagens de oratórios, destinadas ao culto privado em residências.

que, na qualidade de soberano também tinha o seu estilo. Era a severidade absoluta, o pesado estilo arquitetônico dos romanos". (FREITAS, 1941, p. 36) Esta informação é relevante para a pesquisa, pois fornece pistas para uma possível datação. Situá-la no século XVIII seria improvável, uma vez que este lineamento só entra em voga a partir do século XIX.

Encontramos grandes variações no **"padrão volutas"** e, para efeito didático, chamaremos de **"padrão volutas – a"**, o conjunto escultórico da Ordem Terceira de São Domingos (OTSD) – São Domingos de Gusmão, São Gonçalo do Amarante, Santa Catarina de Sena, Santa Rosa de Lima e duas imagens de São Francisco de Assis. (FIG. 2) Representadas com o hábito dominicano – túnica e escapulário branco, capa e capuz pretos possuem na parte frontal das vestes toda a superfície coberta pela folha metálica dourada[2] e, sobre ela, o artista desenvolveu a técnica do esgrafito e pintura a pincel. O estofamento possui esgrafitos horizontais, ficando a folha metálica dourada aparente de acordo com a forma desejada. A ornamentação com a punção é também simplificada, normalmente em forma de "x", contornando a orla interna das ramagens e volutas.



Encontramos no Arquivo da Ordem de São Domingos, no Livro de Recibos de 1868-1910, fo. 84r a informação de que uma das representações de São Francisco foi confeccionada pelo escultor Antonio Machado Peçanha em 1889: "Recebi do mesmo Snr. a quantia de quatrocentos mil...uma imagem de S. Francisco e reforma de outra I. S. Domingos, ambas para a Ordem de S. Domingos. Bahia, 30 de Abril de 1889. Antonio Machado Peçanha"

Não temos a indicação do policromador, mas é certo que a pintura foi realizada após o término do trabalho do escultor. A imagem que o recibo se refere, possui o mesmo padrão policromico do restante do conjunto, levando a considerar duas possibilidades: ou o policromador copiou com muita exatidão o padrão das outras imagens, ou todo o conjunto escultórico foi policromado por um mesmo artista. Esta resposta será obtida após análise em laboratório onde poderemos comparar os pigmentos, o bolo armênio e a base de preparação utilizada na construção desta pintura.

Em uma segunda variação do **"padrão volutas"** podemos identificar similaridades nas pinturas das imagens de Nossa Senhora das Dores, pertencente à Catedral Basílica, Santana Mestra e São Salvador, provenientes da antiga Sé, que atualmente estão sob a guarda do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS-UFBA) e Nossa Senhora da Palma, da Igreja da Palma. Este padrão, o qual chamaremos de **"padrão volutas – b",** tem similaridades com o **"padrão volutas – a"**, porém há acréscimos de alguns elementos os quais analisaremos a seguir.

A policromia possui estofamento com folha metálica dourada, e sobre a folha o artista realizou esgrafitos horizontais com linhas finas e delgadas. A folha metálica fica aparente formando desenhos de flores, ramagens alongadas e trifólios.

Observamos uma elaboração maior nesta policromia quando o artista trabalha com pintura a pincel, pois além de contornar com claro e escuro os desenhos da folha metálica que fica aparente, o artista desenvolveu uma decoração na borda do manto onde observamos pequenos círculos formando uma espécie de "cordão perolado". Entre estes cordões, há uma seqüência de formas similares a tulipas (fig. 3). Encontramos estes cordões perolados intercalados por tulipas em uma estampa decorativa do século XVIII (fig. 4). Certamente o artista não se baseou nesta estampa para realizar a decoração, porém é uma informação relevante, pois demonstra que os motivos clássicos se constituíam em repertórios para o estofamento das imagens. Neste padrão há acréscimos de arranjos florais sobre as ramagens, identificado na imagem de Nossa Senhora da Palma como também desenhos geométricos – losangos alternados por formas circulares, identificado nas imagens do São Salvador e Santana Mestra.

Uma terceira variação, a qual denominamos **"padrão volutas - c"** possui, na decoração das vestes, além das volutas e ramagens alongadas, acréscimos de novas formas completamente diferente do que vimos até então. Classificamos neste grupo as imagens de Nossa Senhora das Mercês do MAS-UFBA, Nossa Senhora do Boqueirão, da Igreja do Boqueirão e Senhor Ressuscitado, da OTSD.

A presença de monogramas nas três imagens é bastante singular, além de motivos zoomorfos (imagem de Nossa Senhora das Mercês, onde duas borboletas repousam nas laterais da túnica) (FIG. 5) e antropomorfos (Anjos e querubins na pintura de Nossa Senhora das Mercês e Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão).

Figura 5: Nossa Senhora das Mercês, MAS,detalhe da decoração da túnica.

Figura 6: Nossa Senhora do Boqueirão, Igreja do Boqueirão, Detalhe da decoração da túnica.

Segundo Manoel Querino (1911, p. 24, p. 92), Domingos Pereira Baião é o escultor da imagem de Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Boqueirão, enquanto a pintura é de autoria do policromador Atanásio Seixas. A imagem possui uma exuberante pintura onde o artista utilizou a técnica do relevo, pastilhamento (não muito comum na imaginária baiana, sendo mais utilizado na decoração da imaginária mineira) e incrustações de materiais diversos, como areia prateada e imitações de pedras preciosas (fig. 6). É interessante acrescentar que já havíamos observado, antes mesmo de tomarmos conhecimento da informação de Querino sobre a autoria, que esta pintura possuía grandes similaridades com a pintura da imagem de Nossa Senhora das Mercês, pertencente ao Convento de Santa Tereza, que segundo Querino, também é de autoria de Atanásio Seixas e da pintura no Cristo Ressuscitado (autoria desconhecida, mas pela repetição dos padrões decorativos acreditamos se tratar do mesmo pintor) pertencente à Igreja da Ordem Terceira de São Domingos. Nestas duas últimas, a policromia não possui a diversidade de elementos como pedras e areias.

Um anúncio do escultor Baião publicado no "Almanak da Bahia" do ano de 1855, faz a seguinte observação: *"Incumbe-se também de qualquer pintura de imagem por ser ligada à sua oficina uma de pintura, cujo artista é bastante hábil".* Seria Atanásio Seixas o pintor "bastante hábil" a que se refere o anúncio?

Outro elemento muito similar encontrado nas três imagens são linhas diagonais que se cruzam, formando losangos, denominado de "guilhochês". Na intersecção destas linhas, destacam-se formas circulares. Compõem esta decoração, esgrafitos com linhas horizontais. Denominamos de **"padrão volutas - d"** as imagens do Sagrado Coração de Jesus e Sagrado Coração de Maria, pertencentes a uma coleção particular. As duas imagens acondicionadas em caixa de madeira protegida por vidro receberam, apenas na parte frontal, tratamento esmerado na talha e na policromia.

Estas imagens fornecem pistas sobre o período da pintura, uma vez que, segundo Kátia Mattoso (1992, p. 406), esta devoção foi introduzida no Brasil na década de 1870 pela Associação do Apostolado da Oração. Considerando esta data, podemos afirmar, com certeza, que esta policromia foi realizada a partir do final do século XIX. As vestes foram encobertas com a folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos horizontais e pintura a pincel. A folha fica aparente nos desenhos de ramagens alongadas, flores em forma de margarida e desenhos circulares.

Encontramos também imagens com os dois padrões (florões e volutas), sem que um sobressaia ao outro. Denominamos este padrão de **"padrão florões /volutas"** As imagens de Santa Tereza localizada no MAS/UFBA, Nossa Senhora do Rosário, da OTSD e Nossa Senhora do Rosário da Igreja de Nossa Senhora da Porta do Carmo , são exemplos desta pintura.

