

imagem BRASILEIRA

Nº 7 - 2013

Esta publicação ou parte dela pode ser reproduzida por qualquer meio, desde que citada a fonte.

CEIB
Presidente de Honra: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
Presidente: Beatriz Coelho
Vice-Presidente: Maria Regina Emery Quites
1º Secretária: Carolina Maria Proença Nardi
2º Secretária: Lucienne de Almeida Elias
1ª Tesoureira: Daniela Ayala
2ª Tesoureira: Grasiela Ferreira Nolasco

COMISSÃO EDITORIAL
Beatriz Coelho
Eduardo Pires de Oliveira
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 7 - 2013
Projeto Gráfico e Diagramação: Beatriz Coelho
Revisão da diagramação: Agesilau Neiva Almada
Publicada em Julho/2016

ISBN: 1519-6283

APOIO
Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móvies (Cecor)
Escola de Belas Artes (EBA)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)



imagem

BRASILEIRA

Nº 7 - 2013

BELO HORIZONTE
MINAS GERAIS

APRESENTAÇÃO

O Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib), na sua 8ª edição, aconteceu pela primeira vez fora do eixo Sudeste. Suas quatro primeiras edições foram realizadas em Mariana e São João Del Rei, Minas Gerais. Nas subsequentes, em Vitória, capital do Espírito Santo e no Rio de Janeiro, respectivamente. Na 7ª montagem retorna às alterosas, na cidade de Ouro Preto.

O acolhimento do oitavo congresso aconteceu entre os dias 8 a 12 de outubro de 2013, no auditório do Museu do Homem Missioneiro Potiguar (Mhomisp), Parnamirim, RN, região metropolitana da capital Natal, implantado num majestoso jardim numa perfeita integração de paisagem natural com o discurso cultural em torno da imaginária, principal objeto de estudo e pesquisa do conceituado Centro. O evento constou de conferências, mesas temáticas, concerto, jantar de confraternização, sessão e apresentação de pôsteres, lançamento de livros e visitas guiadas.

A realização do evento só foi possível graças ao importantíssimo apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) para as passagens dos conferencistas extrangeiros, e demais apoiadores: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan/RN), SEBRAE, Arqueologia Brasileira Consultoria, Vila Feliz de Nossa Senhora do Bom Parto, Cooperativa Cultural, UFRN e Café São Braz. A todos e aos professores Wani Pereira, Rejane de Sousa, Neilton Santana da Silva e a equipe de funcionários da Vila Feliz nossos agradecimentos.

Sem o incentivo dessas instituições, empresas e pessoas, seria impossível a concretização do VIII Congresso Internacional do Ceib, cujo resultado é a publicação dos trabalhos aqui apresentados.

É com muita honra que apresentamos o número 7 da Revista **Imagem Brasileira**, reunindo os cinco textos correspondentes às conferências: "Oficinas indígenas nos aldeamentos do Rio Grande do Norte" e "Produção da imaginária nos aldeamentos potiguara" - Fátima Martins Lopes, da Universidae Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e Hélio de Oliveira, do Mhomisp; "A imaginária nos retábulos baianos de estilo rococó" – Luiz Alberto Ribeiro Freire, da Universidade Federa da Bahia (UFBa); *Imagénes de culto y vestimenta en la escultura novohispana* - Patrícia Diaz Cayeros, Instituto de Investigaciones Estéticas (Universidad Nacional Autónoma de México); *La escultura cristífera en la Semana Santa de Sevilla* - Jesús Rojas-Marcos Gonzáles, e "*Imagineria devocional de la Semana Santa de Sevilla: análisis estilílistico y devocional de la Dolorosa"* por Juan Miguel Gonzáles Gómez (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla), da Espanha. Todos professores conhecidos e renomados pesquisadores com muitos trabalhos publicados.

Quatro capítulos abordam temas específicos e ao mesmo tempo transversal à missão do Ceib que é a investigação acerca da imaginária brasileira, nos seus mais diversos aspectos: aspectos históricos, função social, iconografia, autoria e atribuições, materiais, técnicas, conservação e restauração. O primeiro capítulo trata dos aspectos históricos e sociais são contemplados com oito títulos; o segundo, apresenta as investigações referentes à representação iconográfica com seis artigos; materiais, técnicas, conservação e restauração registram cinco artigos e autoria e atribuição, duas referências.

Tanto nas mesas temáticas quanto nos pôsteres, os artigos são assinados por 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.

Neste número da **Imagem Brasileira** nossos agradecimentos pelas comunicações que ora se transformam em valiosos artigos de consulta para os mais variados profissionais e estudiosos do assunto no Brasil e no exterior.

Vale ressaltar que os artigos referentes à apresentação dos pôsteres também contemplam os mesmos temas das mesas temáticas: Aspectos históricos e sociais; Iconografia; Autoria e atribuições, Materiais, Técnicas, Conservação e restauração.

Hélio de Oliveira
Museólogo
Diretor do Museu do HomemMissioneiro Potiguar
Presidente do VIII Congresso Internacional do Ceib

SUMÁRIO

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

MISSÕES RELIGIOSAS DO RIO GRANDE DO NORTE: HISTÓRICO E PRODUÇÕES
Fátima Martins Lopes 10

LEGADO DA IMAGINÁRIA PROCEDENTE DOS ALDEAMENTOS MISSIONEIROS DO RIO GRANDE DO NORTE
Hélio de Oliveira 21

MUSEU DE ARTE RELIGIOSA DO ESPÍRITO SANTO: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO
Attílio Colnago Filho 29

A IMAGEM DA FÉ: A COLEÇÃO DE EX-VOTOS DO MUSEU REGIONAL DE CAETÉ
Aziz José de Oliveira Pedrosa 37

A EMERGÊNCIA DO SISTEMA DAS ARTES NO MUNDO COLONIAL: DO MECENAS AO MERCADO
Yacy-Ara Froner 42

A INFLUÊNCIA DOS BISPOS ROMANIZADORES NO CONTROLE DAS DEVOÇÕES E FESTAS DA IGREJA CATÓLICA NO ESPÍRITO SANTO ENTRE 1880 E 1916
Raquel Ramos Pimentel 48

A IMAGEM DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA "COROAÇÃO DA RAINHA DAS TAIEIRAS" EM LARANJEIRAS-SERGIPE-BRASIL
Ivan Rêgo Aragão 55

DO IMAGINÁRIO À IMAGINÁRIA DEVOCIONAL DO PROFETA SERTANEJO ANTÔNIO VICENTE MENDES MACIEL, O ANTÔNIO CONSELHEIRO
Jadilson Pimentel dos Santos 62

ICONOGRAFIA

PINTURA COLONIAL CEARENSE: A RELAÇÃO ENTRE O POPULAR E O ERUDITO NOS CAIXOTÕES DA CAPELA-MOR DE SÃO JOSÉ, EM AQUIRAZ
José Ramiro Teles Beserra 71

GOLFINHOS, CAVALOS E MASCARÕES NAS MINAS DOS SETECENTOS: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DAS IMAGENS E INTERPRETAÇÃO SIMBÓLICA DE RESÍDUOS PAGÃOS NA TALHA DOURADA DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ DE CACHOEIRA DO CAMPO, MG
Marcos Hill 81

A.SIMBOLOGIA DO RETÁBULO DA IGREJA DIVINO ESPÍRITO SANTO DO TIROL, SANTA LEOPOLDINA
Albanize Maria de Oliveira Monteiro 97

MARIA BUENO: UMA SANTA NÃO CANONIZADA
Ana Eliza Caniatti Rodrigues 104

LA TRINIDAD EN UN ABRAZO
Gabriela Braccio 113

ICONOGRAFÍA PROCESIONAL DE LA MATER DOLOROSA EN LA SEVILLA BARROCA
Juan Miguel González Gómez 119

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

LA ESCULTURA PROCESIONAL CRISTÍFERA EN LA SEVILLA DEL BARROCO
Jesús Rojas-Marcos González 136

SANTOS, ESCULTOR POPULAR: NOVAS PERSPECTIVAS SOBRE ARTE E CRIAÇÃO VERNACULAR
Everardo Ramos 147

UM BUSTO RELICÁRIO A PROCURA DE AUTORIA: FREI AGOSTINHO DA PIEDADE?
Hélio de Oliveira 156

A ESCULTURA RELIGIOSA NO PERÍODO COLONIAL EM SÃO PAULO: UM ESTUDO DOS GRUPOS DA PAIXÃO EM TERRAS PAULISTAS
Maria José Spiteri Tavolaro Passos 162

MATERIAIS E TÉCNICAS

IMÁGENES DE CULTO Y VESTIMENTA EN LA ESCULTURA NOVOHISPANA
Patricia Díaz Cayeros 173

OS "ENCARNADORES" DE IMAGENS RELIGIOSAS NA BAHIA NOS SÉCULOS XVIII E XIX
Cláudia Guanais 186

IMAGINÁRIA LUSO-BRASILEIRA (SÉCULOS XVIII A XX): O PROCESSO ESCULTÓRICO DIFUNDIDO NAS OFICINAS E CORPORAÇÕES DE OFÍCIO
Alexandre Mascarenhas 194

PROCEDIMENTOS PARA A DOCUMENTAÇÃO CIENTÍFICA POR IMAGEM: ESTUDO DE CASO DE UMA ESCULTURA EM MADEIRA, PINÁCULO
Alexandre Cruz Leão e Agesilau Neiva Almada 201

LA IDENTIFICACIÓN DE MADERAS APLICADA A LOS BIENES CULTURALES UNIÓN INTERDISCIPLINARIA ENTRE CIENCIA Y ARTE
Sergio Medrano e Silvina Villegas..... 207

O RETÁBULO DE NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO, IGREJA DO ESPÍRITO SANTO, ÉVORA, PORTUGAL
Beatriz Maria Fonseca Silva e Marina Silva Duarte 210

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

A RESERVA TÉCNICA DO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA: UM MODELO PARA CONSERVAÇÃO PREVENTIVA DE UM ACERVO
Griselda Pinheiro Klüppel 220

TÉCNICA E RESTAURAÇÃO DE UMA ESCULTURA EM TELA ENCOLADA: SÃO SEBASTIÃO, DO DISTRITO DE ELVAS EM TIRADENTES, MINAS GERAIS.
Marina Furtado Gonçalves, Margarida Pinto de Souza, Maria Regina Emery Quites e Lucienne Maria de Almeida Elias 229

RESTAURAÇÃO DE UMA RÉPLICA EM GESSO PERTENCENTE À COLEÇÃO DA ESCOLA DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UFMG
Vanessa Taveira de Souza 234

O RETÁBULO DA CAPELA DE SANTA LUZIA DO ANTIGO DO PARQUE SOUZA SOARES: PELOTAS, RIO GRANDE DO SUL
Andréa Lacerda Bachettini, Daniele Baltz da Fonseca, Fabiane Rodrigues de Moraes e Keli Cristina Scolari 239

PÔSTERES

O "BANHO DE CACHAÇA": CONVERGÊNCIA ENTRE PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL
Ailton Batista da Silva 245

ESCULTURA EM MADEIRA POLICROMADA: DISCUSSÃO DE CRITÉRIOS DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO A PARTIR DO BANCO DE DADOS DO CECOR/CURSOS
Aline Cristina Gomes Ramos e Maria Regina Emery Quites 248

MARIA EM MARIANA: AS PRIMEIRAS PADROEIRAS
Cristina Kraus e Myriam Andrade Ribeiro Oliveira 252

ESTUDO METODOLÓGICO PARA ANÁLISES DE ESCULTURAS POLICROMADAS
Fábio Mendes Zarattini 254

PATRIMÔNIO ESCONDIDO? ISSO É LÁ COM SANTO ANTÔNIO:AS IMAGENS DEVOCIONAIS NA IGREJA DE SANTO ANTÔNIO DOS POBRES DA ENCRUZILHADA DO LUCAS
Helena Maria de Souza e Conceição Corrêa 256

CRISTOS DA PAIXÃO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE OURO PRETO: TÉCNICA DA ESCULTURA EM MADEIRA COM MÁSCARA DE CHUMBO POLICROMADA
Lia Sipaúba Proença Brusadin e Maria Regina Emery Quites 259

ESCULTURA DEVOCIONAL EM GESSO DE MINAS GERAIS
Maria Clara de Assis, Maria Regina Emery Quites e Nelyane Gonçalves Santos 261

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

MISSÕES RELIGIOSAS DO RIO GRANDE DO NORTE: HISTÓRICO E PRODUÇÕES

Fátima Martins Lopes
Doutora em História
Professora Associada
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
fatimaml@ufrnet.br

Resumo
O texto trata das Missões religiosas no período colonial da Capitania do Rio Grande do Norte, enfatizando a produção arquitetônica e artística dos índios e padres que conviviam nesses espaços de vivência, resistência e aprendizado. Utilizaram-se documentos produzidos pelos Padres jesuítas e os emanados das autoridades coloniais para a obtenção de dados que possibilitassem o questionamento sobre a produção artística local.

Palavras-chave: missões religiosas, história colonial, história indígena, produção artística, imaginária.

"*la espada, la cruz y el hambre iban diezmando la familla salvaje*"
(Pablo Neruda)

Histórico

O historiador italiano Ruggiero Romano[1] tomou esse verso de Neruda para tentar explicar como punhados de espanhóis puderam apoderar-se de impérios e milhões de vidas nas Américas no período moderno. A espada, a cruz e a fome foram, para ele, os elementos que em sua conjunção foram conquistadores eficientes.

A espada representaria o aspecto militar, belicoso e sangrento da conquista, pelas armas de fogo e de aço; pelas táticas e estratégias de guerra diferenciadas, como o combate à distância; pelos agentes desconhecidos na guerra, como o cão; pelos meios de transporte mais ágeis, como o cavalo.

A fome traduziria a desestruturação das estruturas econômicas, políticas e sociais das sociedades anteriores aos europeus, pela imposição da escravidão e dos trabalhos forçados; pela apropriação das terras; pelos novos ritmos de produção e produtos para o mercado; pelos novos tributos a serem pagos; e, conforme Marianne Mahn Lot[2] adicionou, pelo choque microbiano e viral que enfraqueceu e dizimou populações de vastas regiões, para falar o mínimo.

A cruz, por sua vez, representaria a tomada de posse, a justificação da conquista, o instrumental dos estados para a conquista espiritual dos povos. Sinais proféticos anteriores à chegada dos europeus (como incêndios em templos, cometas, raios destruidores, morte inexplicável de condores) e profecias (como a da chegada da árvore sagrada e a do retorno dos deuses civilizadores) proporcionaram um choque psicológico aos povos autóctones que permitiria a ação de novos profetas que pregavam a salvação.

A cruz sobrepôs-se às hierarquias e às religiões existentes, batizou milhões, em grupos e individualmente. Por ela, muitas vezes, fundaram-se altares e capelas antes que qualquer outra instituição europeia eclesiástica ou estatal estivesse presente nas novas conquistas, e muitas foram as ordens religiosas que se aventuraram pelo continente propondo a salvação cristã: franciscanos, dominicanos, agostinianos, oratorianos, mercedários, carmelitas, jesuítas.