A parte frontal da veste recebeu folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos vermiculares, horizontais, exuberantes ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares. A folha metálica dourada fica aparente conforme o desenho desejado. Ao centro dos florões, pinturas fitomorfas – rosas e dálias.

Figura 7: Santa Tereza, MAS. Detalhe da coifa com esgrafitos e pintura a pincel representando um tecido rendado.

Do grande florão partem ramagens com curvas e contracurvas, trifólios e formas circulares. A representação do tecido rendado aparece na coifa da imagem de Santa Tereza, (FIG. 7) na borda da túnica de Nossa Senhora do Rosário da OTSD (fig. 8) e no baço da túnica da imagem de Nossa Senhora do Rosário da Porta do Carmo, com finíssimos esgrafitos em linhas onduladas complementada com pintura a pincel, formando desenhos sinuosos e delicados. Na pala da túnica das duas representações de Nossa Senhora do Rosário, há uma pedra vermelha engastada.

A pintura da imagem de Nossa Senhora do Rosário da OTSD está em péssimo estado de conservação, o que nos permitiu verificar nas lacunas, a existência de quatro camadas sobrepostas.

Em anotações avulsas do professor Carlos Ott, há o seguinte registro: "Em 1. de outubro de 1864, a Ordem 3. de São Domingos pagou 40$000 a José Ciríaco Xavier de Menezes importe da encarnação da Imagem de Nossa Senhora do Rosário. Arquivo da Ordem 3 de S. Domingos, Receita e Despesa 1860 – 1869, fo. 339r."

Figura 8: Nossa Senhora do Rosário, OTSD, barra da túnica.

Seria então, esta pintura com excelente qualidade técnica (FIG. 8), realizada na segunda metade do século XIX?

Muitas perguntas ficaram sem respostas neste primeiro estudo sobre a pintura na escultura religiosa baiana. Esperamos, portanto, que novas pesquisas apareçam apoiadas em novas ferramentas, para que se possam elucidar as questões em aberto e conferir o devido mérito aos habilidosos encarnadores do passado que tão bem enriqueceram nossas imagens.

Referências

BAJOT, Edouard. *French Decorative Designs of the 18th Century*. Dover Publications, 2006, Inc. Mineola, New York, p. 29.

FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona. *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Sá da Costa, 1941.

MATTOSO, Kátia. *Bahia século XIX, uma província no império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas bahianos*: indicações biográphicas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1911.

RIBEIRO, Myriam Andrade. A imagem religiosa no Brasil. In: AGUILAR, Roberto (Org.). *Mostra do Redescobrimento*: Arte Barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos, 2000.

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

NOSSA SENHORA DO CARMO: CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DE IMAGEM DE GESSO PROVENIENTE DA *MAISON* FRANCESA *RAFFL ET CIE* DO FINAL DO SÉCULO XIX

Alexandre Mascarenhas
Especialista e mestre em restauro de estuque ornamental
Arquiteto-conservador e doutorando pelo NPGAU
Instituto Federal Minas Gerais *campus* Ouro Preto
afmascarenhas@yahoo.com

Júnia Araújo
Especialista em conservação e restauração de bens culturais móveis
juniaaraujo@gmail.com

Resumo

Este artigo tem o objetivo de apresentar a metodologia e o processo de conservação e restauração da imagem em gesso de Nossa Senhora do Carmo, proveniente Maison francesa Raffl et Cie, do final do século XIX. A imagem apresenta suporte em gesso (oca por dentro) com policromia de elementos fitomorfos e base de madeira policromada. Ainda que seu estado de conservação não fosse precário, foram observadas perdas pontuais, marcas de abrasão e intervenções usando massa epóxi. A camada pictórica apresentava verniz oxidado, camada de repintura a base de água – provavelmente látex - e purpurina entre outros danos. Vale destacar o Brasil recebeu um expressivo número de imagens sacras em gesso que apresenta erudição técnica similar da imaginária entalhada na madeira com características como o uso de olhos de vidro, policromia ricamente elaborada e douramento. Estas peças fazem parte de acervos de museus, igrejas e conventos. Os estudos nesta área de intervenção ainda são raros, pouco discutidos e valorizados entre os profissionais da área de conservação e restauração de bens móveis e integrados. Portanto, este trabalho pretende mostrar o processo de intervenção e o resultado alcançado; e estimular novas pesquisas.

Palavras-chave: Gesso, história, escultura, técnica, Carmo.

Introdução

O uso do gesso na história da arte da arquitetura

O homem, desde os primórdios da história, vem utilizando o gesso para as mais diversas funções. Os egípcios, gregos e romanos usaram este material nas construções na forma de revestimento de paredes - estucagem - assim como para a decoração parietal e de tetos – molduras e relevos. Percebe-se notável qualidade da argamassa de gesso que se conseguia pelas mãos dos artífices neste período. Este conhecimento estava embasado nas propriedades do material assim como na sua preparação e utilização. Quando é adicionado a algum tipo de fibra, malha de algodão, "lã de madeira" ou até, mais recentemente, tela plástica ou aramado de metal; pode alcançar maior durabilidade e resistência.

Na Antiguidade, conceberam-se obras escultóricas e arquitetônicas que serviram mais tarde como modelo e fonte de inspiração para construtores e artistas do mundo todo. Foi ainda neste período da história da arte e da arquitetura que, além da execução manual de esculturas e outros ornatos, foram difundidas algumas técnicas

de reprodução na decoração das construções, possibilitadas por meio de moldes. O molde permitiu, portanto, a reprodução de elementos a partir de um modelo ou base original.

Thomaz Bordallo Pinheiro ([19—], p. 1-2), em seu Manual do formador e estucador, defende o gesso era muito difundido entre os assírios e babilônicos, alcançando ainda os povos da Ásia Menor alcançando a Europa, sobretudo, na Grécia.

Vitrúvio e Plínio conheciam a técnica que os romanos utilizavam para executar ornamentações, por meio de argamassas umedecidas, aplicando-as às superfícies das paredes com o auxílio de espátula de ferro. Alguns testemunhos desta técnica decorativa apresentada em baixo-relevo, com motivos ora geométricos, ora curvilíneos, e alguns apresentando tons avermelhados, foram identificados nas catacumbas de São Sebastião, na villa di Domiziano em Castelgandolfo (I° d.C.) e na tumba de Pancrazi. (FOGLIATA, 1995)

A arte romana é influenciada pelas tradições etruscas e, sobretudo, pela arte greco-elenística. A ornamentação apresentava motivos fitomorfos e zoomorfos, tais como a *ara pacis* – a ave da paz, símbolo de Roma. Outros motivos da iconografia deste período mostram figuras humanas aladas aplicadas ou executadas diretamente sobre as superfícies das paredes.

Os romanos e os egípcios realizaram máscaras mortuárias. O departamento de antiguidades egípcias do Museu do Louvre possui uma coleção importante destas máscaras funerárias, submetidas à restauração entre os anos 1996 e 2000. A obra de arte mais antiga exposta neste museu, atualmente, é uma estátua em gesso datada de cerca de 7000 a.C. encontrada em Ain Ghazal, no interior da Jordânia. Este objeto foi moldado manualmente e sua armação contém cordas de fibras trançadas. Durante escavações arqueológicas em Ain Ghazal realizadas em 1985 por uma equipe jordano-americana, foram encontradas aproximadamente 30 estátuas em gesso, que, acreditam os pesquisadores, eram executados por pequenos grupos para uso ritualístico de suas comunidades. A peça foi concedida ao museu francês, como empréstimo, por 30 anos, pela Direção de Antiguidades e de Museus da Jordânia.

A arte islâmica (século VII até o século XVI) se expandiu rapidamente e contribuiu para a difusão de padrões de ornamentação com base no arabesco, tornando-se uma das artes mais originais e criativas ao utilizar ainda a caligrafia como parte da decoração arquitetônica, substituindo os ornatos figurativos que predominavam nos monumentos europeus. Os arabescos são ornamentações caracterizadas pelo uso minucioso de decoração, nas quais prevalece a geometria vegetal estilizada de folhagens, frutos e flores, alternando-se em movimentos repetitivos e cobrindo inteiramente as superfícies. Deve-se notar a rara presença ou a ausência da representação de figuras humanas e da fauna, uma prática proibida pela religião desses povos do Oriente, que não permitiam o uso de seres animados em sua ornamentação.

Os artistas da arte islâmica revelavam apreço pelo *horror vacui* – aversão a espaços vazios. Aqui, o gesso é o material mais utilizado, sobretudo, nas áreas internas das coberturas das cúpulas das mesquitas ou medersas (escolas do corão), nas quais prevalecem elementos conhecidos como estalactites que podiam se apresentar monocromáticas – na cor branca – ou policromadas. Motivos fitomorfos geometrizados são comuns e repetitivos (FIG.1), e predominam nesta arquitetura.

O homem renascentista valoriza as construções da Antiguidade clássica, baseadas nas culturas da Grécia e de Roma antigas. Nesta época, observa-se uma gama de artistas a realizar trabalhos ornamentais, em argamassa, sobre forros e paredes que mais parecem esculturas. Alguns deles eram considerados estucadores e escultores, como os italianos Francesco Primaticcio e Rosso Fiorentino. Eles foram os responsáveis por parte da decoração parietal que se encontra na escadaria do castelo de Fontainebleau na França. O material utilizado mesclava gesso e argamassa de cal e pó de mármore bem fino.

Mencionaremos duas edificações que possuem exímios trabalhos neste sentido. O Palácio do Duque de Veneza apresenta um grupo de estuques ornamentais sobre os tetos, sendo de especial interesse aquele observado na *Sala delle quattro porte*, de autoria de Giovanni Cambi e Marcantonio Palladio, filho do arquiteto e tratadista italiano Andrea Palladio que elaborou o projeto do Teatro de Vicenza, que possui, acima da boca de cena do palco, e, em toda a cimalha que contorna o forro da platéia, um conjunto de estuques modelados que podem ser considerados os mais representativos deste período.

Neste período são executadas e distribuídas reproduções em gesso de bustos e cabeças de personagens importantes da época (FIG. 2) e de esculturas clássicas greco-romanas como, por exemplo, o grupo escultórico *Laocoonte*.

No período do barroco, o gesso é um material bastante difundido na Europa, sobretudo quando agregado à argamassas de cal e material pozolânico na execução destas "esculturas" de grande porte e no acabamento destas.

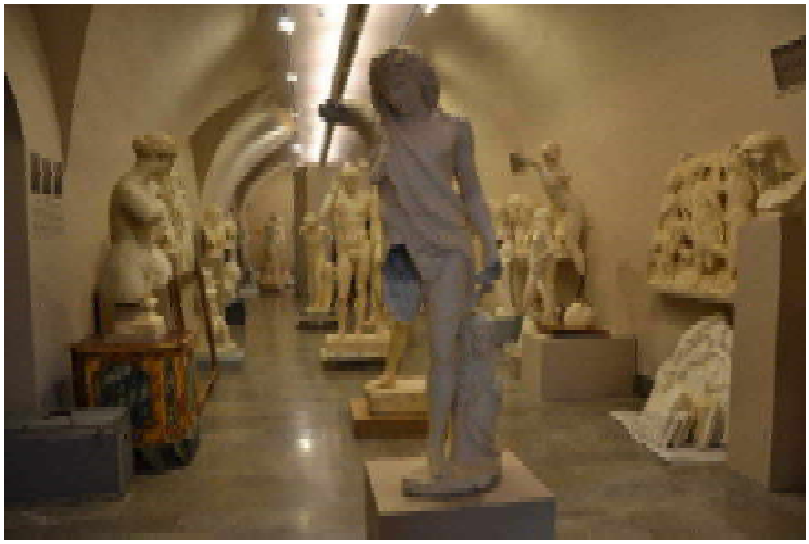


Figura 3: Sala dos gessos da reserva técnica da Real Academia de Belas Artes de San Fernando em Madri. Espanha. Fonte: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Já ao longo dos séculos XVII e XIX, a Real Academia de Belas Artes de San Fernando de Madri (FIG.3), o Museu do Louvre de Paris, o Museu Estatal de Berlim e o Museu do *Cinquantenaire – Musee Royaux d'Art et d'Histoire* - de Bruxelas possuem uma seção de cópias em gesso de obras antigas clássicas e um ateliê no qual, ainda hoje, é possível encomendar reproduções, 'assinadas', de uma centena de modelos que fazem parte do seu acervo (FIG.4). Estas reproduções, em geral, possuem uma espécie de selo ou plaqueta – um 'carimbo' com as letras em alto-relevo – aonde vão inseridos dados da instituição, ateliê ou museu que executou a peça –, data e local. Algumas peças apresentavam informações mais detalhadas que podiam conter o endereço completo – rua ou avenida e número.

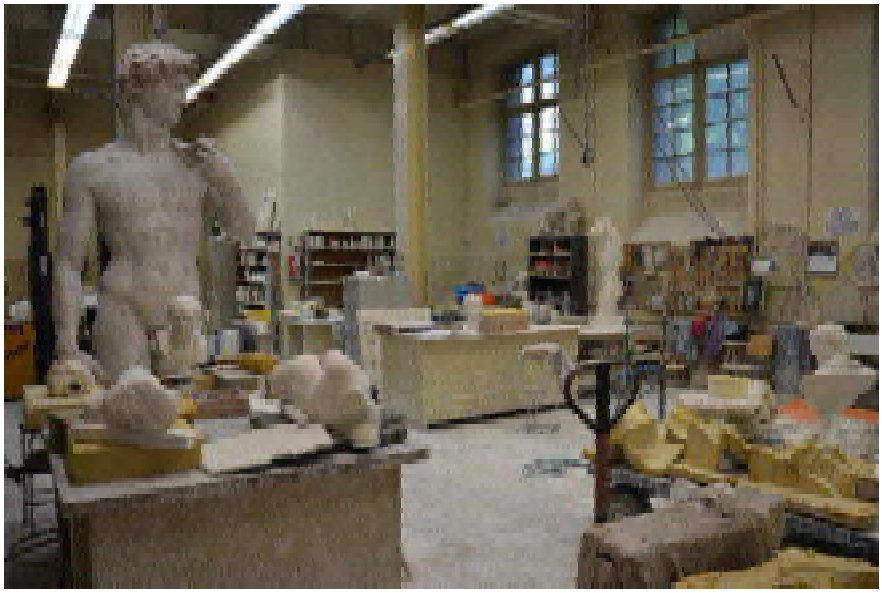


Figura 4: Atelier de Moulage – Musée Royaux d'Art et d' Histoire. Bruxelas – Belgica. Fonte: Alexandre Mascarenhas, 2012.

Portanto, nem só as esculturas clássicas greco-romanas, elementos da arquitetura medieval francesa e objetos de arte dos "novos" artistas locais eram reproduzidos na França. A *maison Raffl et Cie* foi uma famosa fabricante francesa de artigos religiosos – estátuas, imagens – e de mobiliário conventual. As imagens eram executadas principalmente em gesso de Paris (uma mescla de sufato de cálcio em pó e pulverizado em uma quantidade de água que endurece rapidamente [BARTHE, 2001]), mas poderiam ser produzidas em cartão romano prensado ou também em ferro fundido. Entre os anos de 1871 e 1877, 62.547 imagens e estatuetas foram produzidas e distribuídas pelo mundo inteiro. Estes "produtos" também eram ofertados aos seus clientes e revendedores por meio de catálogos, e as imagens podiam ser adquiridas com ou sem policromia.

Atualmente, milhares de cópias de pouca qualidade técnica e artística que se beneficiam do baixo custo deste material, são vendidas pelas inúmeras lojinhas de artigos religiosos espalhadas pelo país, banalizando de certa forma o valor das imagens de gesso como obra de arte.