Nessas conquistas espirituais, a experiência missioneira foi a maior responsável pela chamada expansão europeia, muito mais que a espada. Os missionários das diferentes ordens chegaram a todos os amplos espaços do mundo recém-conquistado da África, à Ásia e Américas. Por exemplo, na África, estiveram

[1] ROMANO, Ruggiero. Os Mecanismos da Conquista Colonial.: os conquistadores. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
[2] MAHN-LOT, Marianne. A Descoberta da América. São Paulo: Perspectiva, 1984.

presentes em Cabo Verde, Marrocos, Angola, Congo, Guiné, Serra Leoa, Moçambique, Etiópia, Madagascar. No Oriente estiveram na China, Tibete, Sri Lanka, Japão, Molucas, Indochina, Malásia, Índia, Filipinas.

Nas Américas, alcançaram do sul da Argentina ao Norte do Canadá, nas áreas de domínio católico de Portugal, Espanha e França. Estiveram na Nova França, na Nova Granada, na Nova Espanha e na Nova Lusitânia. Construíram seus colégios, hospícios e Missões em todos os ambientes geográficos: nas florestas tropicais e subtropicais, nos altiplanos, planícies e bordas de deserto. Estiveram dos *chacos* bolivianos às planícies mississipianas; da Floresta Atlântica brasileira à floresta de coníferas do Canadá; dos pampas argentinos ao altiplano mexicano; das ribeiras amazônicas às praias californianas; das *herbarias* paraguaias aos Grandes Lagos.

A convivência entre esses europeus e os indígenas americanos, segundo Serge Gruzinski[3], contribuiu para fazer das Américas um Novo Mundo efetivamente, permitindo e dando condições para o surgimento de novas realidades culturais miscigenadas que geraram as culturas americanas atuais.

O legado dos missionários modificou o imaginário e o conhecimento europeu moderno do mundo através de seus mapas e descrições; definiram novas rotas e caminhos, ligando os espaços terrestres; criaram novas teorias geográficas para os vulcões, maremotos e marés; identificaram novas plantas e animais; permitiram a disseminação de novos alimentos, remédios e objetos; construíram com seus relatos, correspondências e escritos, um legado sobre o período das conquistas e colonização sem par, ensinando como as culturas se encontram, se mesclam e se influenciam mutuamente, permitindo perceber que ninguém permanece passivo no encontro, que nada permanece como era antes, que ninguém deixa de ser influenciado, mesmo à distância no tempo e no espaço.

Muito se discute atualmente sobre a atuação da igreja católica e seus emissários na dizimação de povos e culturas, principalmente na África e nas Américas. Não há como negar a imensa mortalidade ocasionada, voluntária e não, a escravidão dos povos, e a transformação, involuntária ou não, das culturas locais, mas preferimos pensar nos desdobramentos culturais desses encontros, principalmente naqueles que ocorriam pela atuação dos missionários. Temos que lembrar que esses homens, andavam centenas, milhares de quilômetros em lombo de burros e cavalos, em frágeis embarcações e, principalmente, a pé. Sofriam os riscos das viagens e das caminhadas e, ao chegar, sofriam o desconforto das precaríssimas acomodações e a ameaça das doenças tropicais desconhecidas, dos animais e dos povos receosos da sua aproximação, o que muitas vezes os levavam à morte.[4] A Constituição jesuítica deixava claro essa MISSÃO: "ir a qualquer lugar que Sua Santidade ordenasse, fosse entre os fiéis ou entre os infiéis, sem alegar nenhuma desculpa, sem requisitar nenhuma verba para a jornada, em nome do que diz respeito à adoração de Deus e à prosperidade da religião cristã".

O que os mobilizavam então para virem para as Américas? Evangelizar "selvagens", como diriam alguns de seus contemporâneos? A grande dúvida que pairava entre muitos pensadores europeus naquele momento era exatamente a humanidade dos seres encontrados no Novo Mundo. Perguntavam-se então: seriam realmente homens aqueles seres de peles coloridas, aparentemente sem leis e líderes, vivendo em tão pequenas e pobres comunidades que mal se podiam declarar como aldeias? Essas dúvidas, que não existiam quanto à rica Ásia, com seus impérios e reinos, surgiram sobre a África e foram logo transpostas à América e, somente em 1537, com as notícias dos grandes Impérios Astecas e Incas, a bula papal *Sublimis Deus*[5] determinou que esses seres eram homens racionais, sim, e com almas a serem salvas. E aí estava o foco da atuação de milhares de homens que se deslocaram aos continentes a serem conquistados: salvar almas.

---

[3] GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.; e GRUZINSKI, Serge. A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

[4] ANCHIETA, José de. "Informação da Província do Brasil para o nosso Padre" (1585). In: Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. (Cartas Jesuíticas, n.3). p. 420.

[5] Apud FROLICH, Roland. História da Igreja, São Paulo: Paulinas, 1987. p. 128.

Na América, definida então a principal atuação de qualquer católico, mas principalmente dos missionários ordenados, existia a primeira pergunta: como evangelizar aqueles que não eram considerados capazes intelectualmente para receber os sacramentos? A impressão da incapacidade indígena perdurou por séculos, senão até hoje. Considerados eternos neófitos, careceriam de um tutor para os colocarem em sintonia com o novo sagrado que se propunha e com a civilização que se esperava deles. Seriam os missionários das diversas ordens, mas principalmente os jesuítas, os agentes pensados para essa tutoria, preparados para tal atuação em suas escolas e faculdades.

Os missionários jesuítas e as suas missões, sobre os quais deteremos o nosso olhar, estiveram espalhados por toda América, como já falamos, e no Brasil tiveram participação fundamental para a criação da cultura brasileira. A sua presença, seja em Missões Volantes, quando caminhavam entre as aldeias para pregar, batizar, casar, dar extrema-unção, seja em Missões de Aldeamento fixas, com construção de templos, moradias, oficinas e outras unidades produtivas, como os currais, foi uma constante no território indígena do que hoje chamamos de Brasil, promovendo a catequização e o surgimento de novas relações entre os homens.[6]

Dentre os sacramentos administrados nas Missões Volantes, era o batismo o mais importante para os missionários, por ser ele o símbolo da passagem de "bárbaro" a "homem".[7] Era através dele que se confirmava a "conversão", que se distinguia o "pagão" do "converso", mas, também distinguia o índio "bom" do "mau, o "amigo", do "inimigo". Com o recebimento do nome cristão, o "convertido" tornava parte da comunidade cristã e dentro dela o índio poderia estar seguro contra a escravidão. Esse afã em "salvar almas" pode ser evidenciado pelo grande número de batizados que os missionários faziam, como descreveu o Padre Bettendorf[8]: "*... e como eram tantos os meninos era necessário pôr-lhes um escriptinho na testa para poderem lembrar correntemente de seus nomes quando administravam os Sacramentos do Santo Baptismo*."

No entanto, somente o batismo não garantia que esse novo "súdito" estivesse apto a servir ao seu novo rei: novas práticas sociais, econômicas e políticas lhe deveriam ser ensinadas para que fosse útil à Coroa. Assim, ao lado das suas funções religiosas, como a celebração dos batismos e missas, das confissões e comunhões, assim como o ensinamento da doutrina cristã, os missionários também tentavam alcançar uma mudança dos costumes, ou melhor, tentavam "civilizar" os indígenas. Segundo Serafim Leite, "*A obra de sua conversão iria estabelecer-se mais num plano prático do que doutrinário, mais de mudança de costume que de fé*".[9]

Não é por outro motivo que, desde 1558, o Padre Superior da Província Jesuítica do Brasil, o jesuíta Manoel da Nóbrega, estabeleceu para os seus missionários subordinados a "*Lei que se deve dar aos índios*" [10]:

> 1 - defender-lhes de comer carne humana e guerrear sem licença do Governador;
> 2 - fazer-lhes ter uma só mulher;
> 3 - vestirem-se, pois têm muito algodão, ao menos depois de cristãos;
> 4 - tirar-lhes os feiticeiros;
> 5 - mantê-los em justiça entre si e para com os cristãos;
> 6 - fazê-los viver quietos, sem se mudarem para outra parte senão para entre cristãos, tendo terras repartidas que lhe bastem, e com estes Padres da Companhia para os doutrinarem.

A dificuldade de comunicação inicial na transmissão da doutrina, que exigia inclusive intérpretes tanto para a catequese quanto para as confissões; a rapidez com que se efetuavam os batismos em massa; a curta permanência dos missionários entre os índios; a resistência exercida pelos Principais e curandeiros, são

---

[6] LOPES, Fátima Martins. Índios, colonos e missionários na colonização da Capitania do Rio Grande do Norte. Mossoró: Fundação Vingt-un Rosado; Fundação Guimarães Duque, 2003.
[7] LEITE, Serafim. Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil. São Paulo: Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954. v. 1, p. 10.
[8] BETTENDORF, João Felipe. Chronica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão (1699). Revista do Instituto Histórico Brasileiro, t. 72, parte 1, 1910, p. 168.
[9] LEITE, Serafim. *Suma histórica da Companhia de Jesus no Brasil*, 1549-1760. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965. p. 68. [10] Apud LEITE, Serafim. *Suma histórica da Companhia de Jesus no Brasil*, p. 22.

alguns dos motivos que os missionários apontavam para o que chamavam de uma conversão superficial e temporária dos indígenas. Isto é, uma conversão miscigenada, "contaminada" pela própria cultura indígena, criando aquilo que Ronaldo Vainfas chamou de "*catolicismo tupinambá*" no seu livro *Heresia dos Índios*. Para Vainfas, o resultado das missões volantes entre os índios Tupi seria uma conversão construída "*...por meio das traduções do catolicismo para o tupi e a tradução tupi do catolicismo; por meio das* circularidades entre os símbolos culturais cristãos e os indígenas."[11] Dessa forma, na realidade, os índios seriam mais "*cristianizados"* do que cristãos, isto é, teriam apenas passado pelo processo de catequese, o que não garantia que fossem cristãos de fato.

O que era considerado a fraqueza do processo de catequização levou ao estabelecimento de missionários fixos nos Aldeamentos, como passaram a ser chamados os estabelecimentos que, sob a direção de um missionário, congregava os indígenas num local sob os cuidados e atenção constante de um padre.

Para o Padre Nóbrega, era necessário fornecer condições para que estes homens se convertessem, e, no entendimento dele, estas condições não se dariam apenas pelas pregações, mas através do exemplo de bons cristãos e do controle ("*sujeição moderada*"), e ambos só se conseguiriam plenamente, longe dos matos, através de vida sedentária em aldeias sob a orientação dos missionários, onde se facilitaria a educação cristã dos adultos e dos filhos "*sob um regime de autoridade paterna*".[12]

A partir da década de 1560, iniciou-se então uma nova fase da ação catequética no Brasil, a das Missões de Aldeamento, que deram início à prática da política dual em relação aos índios: os "mansos" deveriam ser estabelecidos em Aldeamentos, sob o governo e autoridade espiritual e temporal dos missionários, com a garantia de liberdade; para os índios "hostis", que atacavam as povoações e colonos, manteve-se um concomitante sistema de guerra, apresamento e escravidão.[13]

As Missões, como foram chamados genericamente os aldeamentos que fossem criados e organizados sob as vistas de missionários, geralmente localizavam-se afastadas das povoações e mais próximas do *habitat* natural do indígena, passando a ser o centro da ação catequética, inicialmente dos jesuítas e depois das outras ordens religiosas também. Assim, ainda no século XVI, iniciou-se o processo de formação de aldeamentos dos jesuítas, para onde eram levados os índios "mansos" em São Paulo de Piratininga (SP), em 1553 e São Paulo, na Bahia, em 1558.[14] Para Beatriz Dantas, estes aldeamentos eram verdadeiros "... *redutos dos aborígenes sobreviventes à conquista*", o que não deixa de ser verdade, já que recebiam os índios que haviam sobrevivido às guerras ou às epidemias.[15]

Sobre os primeiros Aldeamentos da Bahia, o Padre José de Anchieta relatou:

> Tem nelas suas casinhas bem acomodadas, cobertas de palmas, e igrejas capazes onde ensinam aos Índios as cousas necessárias à salvação, lhes dizem a missa e ensinam a doutrina cristã duas vezes cada dia, e também em cada uma ensinam aos filhos dos Índios a ler, escrever, contar e falar português, que aprendem bem e falam com graça, ajudar na missa, e **desta maneira o fazem polidos e homens**. Em uma delas lhes ensinam a cantar e

[10] Apud LEITE, Serafim. *Suma histórica da Companhia de Jesus no Brasil*, p. 22.
[11] VAINFAS, Ronaldo. Heresia dos índios, catolicismo e rebeldia no Brasil colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 117, 150, 151 e 158. Para ele o catolicismo tupinambá seria resultado de um "processo de transculturação complexo que escapava a vontades individuais."
[12] NÓBREGA, Manuel da. "Diálogo sobre a conversão do gentio" (1577). In: Cartas do Brasil., São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. (Cartas Jesuíticas, v. 1). p. 229-245.
[13] PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Índios livres e índios escravos: os princípios da legislação indigenista no período colonial (séculos XVI a XVIII). In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.) História dos Índios no Brasil.
[14] LEITE, Serafim. Suma histórica da Companhia de Jesus no Brasil, 1549-1760, p. 7.
[15] DANTAS, Beatriz. Missão indígena no Geru. Aracajú: Programa de Documentação e Pesquisa Histórica/UFS, 1973. Comunicação ao V Simpósio de História do NE-Aracaju; Xerografado. p. 1.
governadores e não há mais que quando fazem alguns delitos, o meirinho os manda meter em um tronco um dia ou dois, como ele quer; não tem correntes nem outros ferros de justiça ..."

> tem coro de canto e flautas para suas festas, [...] que dão contento e causam devoção, por serem feitas por gente tão indômita e barbara, mas, pela bondade divina e diligência dos nossos, **feitos já homens e cristãos**. (grifo nosso)[16]

Vê-se que, como afirmara Nóbrega anteriormente, o entendimento jesuítico de catequese era a transformação de "*feras*" em "*homens*", o que conseguiam fazer ao formalizar a incorporação territorial e espiritual das terras e índios do Brasil ao cristianismo, através da vivência "civilizada" dentro da área delimitada do aldeamento.

Segundo orientação do Governador Geral, Mem de Sá, as Missões deveriam ter uma organização administrativa como as outras vilas de habitação colonial, com um Meirinho, espécie de autoridade civil escolhida entre os indígenas, que se encarregava da vida administrativa, isto é, de fazer os outros indígenas cumprirem as novas funções que deles eram esperadas: trabalho na roça, idas à igreja, comparecimento à pregação da doutrina. Eram eles também os encarregados das punições, caso houvesse infrações.[17]

As Missões preservaram a liberdade dos índios ao manter o poder dos missionários, mas possibilitou o recrutamento da mão-de-obra indígena, garantindo aos colonos o serviço de índios mediante o pagamento de "aluguel" aos índios das Missões.