Figura 5: Imagem de gesso policromada Nossa Senhora do Carmo da maison Raffl et Cie. Fonte: Alexandre Mascarenhas e Junia Araujo.

ESTUDO DE CASO: NOSSA SENHORA DO CARMO

Identificação

Imagem de Nossa Senhora do Carmo em gesso policromada de autor não identificado, medindo 121 x 50 x 40cm, do final do século XIX – início do século XX, originária da França – Paris da *maison Raffl et Cie*.

Análise formal e estilística

Nossa Senhora do Carmo (FIG.5): Figura feminina representada em pé carregando no braço esquerdo uma criança. A cabeça acompanha o eixo do tronco, levemente virada para direita da imagem, e, tem formato oval. Testa larga, sobrancelhas finas quase retilíneas, olhos pintados amendoados, nariz fino e comprido sem sulcos, boca pequena fechada e lábios carnudos, queixo pequeno quadrado e parte dos lóbulos das orelhas aparentes. Pescoço longo e fino, tronco esguio e curto. O braço

direito estendido para baixo levemente afastado do tronco. A mão semi-aberta com a palma aparente para cima. Os dedos são finos e alongados sendo que os dedos (mínimo, anelar e médio) estão unidos e um pouco mais flexionados que o dedo indicador; e o dedo polegar está estendido para baixo. Unhas curtas e quadradas. O braço esquerdo, junto ao tronco, se encontra flexionado amparando o menino Jesus. A mão esquerda aberta com o dorso aparente. Dedos finos e alongados, unhas curtas e quadradas.

A túnica marrom escura decorada com motivos fitomorfos em tons de dourado, verde e branco possuindo ainda um barrado dourado com flores vermelhas e folhas verdes. Esta túnica, comprida e de pregas verticais, desce até os pés deixando aparentes as pontas dos sapatos, de cor dourada. Os sapatos dourados são decorados com flores nos tons rosa e branco e folhas nos tons verde claro e escuro. Por cima da túnica, o escapulário também marrom escuro decorado com flores azuis, folhas douradas e pequenos círculos vermelhos, que desce abaixo dos joelhos. Este escapulário, suavemente ondulado, apresenta borda dourada com flores rosadas e folhas verdes. Sobre a túnica está uma capa em tom amarelo claro com motivos fitomorfos em dourado, azul e branco. Possui borda larga dourada também decorada com elementos fitomorfos – flores nos tons rosa, vermelho, branco e azul e folhas em tons de verde claro e escuro. A capa apresenta uma gola retilínea decorada com pequenas flores azuis e pequenas bordas douradas. Ao centro, está um broche em formato oval com base dourada circundado por um cordão de pequenas bolas brancas que lembram pérolas. Ao centro desta composição, observa-se uma paisagem não muito nítida que supõem ser do monte Carmelo em tons esverdeado e azul escuro. Apresenta ainda véu branco que parte da cabeça caindo sobre as costas com pregas verticais, tendo as bordas um barrado dourado.

Menino Jesus: figura infantil representada assentada. A cabeça está na direção do tronco, porém suavemente inclinada para frente. Cabelos curtos em mechas com estrias. Lóbulos das orelhas aparentes. Testa larga, sobrancelhas suavemente arqueadas, olhos pintados amendoados, nariz pequeno e fino, boca pequena entreaberta, buchechas proeminentes, rosto redondo. Pescoço curto e grosso. Os braços estão abertos; sendo o direto mais flexionado; e formando um ângulo de 90 graus. A mão direita semi-aberta com a palma aparente para cima. Os dedos são curtos e gordos sendo que os dedos (mínimo, anelar, médio) estão unidos e flexionados. Os dedos indicador e polegar se encontram estendidos para baixo. Unhas curtas e quadradas. A mão esquerda semi-aberta com a palma aparente para cima. Os dedos são curtos e gordos sendo que os dedos (mínimo, anelar, médio e indicador) estão unidos e flexionados. O dedo polegar se encontra estendido para baixo. Unhas curtas e quadradas. As pernas estão suavemente flexionadas sendo a perna esquerda apoiada sobre a perna direita. Os pés aparentes, descalços, pequenos e gordos. Unhas curtas e quadradas.

A túnica branca apresenta suaves pregas verticais, e, é decorada com listras e motivos fitomorfos dourados. Estende-se até os pés sendo finalizada com barrado dourado. Cintura bem marcada por uma faixa dourada. Gola dourada com pequena abertura ao centro.

Tecnologia de construção

Suporte: Escultura em gesso (oca por dentro) e base em madeira.

Camada pictórica: Policromia possivelmente a base de óleo. Elementos fitomorfos provavelmente executados na técnica stêncil.

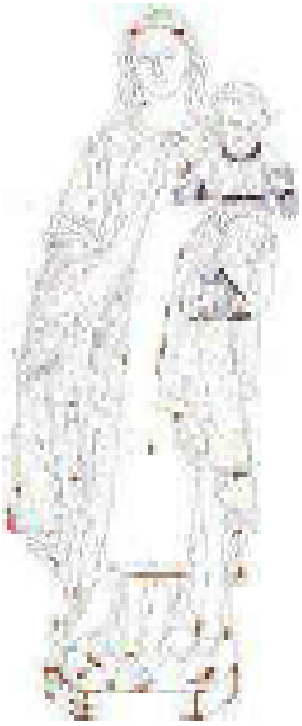


Figura 6: Mapa de danos. Fonte: Alexandre Mascarenhas e Junia Araujo.

Análise do Estado de Conservação | Mapeamento de danos e Levantamento fotográfico

O suporte encontrava-se em bom estado de conservação, no entanto, foram observadas intervenções inadequadas executadas com massa epoxi nos dedos polegar, indicador e médio da mão direita da Nossa Senhora do Carmo, no pé esquerdo e na mão esquerda do menino Jesus nos dedos médio, indicador e polegar. Foram ainda percebidas perdas de suporte nas bordas da capa, da túnica e do véu. Abrasões profundas foram encontradas na parte superior do véu.

A base em madeira encontrava-se também em bom estado de conservação apresentando sujidades generalizadas, diversas abrasões, pequenos orifícios e perdas de suporte e de policromia em regiões localizadas, sobretudo nas quinas além de pregos oxidados presos ao suporte.

A camada pictórica estava em bom estado de conservação. A capa apresentava verniz oxidado sobre toda a sua superfície, além de manchas amareladas escuras, excrementos de insetos e esmaecimento da pintura decorativa – elementos fitomorfos. Observou-se uma camada de repintura possivelmente a base de água – látex – na cor amarelo claro e barrado em purpurina, bastante oxidado, na parte interna da capa. O broche apresentava perdas pontuais de policromia. Tanto a túnica quanto o escapulário apresentavam pequenas e pontuais perdas de policromia além de esmaecimento dos elementos decorativos. Percebeu-se ainda repintura possivelmente a base de água – látex – na cor amarelo e barrado em purpurina, bastante oxidado, sobre toda a superfície do véu encobrindo os elementos decorativos – fitomorfos – originais. Houve perda pontual de policromia da pintura decorativa.

As mãos tanto da Nossa Senhora quanto do menino Jesus e os pés do menino Jesus haviam recebido uma camada de repintura sobre a carnação original. Em algumas áreas dos dedos foram observadas intervenções inadequadas de recomposição. As faces de Nossa Senhora e do menino Jesus apresentavam manchas

de sujidades. A túnica do menino Jesus apresentava acúmulo de sujidades, excesso de cola próximo da região do pé esquerdo sobre a policromia e muitas perdas dos elementos decorativos, sobretudo das listras douradas. Sobre o braço esquerdo do menino Jesus percebeu-se uma intervenção grosseira e, portanto, grandes perdas da camada pictórica.

O sapato direito de Nossa Senhora apresentava perdas pontuais de policromia.

A base em madeira também apresentava perdas de policromia em áreas localizadas (fundo esverdeado e letras douradas).

Após o entendimento das patologias observadas, realizou-se um mapa de danos (FIG.6) e levantamento fotográfico.

Tratamento Realizado (FIG. 7 e 8)

Imagem

Higienização mecânica; Testes para remoção química do verniz oxidado da capa;

Testes para remoção de sujidades; Remoção mecânica e química (massa epóxi e da repintura) – mãos e pés; Remoção mecânica dos excrementos de insetos;

Remoção química da repintura da parte interna da capa; Remoção mecânica e química da repintura do véu; Nivelamento das lacunas ; Aplicação de verniz de saturação;

Reintegração cromática e apresentação estética;Aplicação de camada de proteção.

Base

Limpeza mecânica; Tratamento dos pregos oxidados e aplicação de camada de proteção; Complementação de pequenas perdas do suporte; Nivelamento das lacunas e obturação de orifícios; Reintegração cromática e apresentação estética; Aplicação de camada de proteção.

Coroa

Limpeza mecânica; Solda da parte solta; Limpeza química.

Considerações finais

Ao longo do tempo observou-se uma transformação no modo de produção das imagens religiosas e que não diminui a sua importância e, conseqüentemente, seu valor histórico e artístico. O trabalho antes artesanal na produção de imagens gradativamente vai se mecanizando até alcançar a produção em série das peças, em caráter quase industrial. Apesar de toda esta transformação e na utilização de materiais mais baratos, os critérios e os cuidados nas intervenções e nas escolhas dos materiais são os mesmos adotados nos demais trabalhos de conservação e restauração de bens imóveis seja em madeira, tela, papel ou pedra.

Portanto, por não haver ainda uma prática constante de intervenção deste rico acervo em gesso, cada vez mais torna-se necessária a realização de pesquisas sobre este assunto ainda pouco valorizado e estudado.

Referências

ARAÚJO, Júnia, MASCARENHAS, Alexandre. *Relatório de restauro de imagem de gesso de Nossa Senhora do Carmo*. Ouro Preto: 2008.

BARTHE, Georges. *Le Plâtre: l'art et la matière*. Paris: Éditions Créaphis, 2001.

CHAVARRIA, Joaquim. *Moldes*. Editora Estampa. Lisboa: 2000.

FOGLIATA, Mario; SARTOR, Maria Lucia. *L'arte dello stucco a Venezia*. Roma: Edilstampa, 1995.223p.il.

LADE, Karl. *Yeseria y estuco*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona: 1960.

MASCARENHAS, Alexandre. *Ornatos: conservação e restauração*. Infolio. Rio de Janeiro: 2008.

PINHEIRO, Thomaz Bordallo. *Manual do formador e estucador*. Lisboa: Livraria Bertrand, [19—].

CAPELA DA CEIA DO SANTUÁRIO SENHOR BOM JESUS DE MATOSINHOS: DIAGNÓSTICO DE CONSERVAÇÃO DO CONJUNTO ESCULTÓRICO

Lucienne Maria de Almeida Elias
Mestre em Artes Visuais
Professora assistente
Escola de Belas Artes (EBA) /Universidade Federal de Minas Gerais
lucienne.elias@terra.com.br

Luiz Antônio Cruz Souza
Doutor em Química, Cientista da Conservação, Professor Associado
Coordenador do Laboratório de Ciência da Conservação
CECOR/EBA/UFMG
luiz-souza@ufmg.br

Parâmetros norteadores da pesquisa e Delimitação do Diagnóstico

Quando tratamos de um estudo para a elaboração de uma proposta para a Preservação de determinado acervo, inicialmente apontamos a necessidade de elaborar um Diagnóstico do Estado de Conservação (check-list)[1]. Iniciamos nossos trabalhos a partir da discriminação de parâmetros avaliativos para os objetos constitutivos do acervo,dentre eles englobamos dados que permeiam seu histórico, dados técnicos de execução da obra, estado de conservação e intervenções realizadas, as condições de exposição, características construtivas do local de exposição, aspectos ambientais internos e externos verificados a partir do estado de conservação e patologias presentes, influência da localização da edificação, condições do entorno e a ação das intempéries.

Esta metodologia de análise assinala a importância do conhecimento Teórico, Científico e Tecnológico, apontando as interações dos fatores no desencadeamento e aceleração das degradações e deteriorações dos materiais que compõem o acervo. Buscamos enfatizar a importância do diagnóstico, sua interpretação e a correlação entre os principais fatores causadores das degradações e as responsabilidades do profissional da área de Conservação–Restauração, no exercício de conhecer o acervo em suas minúcias promovendo diálogo com diversas áreas como a História, Química, Arquitetura, Engenharia de Materiais, para posteriormente propor intervenções que efetivamente suscitem a preservação de bens culturais.

Principais fatores causadores das degradações

Segundo May Cassar[2], os fatores causadores de degradações em um acervo podem ser determinados como:

Fatores de causas naturais, sendo aqueles inerentes à técnica construtiva do autor, ou seja, referentes aos materiais constitutivos utilizados na fatura da obra;

Fatores humanos que apontam as intervenções inadequadas abrangendo os materiais que hoje não seriam mais adequados à conservação do objeto, também aqueles que prejudicam ou desencadeiam novas degradações, assim como as ações de vandalismo, o manuseio inadequado das obras colocando-as em risco de quedas, fraturas e outros, a falta de rotina de manutenção e também de vistorias que podem apontar situações de risco eminente, como por exemplo, a presença de ataque de insetos;

[1] "Taller en Edificios de Museus y sus Colecciones". Un proyecto del Consorcio Latinoamericano, Getty Conservation Institute, 2001.
[2] CASSAR, 1995. 165 p.

Fatores ambientais que apontam a necessidade de conhecer o ambiente, o percentual de Umidade Relativa e Temperatura sendo para isso executados monitoramentos com equipamentos adequados por pelo menos um ano, verificação da tipologia de Iluminação Artificial verificando sua adequação conforme o acervo, Incidência de luz direta sobre o objeto e a presença de particulados.

O desenvolvimento dessa investigação decorre a partir de um levantamento executado sobre o acervo, a edificação e o entorno, através da pesquisa documental, estudo "in loco" e entrevistas coletando o máximo de informações que envolvem sua guarda, administração, manutenção e uso.

Figura 1: Ceia, interna. Foto: Lucienne Elias.

Identificação do Objeto de estudo

O nosso objeto de pesquisa está inserido no Santuário Senhor Bom Jesus de Matosinhos, localizado em Congonhas, Minas Gerais, tratando-se do Conjunto Escultórico da Capela da Ceia, de autoria escultórica de Antônio Francisco Lisboa, Mestre Aleijadinho e policromia de Manoel da Costa Athaíde.

A cena trata do motivo Iconográfico: "Enquanto ceavam tomou Jesus o pão (e disse): Este é meu corpo" – Mateus c. 6, v.27, (FIG.1), remetendo também ao momento em que Jesus anuncia: "Em verdade vos digo, um de vós irá me trair", alusão percebida pela gestualidade de cada obra representada[3].

O conjunto da Ceia é composto por 15 esculturas em madeira policromada, sendo 9 esculturas esculpidas em meio corpo, escavadas na região posterior: Cristo, São Pedro, São Mateus, São Tiago Maior, São Tomás (ou São Tomé), São João, Santo André, São Tiago Menor, São Felipe, (estando expostas sobre bancos de madeira) e 6 esculturas esculpidas em vulto pleno: São Simão, Judas Iscariotes, São Bartolomeu,

[3] OLIVEIRA, 1983.

São Judas Tadeu, Servo (á direita), Servo (á esquerda). O conjunto apresenta dimensões que variam de 87,5 cm a 168 cm de altura, 56 cm a 98 cm de largura e 39,5 a 78 cm de profundidade.