Na primeira metade do século XVII, acompanhando a interiorização colonial, os aldeamentos começaram a ser fundados também nos sertões, para assistir e cristianizar os índios das novas áreas ocupadas. Partindo do Colégio da Bahia, através do Rio Real e do São Francisco, alcançaram o Piauí, Maranhão, Ceará e Goiás, e do Colégio de Pernambuco chegaram à Paraíba, Rio Grande e Ceará. Os jesuítas também passaram a atuar no Maranhão em 1622, e no Rio de Janeiro em 1640.[18]

Durante todo esse período, existiram vários conflitos entre colonos e missionários que envolviam o apresamento ilegal dos índios, inclusive om ataques as Missões existentes. O que resultou na criação do *Regimento das Missões*, que deu aos Padres da Companhia de Jesus o controle espiritual, político e temporal dos aldeamentos, porém garantindo o acesso dos colonos ao trabalho indígena, que deveria ser contratado em troca de pagamento. A segurança da colônia também ficava assegurada, pois os índios aldeados deveriam estar sempre "*... promptos para acodirem à deffensa do Estado, e justa guerra dos certoens, quando para ella sejão necessarios*." Determinava-se, também, que nos aldeamentos só deveriam morar os índios, a quem se garantia liberdade, inclusive quando fossem casados com escravos negros. Os missionários deveriam ser encarregados de manter pelo menos "*150 vizinhos*" nos aldeamentos, buscando sempre atrair novos indígenas dos sertões. Deveriam também cuidar para que os índios aldeados tivessem "*vida honesta*" e, para isto, eles deveriam trabalhar para garantir o seu sustento e para estabelecer o comércio com os colonos, tanto de produtos como de trabalho, com justo salário que deveria ser pago pelos serviços. Determinava que metade dos homens válidos para o trabalho deveria permanecer fora das aldeias por cada temporada, e que não entraria nesta repartição os índios menores de treze anos, nem as índias, com exceção de algumas "farinheiras" (que trabalhavam na colheita da mandioca e fabricação da farinha) e das amas de leite, para servirem por tempo determinado a pessoas a quem os missionários achassem que as tratariam bem.[19]

Foi a mão-de-obra indígena que fez os mais diversos trabalhos para os colonos. Na Capitania do Rio Grande, por exemplo, trabalharam nos barcos de pescarias, nas salinas, nas "*redes*" (pescaria na costa), como "*comboieiros de gado*". Essa variedade de serviços prestados fazia do trabalho indígena uma solução tanto para as necessidades da produção econômica destinada ao comércio intracolonial, quanto para a segurança e organização da vida na colônia.

---

[16] ANCHIETA, José de. "Informação da Província do Brasil para o nosso Padre" (1585). Cartas, p. 424.
[17] José de Anchieta apud. ABREU, J. Capistrano de. Capítulos de História Colonial, 1500-1800. Rio de Janeiro: Briquiet, 1969. p. 88: "O castigo que os índios têm, é dado por seus meirinhos feitos pelos governadores e não há mais que quando fazem alguns delitos, o meirinho os manda meter em um tronco um dia ou dois, como ele quer; não tem correntes nem outros ferros de justiça ..."
[18] LEITE, Serafim. *Suma histórica da Companhia de Jesus no Brasil*, p. 97-99.
[19] BEOZZO, José Oscar. *Leis e Regimentos das Missões:* política indigenista no Brasil. São Paulo: Ed. Paulinas.1983. p.112-120.

Da mesma forma que aos colonos, os trabalhos feitos pelos índios aldeados para o "*bem comum*", isto é, os serviços públicos pedidos pelas autoridades coloniais em nome do rei, também eram essenciais. Para o "*bem comum*", os indígenas aldeados no Rio Grande limparam os caminhos, abriram canais para água, carregaram barcos com pau-brasil, serviram de correio para as mensagens oficiais, reformaram o forte dos Reis Magos e construíram- prédios públicos, enfrentaram os negroa quilombolas, e trabalharam em minas de salitre, para produção de pólvora.

Produções

Aqui na Capitania do Rio Grande do Norte, a implantação de Missões, só aconteceu no último quartel do século XVII, depois da expulsão dos holandeses. Em 1679, os primeiros missionários jesuítas, que haviam percorrido as aldeias dos indígenas Potiguara durante seu período de missões volantes no início do século XVII, chegaram à Capitania, instalando duas Missões nas aldeias Potiguara de Guajiru_e Guaraíras. Mais tarde, em consequência da Guerra dos Bárbaros, implantaram nova Missão na Ribeira do Rio Apodi. Nova leva de missionários surgiria já em pleno século XVIII, chegando ao Rio Grande os Frades Capuchinhos que fundaram as Missões de Mipibu e de Apodi. E os Frades Carmelitas Reformados que instalaram a Missão de Igramació.[20] (FIG. 1)

No período holandês (1630-1654), Zacharias Wagner (FIG. 2) pintou uma imagem que pode ter sido a representação das pequenas missões iniciantes: um terreiro retangular cercado por habitações indígenas rudimentares, tendo em um dos lados menores a pequena capela de madeira com sua sineira. Deve-se

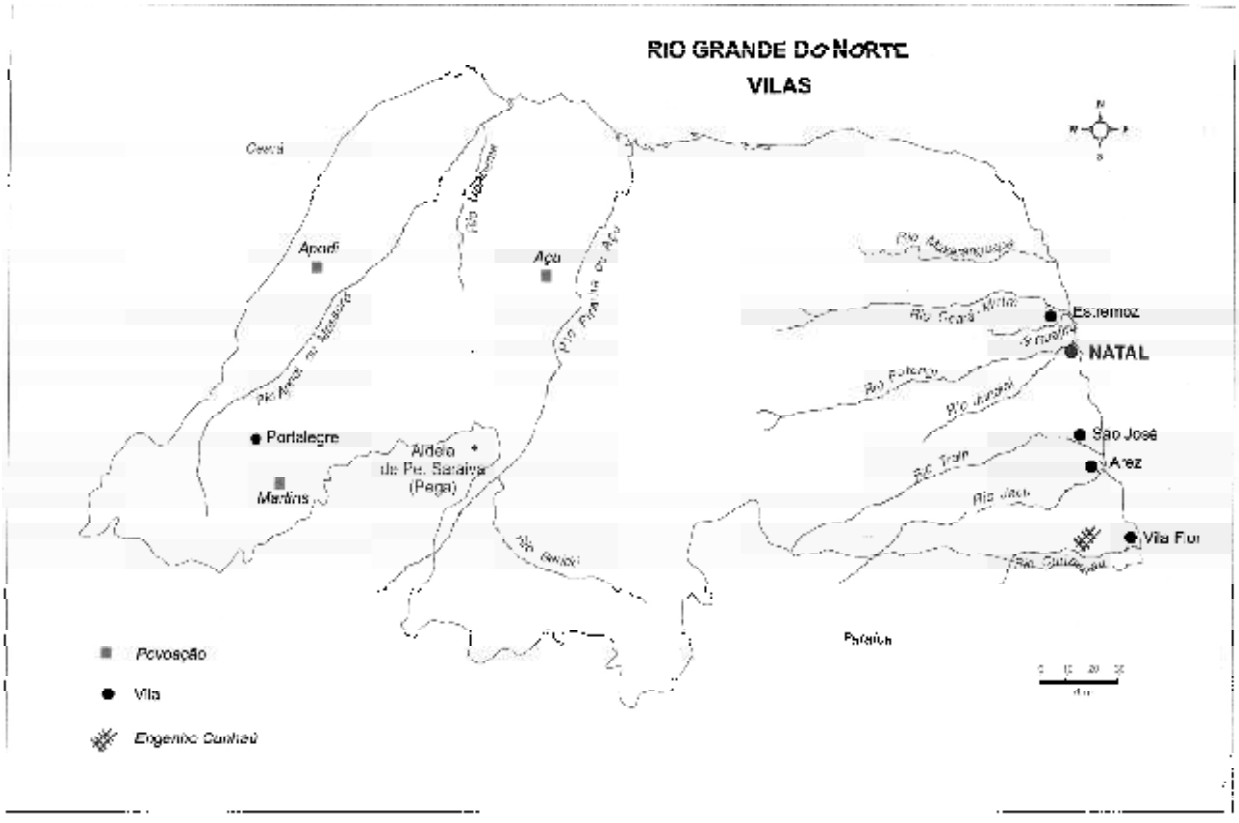


Figura 1: Mapa. Missões da Capitania do Rio Grande do Norte, localização.
Fonte: Acervo da autora.

[20] LOPES, Fátima Martins. *Índios, colonos e missionários na colonização da Capitania do Rio Grande do Norte*, p. 166-167.



Figura 2: "Aldeia Tupinambá", de Zacharias Wagner.
Fonte: O BRASIL nas vésperas do mundo moderno. Lisboa: Comissão Nacional para a comemoração dos Descobrimentos, 1992. p. 157. (Aquarela do Thier Buch, f. 101. Dresden, Kupferstich-Kabinett).

lembrar que os momentos iniciais que exigiam um esforço maior para a organização da vida, e eram também mais vulneráveis a mudanças repentinas; portanto, as estruturas eram de pouca durabilidade, de madeira ou barro, cobertas com folhagens.[21]

O terreiro central, cercado pelas casas e pela igreja, era a área de convivência comunal, frequentemente encontrado nas aldeias indígenas tradicionais, e que nos aldeamentos faria uma ponte entre o mundo nativo e colonial. Ali existia o cruzeiro, ocorriam as pregações religiosas e as chamadas para o trabalho, mas também era o palco para as festas e danças indígenas. Era dentro deste espaço delimitado, que a aprendizagem do novo modo de vida de matriz europeia deveria ocorrer, seguindo regras e horários estabelecidos a fim de proporcionar a sedimentação de uma forma de agir "civilizada".

Posteriormente, as Igrejas das Missões que já tinham certa estabilidade, puderam ter estruturas de caráter mais definitivo, que incluíam tijolos, pedras e telhas, como o caso da igrejinha de Nossa Senhora do Desterro da Missão de Igramació (FIG. 3), construída entre 1743 e 1745, que ainda hoje guarda as suas linhas originais com pouquíssimas mudanças. Quanto ao estilo arquitetônico e fachadas, as capelas iniciantes dos aldeamentos do Rio Grande deveriam seguir o padrão verificado nos outros aldeamentos do Brasil colonial:

---

[21] CARTA RÉGIA ao Capitão-mor da Paraíba, 13/01/1701. Arquivo Histórico Ultramarino, códice 257, fl. 66v: "... para edificação dessas igrejas ordena que se obrigue aos moradores que se achão vizinhos e junto aos sítios destas aldeias, concorram para a despesa que se entende não pode ser de grande importância, porque além de não ser de grande custo, de serem de junto de si, poderão os mesmos índios ajudar no trabalho destas obras, e o que faltar suprirá a Fazenda Real ... e sobretudo, porque poderão ter com estas aldeias umas muy importantes conveniências como costumam ter onde há índios ou mestiços que vivem com lei e conhecimento da verdade e religião católica." Sobre as estruturas arquitetônicas das Missões religiosas no Brasil ver: COSTA, Lúcio. A arquitetura jesuítica no Brasil. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, v. 5, p. 9-110, 1941; TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. . São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. p. 114-127; e BARROS, Clara Emília Monteiro de. Aldeamento de São Fidélis: o sentido do espaço na iconografia. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.



Figura 3: Igreja de N. Sra. do Desterro da Missão de Igramació, 2005.
Foto: Acervo da autora.

estilo sóbrio e de formas geométricas, com fachada simples, com janelinhas de coro e frontão triangular, podendo receber algumas volutas, e, geralmente, sem torres.

Por outro lado, a permanência mais duradoura dos aldeamentos, assim como, a continuidade da sua habitabilidade mesmo depois da extinção das Missões como reduto indígena, pôde gerar igrejas de grande porte como as das Missões de Guajiru, Guaraíras, Mipibu e Apodi que, entre 1679 e 1755, iniciaram-se invariavelmente como capelas de madeira e barro, passando a pequenas igrejas de tijolo e pedra, chegando à feição atual, com algumas modificações na aparência, feitas, ao longo dos séculos seguintes.[22]

As capelas iniciais deveriam seguir o padrão estrutural das capelas coloniais, em que a capela-mor e a nave constituíam o mesmo corpo da construção, dividido por um arco-cruzeiro, como acontece na igreja de Nossa Senhora do Desterro, em Vila Flor. Com a ampliação do tamanho do corpo das igrejas, elas devem ter incorporado outras capelas internas laterais, como pode ser inserido pelo conjunto de imaginária deixado pelas igrejas de São Miguel de Guajiru e de São João Batista de Guaraíras, relacionadas por ocasião da extinção das Missões e expulsão dos jesuítas em 1759.

Na Igreja de São Miguel da Missão de Guajiru, na época pombalina em que ocorreram as transformações das Missões em Vilas, em 1760, havia as imagens de São Miguel (orago), Nossa Senhora dos Prazeres, Nossa Senhora do Rosário, Santana, São Joaquim, São Pedro, Santo André, São Felipe, São Sebastião, Menino Jesus e Jesus Cristo Crucificado; na Igreja de São João Batista da Missão de Guaraíras havia um São João Batista (orago), dois Santo Cristo e uma Nossa Senhora da Conceição, todos com ornamentos em ouro e prata.[23]

---

[22] Ver: NESI, Jeanne F. Leite. As ruínas de igreja e hospício dos jesuítas, em Estremoz. O Poti, Natal. 21 jul. 1991. Revista, p. 4; A igreja de N. Sra. do Desterro de Vila Flor. O Poti, Natal, 03 nov. 1991. Revista, p. 3; A igreja de N. Sra. do Ó, em Nísia Floresta , RN. O Poti, Natal, 22 dez. 1991. Revista, p. 3; A igreja-matriz de São José do Mipibu. O Poti, Natal, 29 dez.. 1991. Revista, p. 3; A igreja-matriz e o hospício jesuíta de Arês. O Poti, Natal, 04 jan. 1992. Revista, p. 4.ta, p. 4.

[23] INVENTÁRIO e sequestro dos ornamentos, ouro, prata, imagens e bens móveis que os padres da Companhia de Jesus possuem nas Missões e Igrejas das Capitanias do Ceará e Rio Grande do Norte. Arquivo Histórico Ultramarino. Cód. 1964 – 1759-1761. 1 vol.

Os inventários dos bens pertencentes às Igrejas das antigas Missões de Guajiru e Guaraíras, novas Vilas de Estremoz e Arez, foram tomados pelo Ouvidor Bernardo Coelho da Gama e Casco. São inventários bastante detalhados quanto aos bens em geral, mas particularmente aos da Igreja, com suas alfaias do ornato e serviços religiosos e paramentos sacerdotais em algodão, linho, bretanha, amburgo, baeta e damasco.[24]

As igrejas descritas com suas sacristias apresentavam tamanhos aproximados e eram feitas em "*pedra e cal e nova"*. A de Guaraíras tinha uma pia batismal grande e três pias de água benta em pedra vindas da Paraíba, dez bancos "*...onde costumam sentar os índios e os de fora...*", três confessionários em madeira e um sino grande.

As casas de residência dos Párocos de ambas as Missões tinham um mobiliário pouco e básico de mesas, cadeiras, armários e estantes que serviam à sala, refeitório, livraria, varanda e aos cubículos ou celas individuais dos antigos missionários, assim como um enxoval de cama para três pessoas e um curioso arsenal de objetos de higiene pessoal com tesouras para cortar cabelo e estojos para barba. Existia também uma "*livraria*", isto é, um conjunto de livros usados e rotos, ligados aos serviços religiosos e à vida religiosa. As cozinhas também tinham um equipamento básico de panelas, tachos, caldeirões, pratos e talheres de mesa, feitos em latão, estanho, folha de flandres, cobre, ferro, metais amarelos, um pouco de cerâmica branca, peças de barro cozido e poucos copos e frascos de vidro.

Em ambos os inventários estão presentes apetrechos relacionados à produção econômica que era feita pelos índios das comunidades. Para a pescaria, tresmalhos e tarrafas com suas chumbadas, uma rede para pesca no mar e canoas, lembrando os trabalhos que eram feitos pelos índios nas próximas das Lagoas de Guajiru e Guaraíras, e do próprio mar. Foram arroladas também ferramentas utilizadas nos trabalhos agrícolas: machados, enxadas, enxós, alavancas, ferros de cavar, mas em número bastante reduzido, o que explicaria a decisão da Coroa de fornecer mais ferramentas às novas Vilas, já que era intenção primordial estabelecida pela Coroa que os novos vassalos fossem "*bons agricultores*" e que participassem do comércio colonial.

Foram também inventariadas ferramentas de oficinas especializadas necessárias à construção civil e ao serviço com os animais de tração. Em Guaraíras havia uma ferraria, uma carpintaria, uma "*roda de fiar da terra*" e um tear utilizados, provavelmente, pelas índias que teciam o algodão produzido para a comunidade e para os missionários. Em Guajiru havia uma olaria "*de fazer telha e tijolo com três grades de ferro*".

No item dos bens semoventes, no inventário da Missão de Guaraíras foram somadas 174 cabeças de gado vacum, 57 cavalar, 27 cabeças de gado caprino, 38 de ovinos e três porcos. No de Guajiru havia 61 cabeças de gado vacum e 9 cavalar, e um carro de boi com seus seis bois, e ainda 15 escravos, cuja relação nominal é instigadora para se pensar sobre a miscigenação da população que vivia na Missão e nos seus arredores, pois todos os escravos casados o eram com parceiros libertos.

Logo em 1760, os primeiros Diretores das Novas Vilas criadas pelo Marquês de Pombal enviaram à Lisboa um material produzido pelas meninas e meninos indígenas das antigas Missões jesuíticas de Guaraíras (Vila de Arez) e Guajiru (Vila de Estremoz) (FIG. 4 e 5): são fiadas de algodão e rendas produzidas com elas, juntamente com pequenos escritos escolares, de menção religiosa, que demonstravam o grau de envolvimento desses meninos com a nova cultura.

Da mesma forma, no inventário da casa paroquial da Missão de Guaraíras há umas peças bastante interessantes que fazem pensar sobre a contribuição que os missionários jesuítas deram às trocas culturais em nível global que ocorreram por todo período colonial: "*uma chocolateira com sua colher*", *"três urupemas finas e uma grande de peneirar massa", "quatro ralos para ralar mandioca", "uma jarra onde se guarda arroz",* "*umas charamelhas"* (espécie de precursora da clarineta) *e "um baú de Moscóvia"*. São peças originárias de três continentes diferentes que faziam parte do dia-a-dia desses homens europeus isolados numa aldeia indígena que foram em certa medida responsáveis pela mistura cultural da qual resultou a cultura brasileira.

[24] LOPES. Em nome da liberdade: as vilas de índios do Rio Grande do Norte sob o Diretório Pombalino no século XVIII . Recife: UFPE, 2005. Tese de Doutorado. p 172 – 176.



Figura 4: Rendas e escritos dos índios aprendizes da Vila de Arez, 1760. Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino, ICONO. 1823.



Figura 5: Rendas e escritos dos índios aprendizes da Vila de Estremoz, 1760. Fonte: Arquivo Histórico Ultramarino, ICONO. 1823.

Referências

1500-1800. Rio de Janeiro: Briquiet, 1969.

ANCHIETA, José de. C*artas: informações, fragmentos históricos e sermões.* ***S***ão Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. (Cartas Jesuíticas, n.3).

BARROS, Clara Emília Monteiro de. *Aldeamento de São Fidélis: o sentido do espaço na iconografia.* Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

BEOZZO, José Oscar. *Leis e Regimentos das Missões: política indigenista no Brasil.* São Paulo: Ed. Paulinas. 1983.

BETTENDORF, João Felippe. *Chronica da Missão dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão (1699).* Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, t. 72, parte 1, 1910.

CARTA RÉGIA ao Capitão-mor da Paraíba, 13/01/1701. Arquivo Histórico Ultramarino, Códice 257, fl. 66v.

COSTA, Lúcio. *Arquitetura jesuítica no Brasil.* Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 5, 1941, p. 9-100.

DANTAS, Beatriz Góis. *Missão Indígena no Gerú. Aracajú:* Programa de Documentação e Pesquisa Histórica/UFS, 1973. Comunicação ao V Simpósio de História do NE-Aracaju; Xerografado.

FROLICH, Roland. *História da Igreja.* São Paulo: Paulinas, 1987.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol (séculos XVI-XVIII)***.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

I*NVENTÁRIO e sequestro dos ornamentos, ouro, prata, imagens e bens móveis que os padres da Companhia de Jesus possuem nas Missões e Igrejas das Capitanias do Ceará e Rio Grande do Norte – 1759-1761.* Arquivo Histórico Ultramarino. Códice 1964. 1 vol.

LEITE, Serafim. *Cartas dos Primeiros Jesuítas do Brasil.* São Paulo: Comissão do IV Centenário de São Paulo, 1954. v. 1, 2 e 3.

_____. *Suma histórica da Companhia de Jesus no Brasil: 1549-1760.* Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965.

LOPES, Fátima Martins. **Í***ndios, colonos e missionários na colonização da Capitania do Rio Grande do Norte.* Mossoró: Fundação Vingt-un Rosado; Fundação Guimarães Duque, 2003.

_____. *Em nome da liberdade: as vilas de índios do Rio Grande do Norte sob o Diretório O BRASIL nas vésperas do mundo moderno.* Lisboa: Comissão Nacional para a comemoração dos Descobrimentos, 1992.

MAHN-LOT, Marianne. *A Descoberta da América.* São Paulo: Perspectiva, 1984.

NESI, Jeanne F. Leite. *As ruínas de igreja e hospício dos jesuítas, em Estremoz.* O Poti, Natal. 21 jul. 1991. Revista, p. 4;

_____. *A igreja de N. Sra. do Desterro de Vila Flor*. O Poti, Natal, 03 nov. 1991. Revista, p. 3;

_____. *A igreja de N. Sra. do Ó, em Nísia Floresta, RN.* O Poti, Natal, 22 dez. 1991. Revista, p. 3;Pombalino no século XVIII. Recife: UFPE, 2005. Tese de Doutorado.

_____. *A igreja-matriz de São José do Mipibu.* O Poti, Natal, 29 dez.. 1991. Revista, p. 3;

_____. *A igreja-matriz e o hospício jesuíta de Arês.* O Poti, Natal, 04 jan. 1992. Revista, p. 4

NÓBREGA, Manuel da. *Cartas do Brasil (1549-1560).* São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. (Cartas Jesuíticas, v. 1).

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. *Índios livres e índios escravos: os princípios da legislação indigenista no período colonial (séculos XVI a XVIII)* In: CUNHA, Manuela Carneiroda (Org.). História dos Índios no Brasil. São Paulo: FAPESP; SMC; Companhia das Letras, 1992. p. 115-132.

ROMANO, Ruggiero. *Os Mecanismos da Conquista Colonial: os conquistadores.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

TOLEDO, Benedito Lima de. *Do século VXI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó.* In: ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. p. 114-127.

VAINFAS, Ronaldo. *Heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRASIL nas vésperas do mundo moderno. Lisboa: Comissão Nacional para a comemoração dos Descobrimentos, 1992. p.157.

LEGADO DA IMAGINÁRIA PROCEDENTE DOS ALDEAMENTOS MISSIONEIROS DO RIO GRANDE DO NORTE

Hélio de Oliveira
Museólogo
Conservador e restaurador de obras de arte
vilafelizhelio@ig.com.br



Figura 1: Nossa Senhora dos Prazeres da Igreja Matriz de Extremoz, antigo aldeamento missioneiro de Guajiri de São Miguel.

Palavras-chave: Aldeamentos indígenas, jesuítas, Rio Grande do Norte, imagens devocionais.

Introdução

Considerando o que já foi citado no artigo de Fátima Lopes com relação ao inventário dos aldeamentos, especificamente no que diz respeito ao de Guajiru e Guaraíras, o arrolamento registra onze e três imagens respectivamente, para cada redução. Das onze imagens arroladas no aldeamento de Guajiru são citadas: São Miguel, Nossa Senhora dos Prazeres, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora Santana, São Joaquim, São Pedro, Santo André, São Felipe, São Sebastião, Menino Jesus e Jesus Cristo Crucificado[1]. Conforme confronto com o inventário realizado entre as décadas de 1981 a 2011[2], quatro não foram localizadas: São Pedro, Santo André, São Felipe e o Menino Jesus. Das sete identificadas duas são de barro, São Joaquim e Nossa Senhora Santana, século XVII e cinco de madeira: São Sebastião e Nossa Senhora do Rosário na fase de transição entre o século XVII/XVIII, em cedro com características técnicas e formais de sabor regional e três do século XVIII, possivelmente portuguesas: São Miguel, Nossa Senhora dos Prazeres e Jesus Cristo Crucificado, cujo suporte já identificado, conforme análise cientifica, é de madeira denominada de Pinus *sylvestris, Pinaceae*, popularmente conhecida como – Pinho-de-riga[3]. As imagens tem um tratamento elaborado com arrojo, tanto na forma quanto na estética. (FIG. 1).

[1] FERNANDES, apud LOPES, 1999, p.161.
[2] Inventário realizado por Hélio de Oliveira durante três décadas de forma voluntária, pessoal e sem patrocínio.
[3] Laudo técnico do Instituto de Pesquisa Tecnológica - IPT, São Paulo. 2006.

Observa-se que na época pombalina em que ocorreram as transformações das Missões em Vilas, em 1760[4], quando os bens dos aldeamentos foram inventariados, um par de imagens de terracota representando Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier, patronos da Ordem Jesuítica e um Busto Relicário, ambos do século XVII, não foram catalogadas no inventário.

É curiosa a ausência dessas três peças no arrolamento de 1760, especialmente para o par de santos jesuíticos, que, tudo leva a crer, teriam sido feitas para suprir as primeiras necessidades devocionais no aldeamento. O Busto Relicário é possível que tenha sido incorporado ao acervo posteriormente, por ter características totalmente diferenciadas das demais. Mas pelos relatos, histórico e oral, as imagens foram enterradas pelos jesuítas quando banidos do domínio português, em 1759, e achadas em 1890, por João Vieira de Melo, quando trabalhava em um terreno da Lagoa de Estremoz, que ao secar, deixara a peça descoberta[5]. Desta forma, justifica-se a ausência no já mencionado arrolamento de 1760.

Serafim Leite[6], em sua obra 'História da Companhia de Jesus no Brasil', no capítulo referente ao Rio Grande do Norte, não menciona, diretamente, qualquer oficina de estatuária nos aldeamentos jesuíticos do Estado. No entanto, em 1714, ele faz a seguinte referência a respeito do aldeamento de Guajiru de São Miguel, atual cidade de Extremoz: "... e com elemento de trabalho e catequese, construiu-se grande residência e igreja, bem ornada de obra de talha dourada e objetos de culto"[7]. Em outro momento, ele registra: "Em chegando a qualquer destas Aldeias, nós íamos logo à igreja, porque em todas as há, e algumas mui bem acabadas, com seus sinos e soma de painéis de santos pelas paredes"[8].

Levando-se em consideração os relatos de Leite, subtende-se que, para a confecção dessas talhas e desses painéis, é possível que tenha sido montada uma oficina, ou no mínimo, um canteiro de obra para a realização desses trabalhos. Também, levando-se em consideração que no aldeamento de Guajiru havia uma olaria "*de fazer telha e tijolo com três grades de ferro*"[9], é possível que o legado da imaginária barrista que chegou até os nossos dias poderia ser de uma produção local se levar em consideração suas características técnicas, formais e estéticas, as quais serviram para as primeiras obrigações devocionais, bem como algumas imagens de madeira, conforme análise que se fará a seguir.

As imagens de São Joaquim (56 cm) e Sant'Ana Mestra (60 cm), construídas em argila acinzentada, tem o mesmo tratamento de modelagem: atarracada e com leve indício de movimentação no joelho esquerdo; a perna direita apoia o corpo sobre base arredondada em tons de verde-escuro; as túnicas caem verticalmente em pregas cilíndricas, marcadas pelas cinturas altas. No São Joaquim, verifica-se, a desproporcionalidade da cabeça e mão, em relação ao corpo, e que é marcada pela expressão fisionômica do rosto e pelo realismo da costa da mão, frisada pelas grossas veias; a barba cerrada e os cabelos em sulcos ondulados, aparados em linha curva e em forma de 'U', são traços típicos do período seiscentista; o manto azul-escuro forrado de vermelho, ganha uma leve movimentação na horizontal. Na Sant'Ana, o manto cai naturalmente do lado direito e no esquerdo ganhou tímida movimentação em diagonal. Como se pode observar, as imagens guardam entre si aproximações formais e estéticas, donde se pode deduzir tratar-se do mesmo autor. (FIG. 2 e 3).

As peças representando Santo Inácio de Loyola (51cm) e São Francisco Xavier (49cm) tem características também comuns entre si. Modeladas em pasta argilosa de tonalidade vermelha, tem o mesmo tratamento: levemente atarracadas; com leve indício de movimento na perna direita; a esquerda apoiando o corpo sobre base arredondada de tom verde-escuro. No panejamento, as sotainas pretas caem verticalmente em pregas cilíndricas, marcadas pelas cinturas altas. As mãos são os elementos de expressão que mais se destacam nas peças, pela desproporcionalidade. A camada pictórica foi aplicada diretamente sobre o suporte. (FIG. 4).

---

[4] LOPES, Fátima Martins, 1999.
[5] CASCUDO, Acta Diurna, 1934, p.4
[6] LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. Lisboa: Livraria Portugália, 1938.
[7] MONIZ, apud LEITE, Serafim. 1938, p.534
[8] IDEM, p.512.
[9] FERNANDES, apud LOPES, 1999, p.161.





Figura 2 e 3: São Joaquim e Santana Mestra proveniente do antigo Aldeamento de Guajiru de São Miguel. Terracota dourada e policromada, século XVII.
Fotos: Acervo do Museu de Arte Sacra do Rio Grande do Norte.

As quatro imagens já discutidas formam um conjunto da estatuária barrista que, par a par, tem características comuns entre si. Tudo nos leva a crer que os dois pares foram executados por artistas distintos. Assim como são flagrantes as características comuns entre São Joaquim e Sant'Ana, o mesmo acontece com o Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier. A diferença está no gabarito entre um conjunto e outro, evidenciando-se uma melhor qualidade e erudição escultórica e policromática no casal israelita. Já as que representam os santos jesuíticos a modelagem é simples e desprovidos de qualidade técnica, margeando a fronteira da falta de acabamento. Em ambos os conjuntos, pode-se verificar a desproporcionalidade, a frontalidade e a estaticidade. Concebidas em eixo central que parte da cabeça e perpassa entre os dois pés.