Tratamos de 15 esculturas policromadas, parte de um acervo de valor eminente, tombado em 1985, o Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos recebeu o título de Patrimônio Cultural da Humanidade, pela United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization - UNESCO[4], o que conferiu a cidade de Congonhas a qualidade de zona de proteção.

A escolha da Capela da Ceia deve-se ao fato de tratarmos da primeira das seis capelas que compõem a Via-Sacra do Santuário, sendo um referencial metodológico-científico para o estudo das demais capelas.

Inúmeras foram as intervenções executadas nas esculturas do conjunto da Ceia, apontamos portanto o histórico das intervenções anteriores executadas que apresentam registros documentais arquivados, destacamos as intervenções em três momentos:[5]

Em 1957 ocorreu a primeira intervenção documentada, executada pelos profissionais restauradores do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), sob a coordenação do professor Edson Motta, tendo duração de cinco meses. Dentre as intervenções destacamos a intervenção no suporte madeira devido à presença de fungos e térmitas. Entre os materiais utilizados estão a aplicação de Ceras, Resinas Naturais e Pentaclorofenol[6]. Nos registros contam a remoção de cinco a seis camadas de repinturas, através do processo mecânico e químico (uso de solventes orgânicos, sendo citados os solventes: Toluol, Xilol, Tetracloreto de Carbono e Acetona). Nas regiões com presença de fraturas e perdas de suporte, como dedos e narizes, foram feitas recomposições das partes com suporte madeira. Nas áreas dos olhos, fendas e rachaduras foram executadas complementações aplicando um composto de Cera e Resina de Dammar. Neste período também foram executadas a "recomposição das cenas" e "pintura das paredes" das capelas, sendo aplicados tons neutros com colorações escolhidas em função da valorização das esculturas e tons predominantes de sua policromia.

No ano de 1974 ocorreu a segunda intervenção, ficando a cargo do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Iepha/MG. Neste tratamento foi dada ênfase à "conservação das capelas" e o "tratamento paisagístico da área do jardim, que recebeu configuração moderna a partir da aplicação do projeto de Burle Marx". Contudo, estes trabalhos exigiram a retirada das esculturas das capelas, neste momento foram novamente reorganizadas suas posições respaldadas na iconografia e estética, com o objetivo também de apresentar um ângulo de visão mais favorável ao espectador.

---

4 http//whc.unesco.org - "Está entre as propriedades incluídas na lista de patrimônio mundial. A submissão do pedido data de 1985, sendo em seguida analisada pelo comitê a partir dos critérios de avaliação, enquadrando-se nos itens (i) e (iv), assim descritos: (i) Deve representar uma obra-prima do gênio criativo humano e (iv) Ser um excelente exemplo de um tipo de construção, conjunto ou paisagem arquitetônica ou tecnológica que ilustra uma etapa significativa da história humana, (http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=45692&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html). Portanto o Santuário Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, é citado na referência 334 da lista, em que o comitê, expressa o desejo de que a integridade deste local estivesse preservada, assegurando que estivesse também cercado por uma zona grande de proteção, (sendo uma Zona central de 2.1900 ha e uma zona de amortecimento de 8.7700 ha). Registrada a indicação de Congonhas, o local passa portanto, a receber garantias de que as autoridades relevantes tomariam cuidado para preservar seus arredores."

5 OLIVEIRA, 2001.

6 Pentaclorofenol é um produto que foi muito usado nesse período como inseticida e fungicida, sendo aplicado em suporte madeira para sua "imunização", também conhecido como Pó da china. A literatura chama atenção para sua toxicidade, como também, chama a atenção para seu aspecto residual. / Harzard in the chemical, 1992. p.519.

Em 1986 foram realizadas novas intervenções, empreendidas por iniciativa de um restaurador local, sendo realizada, no entanto sem a colaboração técnica de órgãos oficiais do patrimônio histórico. Os trabalhos foram executados nas capelas da Ceia, Horto e Prisão.

Exames e Análises de materiais constitutivos

A partir do embasamento histórico do acervo, iniciamos os estudos preliminares em cada escultura, constatando a presença do suporte madeira em todas as 15 esculturas, análise do número de blocos que num esquema geral um bloco principal referente ao corpo, 2 blocos compondo cada mão (apresentando estes encaixe macho e fêmea) e corte facial, sendo que 14 esculturas apresentam corte vertical (tradicional nas esculturas) e 1 escultura (Judas Iscariotes) apresenta corte vertical até à altura das maçãs da face, seguido de arremate horizontal entre as partes. Estes cortes são feitos com o objetivo de colocação dos olhos, que neste caso é do tipo "calota", característica observada em área de perda e descolamento.

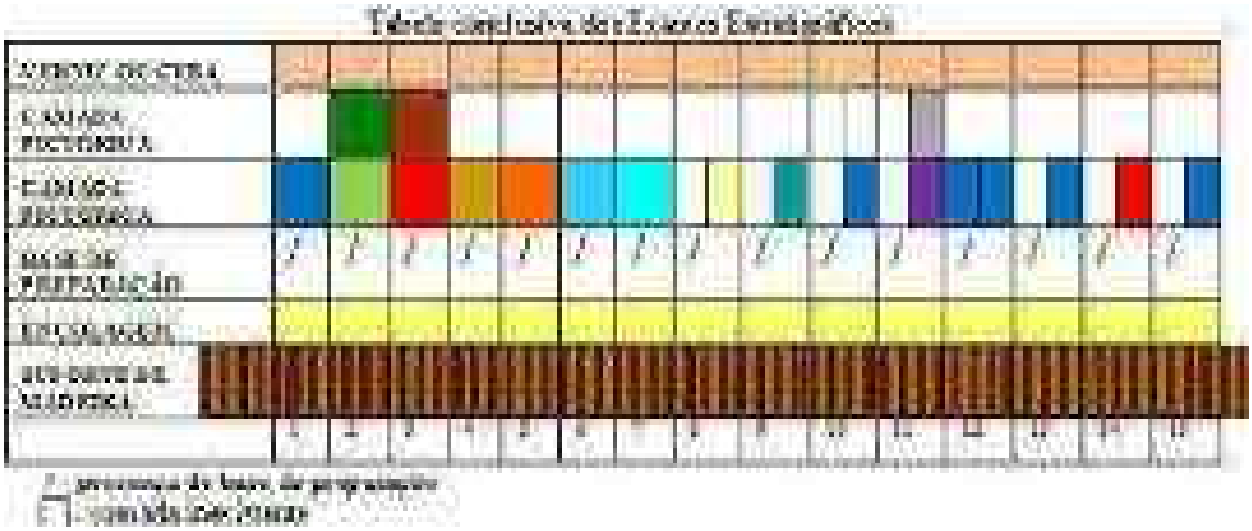


Tabela 1: Conclusão dos exames estratigráficos

Foram realizados em todas as esculturas Exames Estratigráficos, (TAB.1), com o objetivo de conhecer as camadas presentes na policromia.

Exames executados nas esculturas conforme numeração a seguir:

1.Cristo, **2**.São João, **3**.São Pedro, **4.**São Mateus, **5**.São Tiago Maior, **6**.São Tomé, **7**.São Simão, **8**.Judas Iscariotes, **9**.Santo André, **10**.São Tiago Menor, **11**.São Felipe, **12**.São Bartolomeu, **13**.São Judas Tadeu,**14**.Servo (à direito), **15**.Servo (á esquerda)

Após os resultados dos exames estratigráficos avaliamos a necessidade de realização de análises científicas para determinarmos os materiais constitutivos da policromia presente nas esculturas e da microamostra coletada dos olhos. A tipologia das análises foram definidas anteriormente a partir dos objetivos almejados, sendo realizadas:
Microscopia Óptica de Luz Polarizada utilizada para estudar a estratigrafia, mas neste caso priorizamos a identificação das camadas de policromia, espessuras, repinturas e pigmentos;
Testes de Solubilidade para a definição da tipologia da camada pictórica;
Testes Microquímicos para análise de pigmentos;
Espectrometria no Infravermelho por Transformada de Fourier aplicada para a identificação de materiais presentes;

Cromatografia de gás-líquido que identificou a presença de materiais orgânicos.

Os resultados confirmaram a presença do suporte vítreo nos olhos, os quais apresentam em sua fatura presença de policromia na região interna, técnica pintura à pincel. (FIG.2).

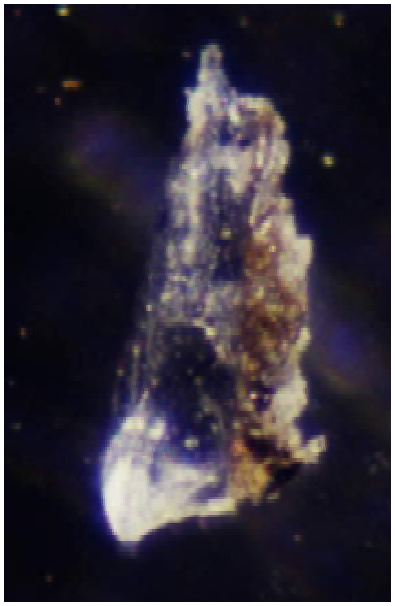


Figura 2: Documentação Fotográfica no Microscópio Esterioscópico, detalhe do fragmento do olho vítreo e policromia na região interna. Foto: Lucienne Elias.

A Base de Preparação tem coloração Branca, aspecto granulado com presença de aglutinante à óleo, Carbonato de Cálcio ($CaCO_3$) e Branco de Chumbo $2PbCO_3.Pb(OH)_2$, fragmento analisado referente à carnação do Servo (à esquerda).

A camada pictórica[7] apresenta em parte dos resultados composição com aglutinante à Óleo. Dentre os pigmentos encontrados na camada pictórica estão o Branco de Chumbo e o Vermelhão presente na camada rosa da carnação próxima à sobrancelha esquerda do Servo (à direita), aglutinante à óleo; o pigmento Azul da Prússia, Branco de Chumbo e Carbonato de Cálcio encontrado na camada azul sobre a base de preparação branca presente nas vestes de São Judas Tadeu, presença do aglutinante à óleo; pigmento Terra Verde, Branco de Chumbo e o Carbonato de Cálcio encontrados na camada verde coletada na parte posterior da sacola que Judas Iscariotes segura na mão esquerda, aglutinante óleo; na camada verde da túnica de São João, presença de Branco de Chumbo e Terra Verde, aglutinante óleo.

O aglutinante proteico está presente na escultura de São Tiago Menor, região da área posterior escavada, estando presente também o Carbonato de Cálcio e o Caolim. Na camada pictórica branca referente à calça do Servo (à esquerda), presença também do aglutinante proteico.

Estado de Conservação do acervo - Padrões de degradações

Foram executadas análise do estado de conservação de cada uma das 15 esculturas, estabelecemos pontualmente os problemas detectados no suporte e na policromia, à partir dessa análise pontual reunimos os dados para definirmos os principais padrões de degradações presentes no conjunto escultórico.

No suporte vítreo dos olhos detectamos áreas de instabilidade, partes soltas, presença de algodão, regiões de coloração avermelhada, olhos quebrados e com presença de rachaduras, fraturas e desprendimento.

[7] Análises realizadas no Laboratório de Ciências da Conservação- LACICOR / CECOR / EBA / UFMG..

No suporte madeira verificamos presença de fraturas, desprendimentos e instabilidade, pregos e cravos oxidados, perdas pontuais de suporte, orifícios provenientes de ataque de insetos, sem presença de excrementos nem de insetos xilófagos vivos, manchas escuras na região posterior das esculturas em meio corpo, manchas na base das esculturas em contato com o piso de pedra, complementações posteriores aparentes (FIG.3).

Na Policromia encontramos sujidades aderidas e presença de insetos vivos (aranhas), presença de craquelês rendilhados, perda de policromia, perda de base de preparação, abrasão, camadas de repintura presentes na parte posterior das esculturas e resquícios de repintura na região frontal, verniz oxidado em regiões pontuais, intervenções anteriores inadequadas, (FIG.4), manchas amarronzadas no sentido horizontal presentes nas esculturas em meio corpo e na base dos Servos.

Edificação e dados gerais do entorno

As esculturas que compõem o conjunto da Ceia ficam expostas na mais antiga das seis capelas da Via-sacra, sendo o início de sua construção em 1799 ficando concluída no ano de 1808, (FIG. 5). Segundo estudos da Profª. Myriam Ribeiro, esta foi a única capela a ser construída durante o período de permanência de Antônio Francisco Lisboa no local, e possivelmente sob sua orientação. Tratamos, portanto de uma edificação construída para abrigar o acervo, dotada de um único pavimento, cujos aspectos construtivos remetem a arquitetura colonial mineira a partir de 1750. Apresenta porta em madeira almofadada com aberturas ornadas na parte superior, ombreiras, vergas, cartela com inscrição do passo representado, colunas embutidas, frisos, pináculo central e pináculos laterais, cimalhas em cantaria; cúpula do tipo Abóboda de Barrete de Clérigo ou de Claustro, com arremate entre as águas[8]. Apresenta quatro paredes

estruturais autoportantes, em alvenaria de pedra com espessura que variam de 50 a 60 cm. O piso interno é do tipo lajeado justaposto, com aspecto de baixa drenagem, apresenta também um entablamento de madeira que sustenta 13 das 15 esculturas.

Dentre outras características de construção a edificação fica localizada na área mais baixa do terreno do Santuário, a porta de entrada da capela está voltada para o lado sudoeste – (a região de maior incidência do sol fica na parte norte). A portada vazada de madeira é o único local por onde ocorrem as trocas com o meio externo, sendo observada a falta de ventilação interna na capela, ou seja, em planos gerais há pressão de entrada de ventilação natural para a área interna da edificação, mas não há pressão de saída, o vento não circula e as condições internas ficam estagnadas.

Figura 5: Detalhe da presença de sais na pintura parietal, Eflorescência salina. Foto: Lucienne Elias e Selma Otília.

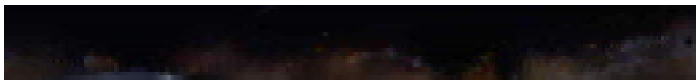
Análises de materiais e Patologias da Edificação

Dentre as análises realizadas na edificação buscamos investigar a composição e traço utilizado em argamassa existente no revestimento externo e interno da Capela da Ceia com o objetivo de determinarmos possíveis patologias e incidências no ambiente, portanto foram executadas a extração de amostras de revestimento descolados, sendo realizados ensaios segundo as prescrições contidas na norma BS 4551 da British Standard International (BSI), através de microssonda de Microscópio Eletrônico de Varredura (MEV). As amostras foram identificadas e os resultados apontaram:

A amostra representativa do **reboco externo** sinalizou para a presença de picos de cálcio e de silício, mostrando ter sido utilizada na confecção das argamassas areia rica em saibro (silte), com suspeita de não se tratar de revestimento original, mas sim de revestimento recuperado após a sua construção;

A amostra de **reboco interno**, o mesmo pode ser dito quanto à utilização de areia com silte e, sobretudo do aglomerante cimento. Entretanto, é notória a existência de um pico elevado de enxofre que sinaliza para a existência de Sulfo-aluminatos, compostos típicos de argamassas deterioradas pela ação da umidade e temperatura. Consideramos tratar-se de uma intervenção não adequada, pois foram utilizados insumos não apropriados para a reabilitação de prédios históricos.[9]

[9] Ensaios e análises realizadas na Escola de Engenharia da UFMG / Prof. Dr. Abdias Magalhães Gomes.



Foram executadas análises das amostras coletadas nos locais com presença de eflorescências salinas[10],(FIG. 6), presentes nas paredes internas da capela. Verificamos a presença de sulfato de cálcio bihidratado e Branco de chumbo.