Com relação às duas peças de madeira da fase de transição do século XVII/XVIII, Nossa Senhora do Rosário (66 cm) e São Sebastião (85 cm), observa-se no São Sebastião a nítida influência da mão-de-obra nativa e produzida, provavelmente, no antigo aldeamento de Guajiru de São Miguel. O modelo revela claramente o biótipo do índio, seja na modulação do rosto, na estrutura corporal, estático e com longos e escorridos cabelos pretos. Na representação, o autor usou como árvore o mandacaru, vegetação típica da flora cactácea da região, reforçando a atribuição de ser uma produção local. Ao mesmo tempo, o artista externou a duplicidade do martírio sofrido por São Sebastião, atando-o ao mandacaru[10]. (FIG. 5). Esta peça provavelmente serviu de modelo para uma série de outras semelhantes, tanto de grande porte, para o culto coletivo, quanto na imaginária de pequeno porte para servir ao culto doméstico. Na Nossa Senhora do Rosário, a vasta cabeleira, a ausência do véu e a postura estática são as características que nos remete à transição dos séculos XVII/XVIII. Nestas duas peças trazem em sua construção várias características da centúria seiscentista: a frontalidade, a desproporcionalidade e estática, a vasta cabeleira descoberta. Ambas arquitetadas em eixo central com leve inclinação para direita, quase que imperceptível. (FIG. 6).

[10] O mandacaru, também conhecido como cardeiro, é uma planta da família das cactáceas. É comum no nordeste brasileiro, atinge até mais de 5 metros de altura.



Figura 4: Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier da Igreja Matriz de Extremoz, antigo aldeamento de Guajiru de São Miguel. Barro cozido, século XVII.

As quatro peças citadas no levantamento da Igreja de São João Batista da Missão de Guaraíras (hoje cidade de Arez), foram assim arroladas: São João Batista (orago), dois Santos Cristo e uma Nossa Senhora da Conceição[11], foram identificadas no atual inventário o São João Batista (105 cm) e a Nossa Senhora da Conceição (106 cm) que são os patronos da cidade, ambas em madeira policromada do início do século XVIII, cuja fatura é bastante simplificada provavelmente feitas por escultor de segunda linha, ou por santeiro local. Os dois Santos Cristos não foram localizados. No entanto, foi mapeado um conjunto de Três Reis Magos em madeira dourada e policromada com fortes características da imaginária do século XVII. A desproporcionalidade é o que mais chama a atenção, pois a modulação da cabeça em relação ao corpo é de uma por três no Melchior (59,5 cm) e Baltazar (51 cm) e três e meia para Gaspar (59 cm)[12].

Ainda nessa igreja da antiga redução foi registrada uma Nossa Senhora das Dores (86cm) e um Sagrado Coração de Jesus (78 cm), ambos em madeira dourada e policromada datada como produção do século XIX.

Vale a pena registrar que na cidade de Arez os mais velhos costumavam verbalizar que a antiga imagem de São João Batista era de barro e que foi roubada e assumindo o trono a de madeira[13]. Possivelmente, tratando-se da primitiva imagem do aldeamento, da qual não se tem paradeiro.

No inventário realizado no período pombalino e tomado pelo Ouvidor Bernardo Coelho da Gama e Casco[14] no que concerne a imaginária não há referência aos outros três aldeamentos: Missão de Apodi de São João Batista, Missão de Mipibú de Sant'Ana e Missão de Igramació de Nossa Senhora do Desterro. Isto porque,

---

[11] FERNANDES, apud LOPES, 1999, p.161.
[12] Relatório de Restauração das imagens dos Três Reis Magos da cidade de Arêz, realizada na Oficina de Conservação e Restaura Santo Ofício, do Instituto Museu do Homem Missioneiro Potiguar – MHOMISP, 2009.
[13] Depoimento colhido durante as passagens pela cidade de Arêz realizando o Inventário em 1981.
[14] FERNANDES, apud LOPES, 1999, p.161.



Figura 5: São Sebastião, da Igreja Matriz de Extremoz, antigo aldeamento de Guajiru de São Miguel. Madeira dourada e policromada, transição século XVII/XVIII.

naquele momento os aldeamentos citados eram dirigidos por missionários de outras ordens religiosas. Portanto, não foram atingidos pelas ordens de substituição dos missionários por padres seculares, como foram os jesuítas.

No entanto, no atual inventário, realizado entre as décadas de 1981 a 2011 e atualizado conforme trabalhos realizados em 2005 e em 2006, especialmente nas cidades onde há imagens tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan[15] algumas imagens foram encontradas.

Na antiga Missão de Apodi de São João Batista, atual Apodi, instalada no princípio do século XVIII, que ocorreu em 10 de janeiro de 1700[16], mas que não prosperou e foi restaurada em 1734 sob a direção dos Frades Capuchinhos, em 1752, "o Frei Fidélis de Partama no Apodi fez uma Igreja nova de abóbada, que armou com três imagens grandes"[17]. Localizou-se, na igreja Matriz, nove imagens em madeira policromada, de grande porte, sendo quatro do século XVIII: São João Batista (150 cm) que divide o padroado com Nossa Senhora da Conceição (156 cm), Nossa Senhora do Rosário (86 cm) e São Bento (73 cm), todas com apuro formal e estético. Levando-se em consideração a qualidade técnica da fatura, tudo leva a crer tratar-se de uma produção externa, ou do aprimoramento técnico dos artistas franciscanos na região. Quanto à policromia não é possível qualquer avaliação, haja vista estarem todas repintadas.

As outras cinco imagens que compõe o conjunto: Nossa Senhora das Dores (135 cm), Senhor dos Passos (160cm), Senhor Morto (162 cm), São Miguel (145 cm) e São Roque (64 cm), são madeira policromada e com características da imaginária do século XIX e muito bem elaboradas, com exceção de São Miguel e o Senhor Morto.

---

[15] OLIVEIRA, Hélio. SILVA, Neilton Santana da. Relatório do Inventário e estudo das 56 imagens do Rio Grande do Norte, tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. 2005.
[16] LOPES. Fátima Martins, p.152.
[17] PRIMÉRIO, apud, LOPES. p.155.



Figura 6: Nossa Senhora do Rosário, proveniente do antigo Aldeamento de Guajiru de São Miguel. Madeira dourada e policromada, transição século XVII/XVIII. Foto: Acervo do Museu de Arte Sacra do Rio Grande do Norte.

Em pleno século XVIII, esse aldeamento foi transferido para a Vila de Portalegre (atual Cidade de Portalegre) e não se pode ignorar o espólio deixado pelos missionários. Na Igreja Matriz, localizam-se três esplêndidas imagens de grande porte em madeira dourada e policromada – apesar das repinturas, observa-se a extraordinária fatura das peças. Trata-se de uma Nossa Senhora da Conceição e um São João Batista, que são copadroeiros do orago, e um São José de Botas, todos medindo (150 cm). Pela excepcional construção das peças é de se supor uma exuberante policromia.

Com a chegada dos missionários capuchinhos no Rio Grande do Norte, em pleno século XVIII, é instalada também a Missão de Mipibú de Sant'Ana (atual Cidade de São José de Mipibu), em 1736. O legado arquitetônico referente à igreja é de grande porte, mas bastante desfigurada da sua fábrica original. No entanto, através do conjunto da estatuária que chegou aos nossos dias, é possível imaginar a grandiosidade do templo. São dezesseis belíssimas imagens de grande porte, em madeira dourada e policromada com requinte de erudição: Sant'Ana (98,5 cm) e São Joaquim (110 cm) copadroeiros. Dois Cristos Crucificados (95 cm e 145 cm respectivamente), Nossa Senhora da Conceição (95 cm), Nossa Senhora do Rosário (71 cm), São Pedro (167cm), Senhor dos Passos (166 cm), Senhor Morto (151 cm), Nossa Senhora da Soledade (160 cm) e São Sebastião (79 cm). Todos do século XVIII. Cinco imagens possivelmente do século XIX que correspondem às iconografias de Jesus Ressuscitado (83 cm), Nossa senhora das Dores (145 cm), Sagrado Coração de Jesus (83,5 cm), São Gonçalo Garcia (76 cm) e São José (76 cm).

Todas as peças citadas do século XVIII estão documentadas através de radiografias computadorizas pelo Instituto de Radiologia de Natal (IRN), analisada a anatomia do lenho pelo Instituto de Pesquisas tecnológicas (IPT) e analise de pigmento feito pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor), que fazem parte do arquivo da Oficina de Conservação e Restauração Santo Ofício Instituto do Homem Missioneiro Potiguar (MHMSP). Neste caso, pode-se afirmar que o conjunto mencionado, conforme análise, é provavelmente de origem portuguesa, pernambucana e baiana.

Nesse contexto da Missão de Mipibu de Sant'Ana não pode deixar de lado o local aonde iniciou todo o processo do aldeamento de Mipibu: "Com efeito, em 1703, foi feita uma demarcação de terra em favor dos índios da aldeia de Nª Sª do Ó do Mipibu, pelo Juiz Christovão Soares Reymão, confirmada pela Rainha em 1704"[18], o que corresponde hoje à cidade de Nísia Floresta, também assistida pelos missionários capuchinhos. A grandiosa igreja dessa cidade também tem uma herança extraordinária com relação ao seu acervo de estatuária, composta por catorze excepcionais peças, todas em madeira douradas e policromadas. Seis imagens do século XVIII, conforme listagem: Cristo Crucificado (129 cm), Nossa Senhora do Rosário (114 cm), Senhor dos Passos (175 cm), Senhor Morto (150 cm), Senhor dos Martírios (171 cm), Nossa Senhora do Ó (126 cm). As demais, provavelmente do século XIX: Nossa Senhora da Soledade (145 cm), Nossa Senhora das Dores (95 cm), Santo Estevão (80 cm), São Benedito (86 cm), São José (125 cm), Nossa Senhora da Conceição (65,5 cm), Santo Antônio (73 cm), São Roque (78 cm), Nossa Senhora do Ó (65 cm).

O último aldeamento a ser instalado foi a Missão de Igramació de Nossa Senhora do Desterro, denominada hoje como cidade de Vila Flor, ocorreu por volta de 1730 e registrada no Livro de Tombo do Convento do Carmo de Recife, em 1740[19]. A igreja foi construída por volta de 1743 e 1745.[20]

Desta redução, o único testemuno que resiste até o presente é a sóbria e bela igreja, com seu campanário alpendrado. Com relação ao seu patrimônio móvel e integrado até o presente não se tem conhecimento de qualquer objeto de culto que seja atribuída àquela antiga redução. A Nossa Senhora do Desterro que se encontra no orago é uma réplica do que seria a imagem original do espaço sagrado.

Levando-se em consideração a data da implantação do aldeamento de São Miguel do Guajiru (atual cidade de Extremoz), que ocorreu no século XVII (1683), é possível que a estatuária de terracota tenha sido produzida para suprir as primeiras funções devocionais na igreja do aldeamento. Essa possibilidade nos leva a crer, também, tratar-se de uma produção local, já que o barro era o material mais farto e fácil de ser trabalhado naquele período. Estremoz é, até hoje, famosa pela riqueza de argilas que sustenta o centro ceramístico da região. As louceiras ainda produzem seus artefatos com argilas nas cores branca, cinza, ocre e vermelha. Vale ressaltar que as peças analisadas trazem essa característica da cor do barro local[21].

Como também já foi analisada parte da imaginária esculpida em madeira poderá ter saído dos próprios aldeamentos, haja vista que em 1714 já havia referência aos aldeamentos com suas igrejas todas muito bem acabadas com seus painéis de santos pelas paredes[22]. Se em 1714 se registra esse aprimoramento, é possível que no decorrer do século também tenha ocorrido uma evolução no fazer escultórico pelos missionários.

É possível que o fato de terem sido parcos os recursos econômicos da Capitania do Rio Grande no período colonial, em relação a alguns outros estados do nordeste, reforça a tese de uma produção local, já que a importação de peças da metrópole e de outros centros produtores do país era muito dispendiosa. Não é o caso de afirmar que tais importações não tenham ocorrido mesmo porque, em nosso acervo, verificaram-se registros na imaginária com características técnicas, formais e estilísticas da estatuária portuguesa e das setecentistas, notadamente da escola baiana e pernambucana.

Referências

CASCUDO, Luís da Câmara. **Os santos de Extremoz**. Acta Diurna, 4p. Jornal A República. Natal: 19 de julho de 1944.

Fundação José Augusto. **Relatório sobre a cerâmica popular da Região de São Gonçalo do Amarante**. 1995.

[18] LOPES. p.141.
[19] LOPES. p.144.
[20] IDEM, p.160.
[21] Fundação José Augusto. Relatório dos Estudos sobre a cerâmica da Região de São Gonçalo do Amarante, 1995.
[22] MONIZ apud LEITE p. 512.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo I. Lisboa: Livraria Portugália, 1938. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

LOPES, Fátima Martins. **Missões Religiosas: Índios, colonos e missioneiros na colonização da capitania do Rio Grande do Norte**. 210p. Dissertação (Dissertação de Mestrado) Recife: Universidade federal de Pernambuco, 1999.

OLIVEIRA, Hélio de. In: **Imaginária Sacra do rio Grande do Norte: Trajetória e Produção**. Caminhos da Arte do Rio Grande do Norte. Barcelona, 2001.

OLIVEIRA. Hélio de. SILVA, Neilton Santana da. **Inventário das imagens do Rio Grande do Norte**, tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Parnamirim/RN, 2005.

_____. **Relatório dos trabalhos de restauração das três imagens dos Reis Magos da Cidade de Arêz**. Parnamirim/RN, 2009.

SILVA-NIGRA, D. Clemente Maria da. **Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João**. Salvador: UFB / Conselho Federal de Cultura, 1968.

MUSEU DE ARTE RELIGIOSA DO ESPÍRITO SANTO: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Attilio Colnago Filho
Mestre em Artes/PPGA/UFES
Universidade Federal do Espírito Santo
attiliocolnago@hotmail.com

Resumo
Este texto é um recorte da dissertação de mestrado, defendida em 2011, intitulada "Ambivalências do sagrado: o percurso dos objetos da devoção para a coleção", sob a orientação da Professora Dra. Maria Cristina Correa Leandro Pereira. Tem como foco principal um grupo de imagens religiosas, que agora compõem o acervo de arte sacra do Museu Solar Monjardim/Ibram/ES. Para esse enfoque, se faz necessário contextualizá-las desde o período da instalação da Vila de Nossa Senhora da Vitória/ES, no segundo quartel de 1550, e suas transformações urbanísticas e arquitetônicas, a partir do início do século XX, quando as igrejas da antiga vila foram demolidas ou totalmente alteradas.

Palavras-chave: História, religião, patrimônio cultural, imagem.



Figura 1: Vista de Vitória (início do século XX).
Fonte: Arquivo Público ES e SEDEC/PMV. Acesso: 1.ago.2009

Para o entendimento do que queremos tratar neste texto, é essencial discutirmos as transformações ocorridas na cidade de Vitória, Espírito Santo, concentrando-nos especificamente no espaço de tempo compreendido entre o final do século XIX e meados do século XX.

Dois fatores se tornam importantes neste contexto: a forma de instalação da Vila e o peso da instituição católica nela instalada. O foco principal está na demolição ou alteração das igrejas, no processo de modernização da Vila de Nossa Senhora da Vitória, então sede da Capitania do Espírito Santo, doada pela Coroa Portuguesa a Vasco Fernandes Coutinho em primeiro de junho de 1534. Em relação à cidade que se formava, Derenzi (1995) ressalta a importância da presença do mar, elemento comum no mundo português, e que tornava a navegação o principal meio de comunicação entre as cidades distribuídas pela costa brasileira.

Nos registros fotográficos da cidade, no início do século XX, (FIG. 1) a Vila de Nossa Senhora da Vitória ainda mantinha seu aspecto colonial, formando um desenho harmonioso produzido pelo encontro e contraste das duas naturezas – uma que funcionava como "pano de fundo", escuro e denso – constituído pela montanha

recoberta de tantos verdes, provenientes de uma floresta tropical ainda intocada, que abraçava a cidade que brotava do mar. A outra natureza, produzida pela arquitetura, era a única forma de materializar idéias e sentimentos em áreas até então consideradas vazias pela não ocupação do homem.

Nesta morfologia, as igrejas espalhavam-se de forma bastante articulada. Ocupavam os principais pontos de visualidade e se destacavam na paisagem de qualquer direção que se chegasse à ilha. Estavam distribuídas em três níveis escalonados, que acompanhavam o desenho e a topografia da cidade que começava ao nível do mar e se encarapitava pelo terreno acidentado.

Nessa vila, como ocorria em todas as outras localidades litorâneas do Brasil colônia, a vida se consolidava por meio de um contexto social com alicerces fortemente sedimentados no pensamento religioso. Abreu afirma que

> [...] a própria denominação de Vila de Nossa Senhora da Vitória parece indicar 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).

Esta reafirmação da fé pode ser avaliada pela quantidade de capelas e igrejas para o culto religioso erguidas na pequena ilha, na estreita parte de terra espremida entre o mar e a montanha, e demonstrava a força da religião católica como um dos principais elementos de organização da população. Esta força pode ser aferida pelo número de construções edificadas para o culto religioso, concebido por oito igrejas e quatro capelas: (FIG. 2).

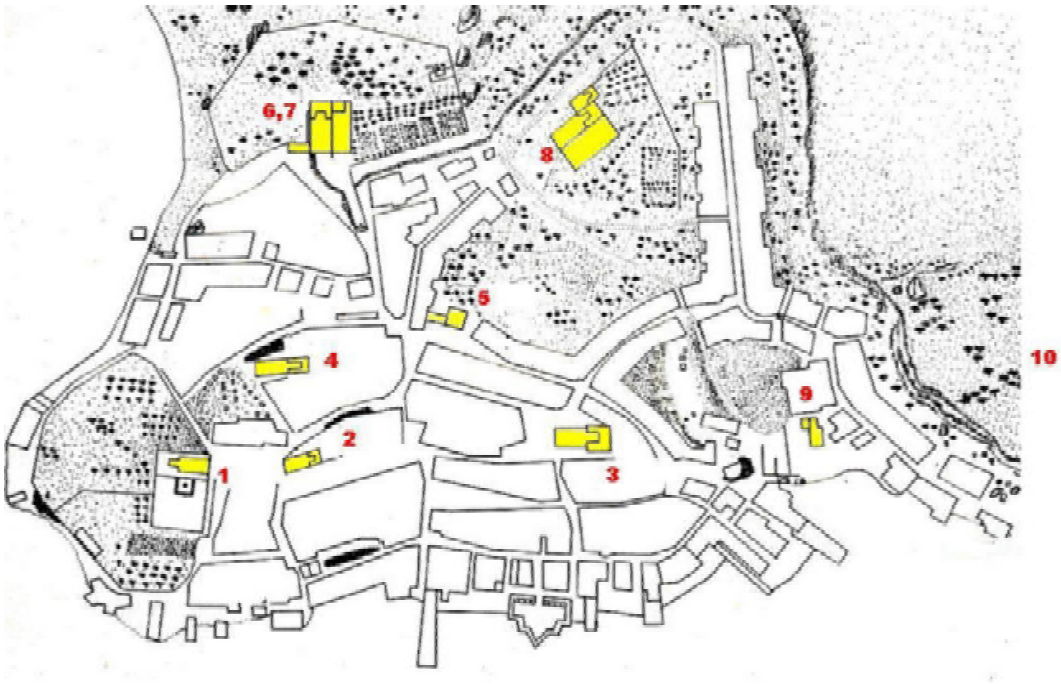


Figura 2: Prospecto e planta da Villa da Vitória (detalhe). Atribuído a José Antônio Caldas. 1767. Retrabalhado por Attilio Colnago em 02/2011 indicando as igrejas conforme a topografia da vila. Fonte: OLIVEIRA (2008, p. 233).

1 - **São Tiago**, pertencente à Companhia de Jesus, com relatos de sua instalação já em 1553, sendo que sua construção definitiva aconteceu a partir de 1568.
2 - **Igreja de Nossa Senhora da Misericórdia**, construída em 1605, abrigava a Irmandade da Misericórdia e a de Nossa Senhora Mãe dos Homens.
3 - **Igreja Matriz de Nossa Senhora da Vitória**, construída logo após a transferência da sede da capitania para a ilha (em 1550), pelo donatário Vasco Fernandes Coutinho, para cumprir o regime de padroado.
4 - **Igreja de São Gonçalo Garcia**, construída a partir de 1715. Possivelmente em seu lugar havia a capela de Nossa Senhora do Amparo e da Boa Morte. Abriga a Irmandade da Boa Morte e Assunção.
5 - **Capela de Santa Luzia**, a mais antiga edificação religiosa da ilha, foi edificada em 1537, para atender os ofícios religiosos da fazenda de Duarte Lemos.

6 - **Igreja de São Francisco**, pertencente à ordem franciscana, constituída a partir de 1597, anexa ao convento e à Capela da Venerável Ordem Terceira da Penitência, já construídos desde 1591. Abrigou várias irmandades, entre elas a Irmandade de São Benedito.
7 - **Capela de Nossa Senhora das Neves**, construída possivelmente em meados do século XVIII, nos terrenos do Convento de São Francisco.
8 - **Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo**, pertencente à ordem dos Carmelitas Calçados, que chegaram a meados do século XVII e construíram a igreja e o convento. Abrigava também a capela do Senhor dos Passos, da ordem terceira do Carmo.
9 - **Igreja de Nossa Senhora da Conceição**, construída em 1755, abrigava a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Prainha.
10 - **Igreja de Nossa Senhora do Rosário**, construída em 1765. Abrigava a Irmandade do Rosário dos Homens Pretos e Irmandade de São Benedito do Rosário.

Este conjunto arquitetônico e paisagístico, formado pelo casario e pelas edificações religiosas, se manteve intacto até o início do século XX, quando tiveram início as obras de modernização da antiga vila, tida então, sobretudo pelos poderes públicos, como acanhada e atrasada, adormecida no marasmo de seu longo período colonial.

O intenso fluxo de mudanças que atingiu a cidade, além de alterar radicalmente o seu traçado original, também acarretou mudanças significativas nas relações econômicas, sociais, políticas e religiosas de seus habitantes, definindo novas posturas e novos rumos ao seu cotidiano.

Essas transformações relacionadas com a modernização das cidades coloniais procuravam repetir, de certa forma, o plano que o Barão Hausmann tinha traçado e executado para a cidade de Paris, no final do século XIX. Suas propostas foram largamente utilizadas em todo do mundo ocidental, tanto na Europa quanto na América e também nas principais cidades do Brasil.

Enquanto esse processo de modernização já vinha acontecendo na América Latina e no Brasil, em solo capixaba, a Vila de Nossa Senhora da Vitória se encontrava ancorada na mesma organização desde a sua fundação, em 1550, quando se mudou do continente para a ilha.

Desde o final do século XIX uma nova ordem política e social se instalava, e necessitava de um novo espaço para se estabelecer. Dessa forma, a arquitetura se tornava o principal elemento que poderia oferecer alternativas para transformar a antiga vila, no intento de conseguir suplantar sua imagem, que naquele período era considerada antiquada e envelhecida.

Estas reorganizações que procuravam seguir muito de perto os conceitos propostos por Hausmann vão acabar por destruir a vila colonial, ou desfigurá-la por completo. Pouca coisa permaneceu daquele passado, como algumas construções antigas perdidas entre os novos edifícios, e o traçado apertado e confuso de algumas ruas de sua área central, praticamente impossíveis de serem redesenhadas, dado o pouco espaço e a diversidade de planos impostos pela topografia da ilha.

O processo de modernização da cidade de Vitória, por certo, trouxe uma série de benefícios até então inexistentes na antiga vila colonial. Em contrapartida, trouxe também perdas significativas, pois à medida que a nova cidade ia surgindo, apagavam-se, sem cerimônia, as marcas de seu passado. A ordem estabelecida estava focalizada na implantação do novo em oposição direta e completa ao passado.

Em relação às mudanças ocorridas na cidade, vamos nos ater ao patrimônio arquitetônico eclesiástico, mais especificamente às demolições ou modificações das igrejas, que começaram a ocorrer no final do século XIX, no governo de Muniz Freire, eleito em 1892, e que tiveram continuidade no governo de Jerônimo Monteiro, 1908-1912, e nos de seus sucessores.

Já em 1896 foi demolida a igreja de Nossa Senhora da Conceição, após a desapropriação de seu terreno "[...] para alargamento da praça fronteira [...]" (ELTON, 1987, p.80) do Teatro Melpômene, então recém inaugurado. O convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo (mais conhecido como Colégio do Carmo), posteriormente, transformou-se em um colégio feminino dirigido pelas irmãs de caridade de São Vicente de Paula, denominado

então Colégio Nossa Senhora Auxiliadora. Em 1913 foi desfigurado por completo pelo então bispo, Dom Fernando de Souza Monteiro, que na ocasião também demoliu a capela do Senhor dos Passos, construída à sua direita (ELTON, 1987, p. 53). A igreja de Nossa Senhora da Misericórdia, teve sua demolição em abril de 1911, para que na mesma área fosse construído o prédio da Assembleia Legislativa.

De acordo com Elton (1987), a igreja matriz de Nossa Senhora da Vitória, começou com uma edificação mais simples, foi reconstruída em 1785 para uma melhor adequação de seu espaço. Sua demolição ocorreu a mando do terceiro bispo, Dom Benedito Paulo Alves de Souza, chegado de São Paulo em 1918 (ELTON, 1987, p.26).

Ainda de acordo com Elton, as alterações arquitetônicas no conjunto de São Francisco começaram em 1744, quando o seu frontispício foi reformado, tendo o desenho de frontão reto alterado para outro com linhas curvas. Em meados do século XIX, o convento já mostrava sinais de decadência, quando foi acrescentado em frente da igreja um alpendre com cinco arcos. Foi demolido em 1926, ficando do conjunto apenas a fachada conventual (ELTON, 1987, p. 36,37).

Junto a esse convento, havia a capela de Nossa Senhora das Neves, que "[...] a partir de 1856, passou a ser utilizada como necrotério ou câmara mortuária [...] assim permanecendo até 1908 [...]" (ELTON,1987, p. 47), quando foi fechada, tendo sido recentemente restaurada pela Mitra Diocesana.

A capela de Santa Luzia, a mais antiga edificação religiosa da ilha, foi edificada em 1537, para atender os ofícios religiosos da fazenda de Duarte Lemos. Em 1928 já apresentava problemas relacionados à sua conservação. Foi desativada, e a falta de uso quase a destruiu.

Por certo, a perda mais significativa deste patrimônio foi a descaracterização por completo do conjunto constituído pelo edifício do Colégio e da igreja de São Tiago que, com imponência e simplicidade, por mais de trezentos anos, se destacava na cidade. A igreja de São Tiago foi totalmente destruída, dela restando apenas as paredes externas O colégio foi transformado em sede do governo da província, sendo totalmente alterado, transformando-se em um palacete com estilo eclético. (FIG. 3 e 4).



Figura 3: Colégio dos jesuítas e igreja de São Tiago, antes da reforma. Fonte: Arquivo Público ES e SEDEC/PMV. Acesso 1.ago.2009.



Figura 4: Colégio dos jesuítas, depois da reforma. Fonte: Arquivo Público ES e SEDEC/PMV. Acesso 1.ago.2009.

Além das perdas irremediáveis destes edifícios religiosos, vieram também, a reboque, as perdas de seus bens integrados e ainda a dispersão de alfaias sagradas e de imagens. A partir do momento em que as igrejas da Vila de Nossa Senhora da Vitória foram demolidas ou destituídas de suas funções religiosas, algumas imagens foram transladadas para outras igrejas. As que tiveram sorte se inseriram em um novo desenho iconográfico, continuando seu caminho como objeto devocional, com a função de nelas organizar a narrativa do sagrado, em consonância com as outras imagens e os elementos já presentes na nova sede. Essa transladação das imagens nas igrejas de Vitória foi descrita e analisada nas pesquisas de Talita Goulart Arrivabene (2008) e de Andrea Della Valentina (2009), onde ressaltam a direta ingerência, tanto dos bispos quanto da comunidade, no que compete ao translado das imagens entre as igrejas de Vitória, como podemos ler nos escritos de Della Valentina:

> [...] em 10 de novembro de 1911, D. Fernando Monteiro elegeu a igreja de São Gonçalo como matriz da Conceição da Prainha e desapropriou a igreja de São Tiago para o Estado. No dia seguinte, foram transladadas as "veneráveis imagens" de Nossa Senhora da Conceição da Prainha, de Nossa Senhora das Neves e de São Sebastião para aquela igreja [...] (2009, p.72).

A esse respeito, Arrivabene (2008, p. 160) informa que neste mesmo período as imagens de Santo Inácio de Loyola e de São Francisco Xavier, localizadas originalmente na antiga igreja jesuítica de São Thiago, contígua ao Palácio do Governo, foram transferidas, juntamente com outros objetos de valor, para a igreja matriz de São Gonçalo.

As peças que não tiveram essa destinação e que conseguiram se salvar foram amealhadas e formaram o Museu de Arte Religiosa, criado por Decreto Governamental, em 1939, instalando-se na Capela de Santa Luzia, funcionando no período de 1945 a 1966.

Após a desativação desse museu pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), seu acervo foi levado para o Solar Monjardim, em Jucutuquara, onde, naquele momento, funcionava o Museu Capixaba, que ficou fechado de 1969 a 1980, quando foi reaberto, e passou a se chamar Museu Solar Monjardim, ficando sob a responsabilidade da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) até outubro de 2001. A partir desta data a sua administração passou para o Iphan.

Com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), em 2009, este museu está sob a sua administração e a coleção de imagens passou a ser designada Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim.

Quando do translado das imagens do antigo Museu de Arte Religiosa para o espaço físico do Solar Monjardim, que tinha um perfil museológico definido, que era a reconstituição de uma residência rural do século XIX – no caso, a do Barão de Monjardim –, apenas algumas peças foram incluídas em seu desenho expositivo. Sendo elas: duas esculturas marianas de grandes dimensões, algumas alfaias e uma talha de parede que foram colocadas no final da varanda, simulando o espaço de uma pequena capela; e duas esculturas de pequeno porte, que foram alojadas em oratórios, nos quartos.



Figura 5: Reserva técnica do Museu Solar Monjardim em 1993.
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografia: Attilio Colnago, 1993

As demais esculturas foram depositadas em um pequeno cômodo que lhes serviu de reserva técnica por um longo tempo. As peças menores, acomodadas em armários de aço, e as de grandes dimensões dispostas sobre tablados de madeira, sem qualquer outra proteção, permanecendo ali por quase trinta anos. (FIG. 5).