As paredes internas receberam pintura a têmpera e a camada externa o aglutinante à base de Acetato de Polivinila, pigmento Branco de Titânio e Carbonato de Cálcio (análise Lacicor).

Contudo partimos para a continuidade do diagnóstico das patologias[11] presentes na edificação, sendo executados a partir de visitas de inspeção no local e baseadas na metodologia de estudos desenvolvidos pelo Getty Conservation Institute.

Na superfície externa foram detectadas a presença de trincas na cúpula próxima aos beirais, fissuras na vertical presente nas paredes, fissuras na horizontal encontradas na cúpula, fissuras presentes por toda a parede, deslocamento de bloco de pedra na verga, manchas amareladas na vertical próxima a pingadeira na parede da lateral esquerda, manchas de coloração escura presente nos pináculos, nas paredes junto ao piso, sobre as pedras na parte da frente e no degrau presente na lateral direita do prédio, nas ombreiras, verga e cartela, desgaste do piso em pedra na entrada da capela, complementações com argamassa de cimento, presença de pontos esverdeados na área de cantaria fixa na parede frontal, pontos de pichação na área da ombreira.

Na superfície interna a presença de ataque de cupim na porta, perda de suporte e instabilidade na porta de entrada, sujidades depositadas nas paredes, pulverulência da argamassa, (FIG.7), áreas com perda de policromia parietal, Eflorescência salina[12], complementações pontuais com argamassa de cimento, manchas escuras no piso de pedra e no tablado, presença de camadas de repinturas parietais, manchas escurecidas em sentido horizontal presentes em todas as paredes ficando a aproximadamente 3 m do chão, fiação exposta, fissuras e rachaduras, perdas pontuais de argamassa, presença de repinturas nos armários embutidos laterais e central.

Correlação dos dados principais investigados

Um dos principais fatores correlatos entre degradações presentes no acervo e patologias na edificação refere-se à presença de Umidade, seja advinda por capilaridade, (água

presente no solo), e observadas nas patologias referentes à pulverulência, eflorescência salina, manchas escuras, quanto nas manchas verificadas nas bases de esculturas, (FIG.7 e 8); decorrentes também do uso de água na limpeza interna da capela. Outro caminho percorrido pela umidade seria as fissuras e rachaduras verificadas nas paredes externas por onde ocorre a penetração para o meio interno, já que a capela recebeu argamassa não compatível com a original nas paredes externas criando uma vedação destas e por isso as maiores patologias verificadas nas paredes internas, não estão presentes do lado de fora. A água pluvial decorrente de chuvas torrenciais que promovem enxurradas desaguando em parte dentro dessa capela, estrategicamente localizada no ponto mais baixo do terreno.

Isto aponta para um dos principais fatores de desencadeamento de degradação e aceleração da deterioração dos materiais presentes tanto na edificação, que obviamente influem no acervo que está acondicionado neste ambiente: a Umidade, que por consequência aponta para a falta de Ventilação dentro da edificação devido suas características construtivas e Temperatura inadequada. Além disso, essas condições assinalam para o local ideal de proliferação de microorganismos.

Outras consequências dessa incidência descontrolada sobre as esculturas são verificadas na presença de craquelês, desprendimento das camadas de policromia, rachaduras e fissuras que por sua vez tem como causa a movimentação mecânica dos materiais anisotrópicos e higroscópicos, seja dos elementos constitutivos da policromia quanto do suporte das esculturas policromadas.

A presença de verniz oxidado nas esculturas e o esmaecimento de camadas pictóricas de obras expostas próximas à portada, tem como prováveis causas a incidência de sol e luz natural direta, decorrente das aberturas presentes na porta, acelerando assim, o processo de envelhecimento natural dos materiais constitutivos.

Áreas com perda de suporte madeira nas esculturas e na portada, apresentam como causas a incidência de ataque de insetos xilófagos, inativos nas esculturas, talvez pela aplicação do pentaclorofenol em uma das intervenções.

Outros fatores que podemos assinalar seria a ação humana sob a ótica da crença em que foram atirados objetos na imagem de Judas Iscariotes, escultura que apresenta desfiguração facial e a intervenção inadequada, com retirada de repinturas sem a aplicação de técnica adequada, promovendo o abrasionamento de toda a camada pictórica.

Considerações Finais

Conhecer o objeto de estudo requer investigar o universo que envolve esse objeto, pois o processo de pesquisa é seletivo, e o potencial do objeto é maior do que qualquer compreensão. Quando um estudioso observa um mesmo objeto dez anos mais tarde, este pode se apresentar sob uma nova forma que aos seus olhos torna-se a mais correta, oferecendo novas perspectivas. Neste sentido caminha o estudo científico, refletindo o conhecimento e modificando o estudioso, dessa forma ele se dispõe a crescer e tornar-se um profissional diferente daquele que era antes.

Um passo decisivo para a aplicação efetiva da Conservação Preventiva é o diagnóstico investigativo, além dele é necessária a participação de especialistas de diversas áreas e principalmente da administração local, estabelecendo prioridades a partir de uma avaliação técnica e um julgamento crítico e realista entre as partes com o propósito da preservação, pois uma solução para ser eficiente depende de troca de informações, da apreciação de vários pontos de vista, da negociação, correlação entre os dados e as partes.

Devemos identificar corretamente os mecanismos e fatores que aceleram o processo de degradação de um acervo, um diagnóstico incorreto pode conduzir a aplicação de procedimentos inadequados e ocasionar danos irreparáveis ao acervo e ao edifício.

Contudo devemos ressaltar a importância do trabalho em equipe reunindo profissionais de diferentes áreas conforme as exigências do acervo e da edificação, no entanto o profissional da Conservação-Restauração de Bens Móveis, tem o fundamental papel de estabelecer o diálogo técnico e os questionamentos investigativos, criando as interfaces necessárias entre as diferentes áreas, com intuito de definir e discutir ações viáveis para a preservação do acervo e consequente salvaguarda dos bens culturais.

Referências

_____. Taller en Edificios de Museus y sus Coleccione". Un proyecto del Consorcio Latinoamericano, Getty Conservation Institute, 2001.

_____. *Hazards in the Chemical Laboratory*. 5th Edition. Edited S.G. Luxon. Cambridge, 1992.

CASSAR, M. *Environmental Management: Guidelines for Museums and Galleries*. Museum & Galleries Comission. London: Routledge Ed., 1995. 165 p.

DEWAIDE, Myriam. *Conservacão de Esculturas Policromadas*. Curso Técnico.Copyright, J. Paul Getty Trust, 1989.

ELIAS, Lucienne Maria de Almeida. *Diagnóstico de Conservação do Conjunto Escultórico da Capela da Ceia dos Passos do Santuário Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais, Brasil*. Dissertação do Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002. 178p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho: Passos e Profetas*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ EDUSP, 1984.

_____. A obra do Aleijadinho em Congonhas. In.: *Revista do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais*; Aleijadinho. Belo Horizonte, 1983, p. 7-32. Número especial.

_____. Os Passos do Aleijadinho e suas restaurações. In: *Imagem Brasileira*. Publicação do centro de estudos da Imaginaria brasileira, nº.1, Belo Horizonte: 2001, pp. 81-91.

PEARCE, S. M. *Interpreting Objects*. London: Routledge Ed.1999.

SIMPSON, M. T.;Huntley, M. *La Restauration des Objets Anciens*. Paris: Armand Colin. Ed., 1996.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Evolução da Tecnologia de Policromia nas Esculturas em Minas Gerais no séc. XVII: O interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar.* UFMG-ICEX, Belo Horizonte, MG, 1996. 294p.

VASCONCELOS, S. *Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos*. Belo Horizonte: UFMG, 1979.

VERÇOZA, Ênio José. *Patologia das Edificações*. Porto Alegre, Ed. Sagra, 1991. 173 p.