Essas imagens retiradas de seu lugar de origem há tanto tempo se transformaram em peças de arte independentes e musealizáveis. Tiveram a sua dessacralização quando ingressaram na coleção de um museu, cujos critérios de classificação e de valorização, são todos de ordem material, prevalecendo as particularidades estéticas e formais. Tornaram-se um valioso patrimônio cultural e, como documentos de um passado, atraem não mais a atenção dos fiéis, mas de historiadores, pesquisadores e restauradores, com olhares distintos sobre a sua matéria. Olhares estes que vão além da fruição proporcionada pelo seu prazer estético, que procuram entender a sua forma construtiva e buscar respostas para as indagações inerentes à sua história, mesmo em meio à quase inexistência de documentos e registros.

Essas peças no Solar Monjardim, apartadas do sagrado, deixaram de ser o elemento intermediário entre os homens e a esfera divina. No mundo dos homens, por vezes são levadas ao esquecimento. Ficando à mercê de sua própria sorte, se tornam algo parecido com eles – uma matéria em deterioração –, e para tanto necessitando de ações emergenciais no que diz respeito à conservação de sua matéria, como também à restauração de sua leitura.

Seguindo esses parâmetros, temos trabalhado no Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes/UFES (NCR), com a restauração do referido acervo. Para isso, desenvolvemos o projeto "Catalogação, mapeamento, análise do estado de conservação do acervo do museu de arte sacra do Espírito Santo" (COLNAGO, 1995), sem ônus para suas entidades mantenedoras (Iphan e Ibram). Na catalogação inicial do projeto, foram mapeadas 212 imagens, com iconografias, dimensões e técnicas construtivas variadas: 70 Nossas Senhoras; 16 Sant'Ana; 11 santas; 35 santos; 21 Santo Antônio; 09 São João Batista; 08 Menino Deus; 06 Pombas do Divino; 34 Cristos e 01 oratório com 06 pequenas imagens de pedra ança.

As ações do projeto têm o propósito de contribuir com estes órgãos e desse modo possibilitar a instalação de um novo museu, onde as peças possam sair do esquecimento a que foram relegadas. Afinal, elas perderam as capelas e igrejas que as acolhiam, perderam o espaço no pequeno museu e ainda não conseguiram um novo local de exposição. Elas estão há 48 anos afastadas da comunidade na qual estavam inseridas, no primeiro momento como objetos devocionais, depois como museológicos.

Além do período em que ficam à mostra durante os processos de restauração, essas imagens apareceram apenas, e de forma fugaz, em exposições didáticas realizadas no próprio espaço do Núcleo de Conservação e Restauração do Centro de Artes/UFES, onde são também utilizadas como fonte de estudos em trabalhos acadêmicos, que contribuem para o seu entendimento e contextualização. (FIG. 6)



Figura 6: Exposições didáticas com o acervo de arte sacra no NCR/UFES.
Fonte: Arquivo do NCR. Fotografia: Attilio Colnago, 2000.

O principal problema apresentado quanto a essas imagens, é que sem sua valorização enquanto elemento devocional nos cultos diários nas igrejas, e sem uma correta colocação no âmbito de um museu, elas têm seus elementos memorativos esgarçados. São deixadas em um tempo suspenso, vazio, sem suas relações compartilhadas com a comunidade, perdendo dessa forma também os elos com o passado, caindo em um completo esquecimento.

O ofuscamento perceptivo dessas imagens, ao saírem do contato com seus fiéis nas igrejas, e também não retornando sob a forma de um patrimônio artístico e histórico, faz com que as mesmas vivam em um eterno estado de não pertencimento, que as resume a nada, a um estorvo. Continuam a ocupar um espaço em um museu com o qual não têm nenhuma ligação, pois o mesmo já tinha uma definição clara de seu perfil, que é retratar uma casa de fazenda do século XIX.

Apartadas do uso cotidiano, não envelhecendo com a comunidade, perderam a importância, o sentido de continuidade, e sem isso, apenas se deterioram. Abandonadas pelo sagrado, não mais podendo operar milagres, aguardam melancólicas, no escuro dos armários ou amordaçadas nas bancadas, a possibilidade de estarem novamente no mundo das coisas que foram feitas para serem vistas. (FIG. 7 e 8)



Figura 7: Sant'Ana Mestra Fonte: Arquivo do NCR. Fotografias: Attilio Colnago, 2010.



Figura 8: imagens do acervo de arte sacra na reserva técnica do NCR. Fonte: Arquivo do NCR. Fotografia: Attilio Colnago, 2010.

Condenadas por uma série de fatores que as retiraram de seus nichos e altares, as imagens agora em processo de desenraizamento da comunidade, apartadas dos rituais, desencadeiam, em consequência, uma condição desagregadora da memória. Nesse sentido, para Castro, um objeto para continuar sua missão de testemunho deverá permanecer [...] investido da missão de não desaparecer, reconduzindo ele próprio a se transmutar em relato, história. Ao objeto funcional acresce-se a instância de documento, categoria de signo na extensão do presente, do passado, do futuro (2009, p.68).

Ainda de acordo com a autora, "[...] o objeto conservado provoca um contato físico com o passado, configurando-se em 'tradição'. Passa a significar o tempo; não o tempo real, mas seus indícios culturais que, mesmo sem função, são signos [...]" (CASTRO, 2009, p.87).

As imagens do acervo de arte sacra, quando tiverem a sorte de outra vez ter um museu que as abrigue e as exponham com dignidade, por certo não se importarão se os olhares depositados sobre elas possam vir dos fiéis, da comunidade ou de pesquisadores. O importante é que, finalmente, poderão deixar o mundo do esquecimento para novamente, como testemunhas de um passado, contar histórias sobre uma cidade que não existe mais.

..."O Santa Luzia, conservai a luz dos meus olhos para que eu possa ver as belezas da criação, o brilho do sol, o colorido das flores, o sorriso das crianças...
as imagens novamente no museu...
protegei meus olhos e conservai minha fé.
Amém".

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.

ARRIVABENE, Talita Goulart. *Acervo iconográfico da igreja de São Gonçalo: vestígios do passado na dialética do presente.* 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna.* São Paulo:Perspectiva, 1989.

COLNAGO, Attilio, Filho. *Mapeamento, catalogação e análise do estado de conservação do acervo do Museu de Arte Sacra do Espírito Santo.* Relatório de pesquisa Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 1995.

CASTRO, Ana Lúcia Sianes de. *O museu do sagrado ao segredo.* Rio de Janeiro: Revan, 2009.

DELLA VALENTINA, Andrea Aparecida. *Crônica de uma dispersão anunciada: as imagens da capela da ordem terceira da penitência e da igreja conventual de São Francisco de Vitória*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

DERENZI, Luiz Serafim. *Biografia de uma ilha.* 2.ed. Vitória: PMV, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1995.

ELTON, Elmo. *Velhos templos de Vitória & outros temas capixabas*. Vitória: Conselho Estadual de Cultura, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos.* Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1970.

MONTEIRO, Peter Ribon. ***Vitória: cidade e presépio - os vazios visíveis da capital capixaba***. São Paulo: Annablume; Fapesp; Vitória: Facitec, 2008.

A IMAGEM DA FÉ: A COLEÇÃO DE EX-VOTOS DO MUSEU REGIONAL DE CAETÉ

Aziz José de Oliveira Pedrosa
Especialista em História e Cultura da Arte
Mestre em Arquitetura e Urbanismo
Doutorando em Arquitetura e Urbanismo - UFMG
azizpedrosa@yahoo.com.br

A exploração mineral nas Minas do século XVIII propiciou o desenvolvimento populacional às margens das lucrativas minas de ouro recém-descobertas, motivando o surgimento de uma sociedade que se instalava e criava as condições necessárias para sobrevivência, frutos do crescimento projetado por um mundo recém-descoberto. Uma sociedade diversa, constituída por gente de outras regiões da Colônia, bem como por portugueses e negros. Enquanto uns se dedicavam ao controle e exploração do ouro, outros se aventuravam em busca de riquezas, ao passo que a população negra tinha suas vidas entregues à escravidão. Assim foi formada a sociedade das Minas do ouro, marcada por riqueza e muitas desigualdades.

O rápido crescimento populacional na Capitania de Minas provocou o desenvolvimento urbano, que ocorria conforme as necessidades existentes, sem preocupações diretas, por parte do Estado, em se promover a organização espacial necessária. Assim foram construídos prédios públicos para instalar a complexa estrutura de controle e fiscalização para gerenciar o novo território; templos religiosos eram erigidos para abrigar a fé de uma população onde as incertezas relativas à vida e a morte eram constantes, diante de um mundo onde tudo estava por fazer, a lei por instalar e a ordem por se estabelecer.

Mediante todo esse período de grande prosperidade em Minas, com o aumento de sua população, surge também o aparecimento de enfermidades trazidas para o novo território, fruto da circulação de portugueses e negros que se amontoavam durante meses nas embarcações que de Portugal e da África se dirigiam para o Brasil, cujas condições sanitárias e higiênicas ficavam fora de controle e propiciavam o alastramento de doenças. Além disso, em Minas, a falta de saneamento básico, as precárias práticas higiênicas e o lixo disperso pelas ruas, criava um ambiente favorável à proliferação de doenças diversas. Essa situação se agravava por serem raros os profissionais dedicados à medicina e pela inexistência de espaços destinados ao auxílio hospitalar, contribuindo, assim, para elevar as dificuldades e o acesso aos tratamentos de saúde. Essa situação começaria a mudar apenas no correr do século XVIII, com a fundação, em Minas Gerais, das conhecidas Santa Casa de Misericórdia. Já a higiene, por não ser uma questão prioritária no século XVIII, se tornaria uma preocupação apenas no século XIX.

Morria-se pela inacessibilidade ao atendimento médico, pelas doenças que surgiam a partir do lixo e das precárias condições sanitárias urbanas, pelo trabalho árduo nas minas de ouro e também pela violência urbana, onde crimes e atentados à vida eram comuns. Na ausência de médicos, de segurança e de demais garantias de sobrevivência, recorria-se à fé, como meio de assegurar a vida e a saúde. Cita Marques (2007, p. 230) que o catolicismo era um dos meios de se buscar a cura. Para tal, os santos eram invocados, sendo alguns solicitados para auxílio e cura de todos os males, outros, os "especialistas", clamados para solucionar problemas específicos. Alguns santos eram mais populares em determinadas regiões do que em outras, condicionadas essas preferências às mesclas culturais que regiam os costumes locais e a religiosidade.

A fé era o único remédio para todos os males, e para tal, o fiel fazia uma prece explicitando que, ao alcançar a graça suplicada, o milagre, demonstraria sua gratidão ao Santo protetor por meio dos ex-votos. Esses eram provas concretas do milagre ocorrido, materializados por meio de tábuas votivas onde eram descritas as cenas que ilustravam o fiel e o santo devoto. Foi muito comum, nos séculos XVIII e XIX, em Minas Gerais, a presença de ex-votos nas igrejas.

O texto que por hora se apresenta traz a conhecimento a pequena coleção de ex-votos do Museu Regional de Caeté, que conta com dez tábuas de têmpera produzidas entre os anos de 1748, até meados do século XIX, cujas imagens são importantes testemunhas de um mundo onde a pintura erudita não foi capaz de registrar o ambiente social e religioso dos séculos XVIII e XIX, na Capitania de Minas Gerais. Os ex-votos atravessaram os tempos e nos dias de hoje, possibilitam o levantamento de dados sobre o universo mineiro

colonial. Assim, as tábuas votivas com suas simbólicas imagens, espelhos da fé, registram o cotidiano, os hábitos, a cultura, a moda, a fé e o medo que acometiam uma sociedade em processo de formação. Contextos específicos, significantes em sua simplicidade pictórica, que se convertem, também, em importantes retratos do ambiente artístico do período, onde as tendências da arte relacionadas ao barroco e ao rococó são expostas por meio das cenas, das representações arquitetônicas, do mobiliário, das vestimentas e do simples ambiente doméstico. Infelizmente o estado de conservação que se encontram as peças que subsidiaram essa pesquisa, demonstra o descaso com a memória coletiva de um universo protegido pela fé.

Pinturas despretensiosas, os ex-votos são oriundos de trabalhos de artistas populares e, em alguns casos até mesmo eruditos, demonstrando, desse modo, a presença de oficiais que se dedicavam à arte da pintura nas Minas dos setecentos. Tal fato é resultado da caudalosa construção de templos religiosos, principalmente durante o correr do século XVIII, que possibilitou a permanência de oficiais e ateliês de talha e pintura, que se dedicavam à decoração interna das igrejas. As produções artísticas no campo da talha e da pintura, em Minas, colocam o Brasil no circuito das importantes produções do período, marcadas por influências de correntes estilísticas em voga.

Assim, os pintores de maior expressão, como o Mestre Ataíde, se dedicavam às grandes produções guarnecendo as igrejas de Minas de pintura, fazendo serviços de policromias de imagens devocionais, retábulos, oratórios, dentre outros objetos necessários à fé da sociedade coeva. Conviviam nos ateliês, com esses mestres, outros tantos auxiliares e aprendizes, o que possibilitou que a pintura se popularizasse e chegasse ao alcance das camadas sociais menos privilegiadas, e assim, fosse assimilada por artistas de menor erudição, sem grande domínio das técnicas pictóricas, sendo esses os responsáveis por atender ao mercado da pintura votiva, visto os grandes pintores se ocuparem das obras de maior porte.

Possivelmente, a exclusão de muitos artistas de menor habilidade desses grandes ateliês e a presença significante de pintores nas Vilas de Minas, tenha contribuído para disseminar conhecimentos referentes às técnicas de pintura. Todavia, é possível constatar, nas tábuas votivas em análise, dificuldades em executar a perspectiva, os espaços e em distribuir os objetos pelos planos. O não domínio das técnicas de representação impedia que fossem devidamente projetados os planos, a espacialidade e consequentemente, a distribuição dos objetos que compõem a pintura. Apesar disso, não há impedimento para se compreender a cena representada.

Diferentemente do ocorrido, por exemplo, nos países da Europa, a pintura erudita nas Minas setecentistas, não foi utilizada para registrar o cotidiano da sociedade. Castro (1994) menciona que em Minas não existiu uma sociedade urbana e rural, mantenedora do costume da pintura de retratos e paisagens, o que confere às tábuas votivas, um dos poucos testemunhos desses tempos.

Os ex-votos supracitados representam cenas de agradecimento, mediante graças alcançadas. Narram, geralmente, o fiel acamado, caso tenha sido acometido por enfermidades, ou, no ambiente natural, quando se tratava de agradecimento por ter sido salvo de atos de violência ou acidentes. Além disso, imprescindível era a representação do santo responsável por conceder o milagre, seguido de pequeno texto explicativo, com o nome do fiel e descrição dos feitos.

Nesse sentido, especificidades diversas marcam as tábuas votivas mineiras, com destaque para a representação dos interiores dos edifícios. Prevalecia um ambiente simples, com poucos móveis, apesar de ser notável a preocupação no detalhamento do mobiliário de dormir, em casos de graças alcançadas por acometimento de doenças.

Em algumas tábuas votivas do acervo em estudo (FIG. 1 e 2), aparecem cortinados vermelhos, com detalhes curvos. Esses elementos decorativos serviam para limitar a cena e preencher os espaços vazios que não foram ocupados por mobiliário, visto que a representação do dossel, a exemplo da figura 2, contribuiu também para disfarçar a grosseira perspectiva do ambiente. O vermelho em cortinados, como afirma Pessoa (2001, p. 35) servia para espantar os maus espíritos. Na figura 4 foi ilustrada cama com dossel sustentado por colunas, mobiliário esse comum em quartos femininos. As camas retas, como na figura 3, eram mobília de uso de pessoas com menor poder aquisitivo, já as torneadas eram objetos destinados aos mais ricos, pois o trabalho na madeira exigia maior recurso financeiro. (FIG. 3 e 4)



Figura 1: Ex-voto. Acervo do Museu Regional de Caeté. Foto: Aziz Pedrosa.



Figura 2: Ex-voto. Acervo do Museu Regional de Caeté. Foto: Aziz Pedrosa.

A Figura 2, rica de informações, mostra leito representado com maior detalhe ornamental, em que a cabeceira aparece com talha formada por curvas, contracurvas e concheados. As peseiras foram esculpidas com concheados, em conformidade com as tendências do mobiliário de influência barroca, visto ser a pintura datada do ano de 1748. Todas essas informações ratificam, também, o poder aquisitivo do miraculado. Diverge, nesse aspecto, a pintura da figura 3, realizada no ano de 1835, que demonstra catre de cor escura, de armação simples e estreita, costumeiramente destinada a solteiros, sem estrutura para dossel, cuja cabeceira é alta e delineada por arco de círculo. As peseiras possuem ponteiras.

Na tábua votiva da Figura 1 foi representado banco, de desenho simples e destituído de ornamentos, sobressaindo apenas sua função prática. Possivelmente essa tábua data de fins do XVIII e início do XIX. A simplicidade do banco demonstra se tratar de móvel popular, destinado àqueles com menor poder aquisitivo.

No tangente às tábuas que retratam paisagens (FIG. 5), vê-se, novamente, a dificuldade na representação dos planos, onde poucos elementos naturais constituem as cenas, sendo difícil reconhecer a flora local, visto que as árvores representadas servem apenas como demonstrativo de que o episódio ocorreu em ambiente natural. Entretanto, em uma das pinturas, foi representada vegetação rasteira, em terceiro plano, recurso esse utilizado para que o foco principal da cena se concentrasse na vitima que é atacada por três homens. Apesar de danificada, a pintura, percebe-se que foi intenção do pintor demonstrar a gradação dos planos, em que o primeiro é ocupado pelo miraculado e pela santa a quem se agradece a graça alcançada, o segundo plano fica por conta dos homens que atacam a vítima e o terceiro pela vegetação que compõe e delimita a cena. Tudo representado com tamanha simplicidade esquemática, de forma que não é possível estudar a paisagem pintada. Uma caraterística que se repete em outras tábuas votivas.

A figura humana foi de difícil realização por parte dos pintores populares, praticamente não utilizavam técnicas que possibilitassem melhor tratamento da tridimensionalidade, ficando a representação, basicamente, restrita às construções bidimensionais. Os rostos quase não eram detalhados e apenas algumas pinceladas, em forma de linhas, definiam os olhos, a boca, o nariz e as sobrancelhas, ficando sem tratamento a luz e sombra que confeririam melhor definição às faces. A anatomia das mãos, pernas e o restante do corpo também não eram bem delineados, o que se agravava quando os corpos eram representados em repouso,



Figura 3: Ex-voto. Acervo do Museu Regional de Caeté. Foto: Aziz Pedrosa.



Figura 4: Ex-voto. Acervo do Museu Regional de Caeté. Foto: Aziz Pedrosa

deixando evidente a falta de domínio de técnicas que contribuíssem para a execução dessa difícil representação pictórica. Também eram grosseiras às relações de proporção mantidas entre as partes dos corpos, que revelavam a falta de traquejo, por parte dos pintores, de lhe dar com efeitos de luz, capazes de aliviar o aspecto chapado dos corpos.

Em meio a essas questões, sabe-se que na diversidade de ex-votos existentes, oriundos do universo colonial mineiro, existem pinturas de grande qualidade técnica, o que não é evidente na coleção do Museu Regional de Caeté. Entretanto, em uma das tábuas votivas, (FIG. 1) em que é representado homem negro de joelhos, observa-se que, o artista que o pintou, tinha certo domínio das técnicas de representação do corpo humano, pois consegue promover boa relação de proporção entre as partes, conferindo-lhes melhor detalhamento do rosto com uso de tons claros sobre a pela negra para contrastar luz e sombra. Acredita-se que o pintor que realizou essa tábua votiva detinha bons conhecimentos sobre pintura, o que possibilita cogitar hipóteses de ter sido ele pintor profissional. Todavia, mesmo com toda essa capacidade, não se dedicou o dito pintor, ao tratamento da pintura da imagem de Nossa Senhora da Glória que aparece no mesmo ex-voto.

Para representação dos santos, aos quais se agradece graça alcançada, é perceptível o mesmo tratamento dado à representação dos miraculados, em que a pintura da face aparece de modo chapado com pinceladas rápidas que definem olhos, queixo, boca, nariz e sobrancelhas, tratamento similar conferido aos anjos que, vez ou outra, compõem as pinturas. As vestimentas dos santos aparecem com panejamentos de rude execução, notável também essa questão, na roupagem dos homens e mulheres retratados, o que pode ser entendido pelas dificuldades de se obter volume por meio da manipulação de gradações dos tons claros e escuros.

Entretanto, a representação dos atributos dos santos era feita de modo que não ficasse dúvida de qual santo se tratava, o que não quer dizer que eram pintadas com excelência. Talvez a ausência de técnicas apuradas de representação não fosse, em muitos casos, resultado do não domínio do desenho e das representações pictóricas, uma vez que circulavam nas Vilas de Minas pintores de excelência, como por exemplo, Manoel da Costa Ataíde. Em hipótese, pode-se pensar que a simplicidade na representação era condicionada ao pequeno espaço para enquadramento da pintura, com a redução de escala que, consequentemente, minimizava a excelência técnica. Além disso, deve-se considerar que essas pinturas não eram destinadas à contemplação, assim não tinham como condição se tornarem reprodução fiel de uma determinada realidade, como as pinturas que decoravam os interiores das igrejas de Minas.



Figura 5: Ex-voto. Acervo do Museu Regional de Caeté. Foto: Aziz Pedrosa.

Sabe-se que diversas eram as invocações feitas e as devoções às quais se apegavam os fiéis para o alcance de graças, sendo possível reconhecer os santos por meio de suas representações iconográficas. Em todas as tábuas votivas a imagem do santo era envolta por cercadura de concheados, nuvens, raios e, às vezes, por cartelas. Esses elementos reverenciavam a divindade do santo e conferiam, à cena, ar sublime, de diferenciação, visto que os santos são sempre representados como visões distanciadas do plano terrestre, envoltos por áurea celestial. Nos ex-votos do Museu Regional de Caeté são santos invocados: Nossa Senhora da Glória, Santa Rita de Cássia, Nossa Senhora das Dores, Santa Ifigênia, São Domingos, São Francisco de Assis e Santana acompanhada da virgem menina.

Por fim, no tangente às técnicas e materiais empregados, nota-se preferência pela execução de têmpera sobre madeira, visto que o cedro era o material de base mais utilizado devido suas características de maleabilidade e também por ser facilmente encontrado na Capitania de Minas. Já a paleta de cores disponíveis era basicamente composta por ocre, vermelho, azul, verde, preto e branco.

Referências

BAYEUX, GLORIA; SAGGESE, ANTONIO; MUSEU DA CASA BRASILEIRA (SP). *O móvel da casa brasileira.* São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997. 163p.

CASTRO, Márcia Moura Castro. *Ex-votos Mineiros: as tábuas votivas no ciclo do ouro***.** BDMG Cultural, 1994.

MARQUES, Rita de Cássia. A saúde na terra dos bons ares, poucos médicos e muita fé. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de. VILLALTA, Luiz Carlos. (Org.). *As Minas Setecentistas.* Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. Volume 2. p. 225-245.

Promessa e milagre no santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais. Intr. de Lélia Coelho Frota. Brasília, Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

PESSOA, José. *Milagres:* os ex-votos de Angra dos Reis. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

RICARDO, Eneida Lopes Ferreira Guimarães; CARVALHO, Elizabeth Sales de; Universidade Federal de Minas Gerais. *Museu do Ex-voto Congonhas/MG*:2000.

SCARANO, Julita. *Fé e milagre: ex-votos pintados em madeira, séculos XVIII e XIX.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SOUZA, Laura de Mello. *Norma e Conflito: aspectos da história de Minas no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

A EMERGÊNCIA DO SISTEMA DAS ARTES NO MUNDO COLONIAL: DO MECENAS AO MERCADO

Yacy-Ara Froner
Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo
Professora do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis
Pesquisadora do PPGA e MACPS da UFMG
froner@ufmg.br

Resumo: Os estudos relacionados à produção artística inserida no contexto de mercado na Era Moderna podem ser construídos a partir do conceito de Cultura Material e através das análises da *estrutura das trocas simbólicas*, onde o valor construído ao redor do objeto pressupõe mecanismos de fruição, exposição, aquisição e elaboração a partir de uma teoria crítica historicamente situada. De que forma o objeto artístico circulou na Metrópole? Como esta circulação se estabeleceu na Colônia? Quais são os critérios para a atribuição do mérito artístico e do valor monetário agregado a ele? Como estas questões podem ser percebidas no contexto da Era Moderna no mundo colonial português? Estas são as questões propostas neste artigo.

Palavras-chave: arte colonial, mercantilismo, trânsito, era moderna, Brasil-Portugal.

A Era Moderna é compreendida para a História Econômica como o período que se estabelece a partir do Renascimento, marcado pelas navegações e pelo modo de produção mercantilista. Neste sistema, a circulação do objeto artístico cumpre várias funções:

- Cultural, marcado pela expansão das imagens que reforçam o colonialismo e a visão ocidental europeia de mundo, incluindo devocional;
- Econômica, gestada a partir dos recursos exploratórios e da fixação de artífices, arquitetos e engenheiros nas colônias.

Contudo, o sistema os absorve rege outra ordenação de valor. Assim, os objetos artísticos são adquiridos, colecionados, expostos, estudados; o significado do visível e do invisível desses objetos é colocado a partir do confronto de significados; a gênese deste significado – a necessidade de comunicar – se perpetua na compreensão das relações entre o culto e as coleções; os monumentos e a sociedade. Quanto mais visível e reconhecido, maior é seu valor no meio econômico e social. No entanto, esses valores não são fixados, mas alterados pelas camadas do tempo.

Cada período da história se relacionou de maneira distinta com os objetos que produziu, com as construções que ergueu ou com as obras de arte que elaborou. É, no entanto, na segunda metade do século XV que começam a surgir na Europa novas atitudes mentais no que diz respeito às coleções. O desenvolvimento do colecionismo foi uma consequência direta da prosperidade econômica e das transformações sociais oriundas da riqueza acumulada. Além do volume de ofertas, devido ao trânsito de obras por toda Europa e da demanda dos novos e dos velhos poderosos, a especulação em torno do comércio das artes atinge diversos setores da economia. Uma rede de *marchands*, guardas, construtores, operários, artífices, inventaristas e produtores de arte aquecem este sistema. Diante das questões imanentes do paradigma estético e histórico, há de se perguntar sobre os paradigmas econômicos. Como o valor financeiro é então colado nos objetos artísticos? De que forma a cultura material, fluída e sensível, ocupa a esfera econômica dessa sociedade?

Nesse período, enquanto as coleções de pinturas e obras mestras incentivaram a construção de galerias; os artefatos arqueológicos compunham a sala de antiguidades dos palácios. O *studio* de leitura abrigava coleções encomendadas para homenagear os homens ilustres contemporâneos e antigos, representantes das letras, das artes e das ciências. Essas salas foram os embriões da tradição dos Museus.

> Na organização do sistema das hastas públicas, um dos momentos mais importantes é o que vê o aparecimento do catálogo dos objetos que serão postos à venda. A primeira obra deste gênero foi publicada na Holanda em 1616. Ela testemunha a existência de um público suficientemente numeroso que se interessa por peças de coleção e que só as pode obter comprando em hasta pública, primeiro local e depois internacional (POMIAN, 1984, p.80).

Dessa relação de poder e riqueza, é que a figura do mecenas – burguês, nobre ou religioso – emerge. Não há como pensar em Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) sem seu vínculo pessoal com Giuliano della Rovere (1443-1513), o Papa Júlio II, ou com Lourenço di Medici (1449-1492). Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), sem lembrar-se da *Companhia do Capitão Frans Banning Cocq*; ou Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), sem o mecenato de Luiz XIV (1638 a 1715). Não há como discorrer sobre *Diego* Rodrigues da Silva y *Velázquez (1599-1666) e* Francisco José de *Goya* y Lucientes (1746-1828), sem associá-los à corte espanhola de Filipe IV (1605-1665) e Carlos III (1716-1788). Entre o século XV e XVIII, a arte permanece atrelada aos desejos do encomendante: a autonomia do artista é relativa, vinculada, tradicionalmente ao tema solicitado, ao espaço indicado e ao programa ideológico proposto.

Sob o espírito de Andréa Palladio (1518-1580), e de sua obra basilar *Quatro libri dell'architettura*, a simetria e a hierarquia das ordens, aliadas ao profundo conhecimento do vocabulário greco-romano, definem todo um léxico arquitetônico. Ao contrário de Giorgio Vasari (1511-1574), arquiteto historiador, e Bartolomeo Ammanati (1511-1591), arquiteto escultor, Palladio segue a tradição do humanista e pensador Leon Battista Alberti (1401-1472). Como seu mestre, sustenta que a arquitetura deveria reger-se pela razão e seguir as regras fundamentais, procurando o significado cósmico das proporções aritméticas. Durante a União Ibérica (1580-1640), são esses princípios estéticos divulgados nos territórios portugueses e espanhóis.

Nos países ibéricos, a riqueza acumulada da exploração das colônias impulsiona as artes, e obras teóricas como a de Sebastião Serlio, *L'Architettura* (1540) reforçam o rigor e as proporções fundamentadas nos manuais renascentistas. As instruções de Filipe II (1479-1598) a Juan de Herrera (1530-1597), arquiteto real, são claras, compactuadas com o espírito renascentista: "simplicidade da forma, severidade no todo, nobreza sem arrogância, majestade sem ostentação". Não é banal a crítica de Filipe II aos Jerônimos em 1580, pois a manutenção do vocabulário gótico final no território português parece contrastar aos princípios estruturais albertinianos. É por meio da obra de Jacopo Barozzi Vignola (1507-1573), *Regole delli cinque ordini* (1562), que as ordens primeiras – augustinianas, franciscanas, dominicanas, beneditinas, mercedárias e jesuíticas – vão dialogar, tanto nas metrópoles quanto nas colônias.

A *Aula de Arquitetura do Paço* – aula espanhola criada em 1583 após o regresso do rei espanhol regente de Portugal (1580-1640) de Lisboa – proporciona uma alteração drástica na cultura arquitetônica portuguesa: por meio da divulgação da obra *Três Lugares de Aprender Architectura,* de 1594, a formação teórica apoiada em disciplinas e métodos da arquitetura militar torna-se fundamental para o estabelecimento dos prédios públicos, religiosos e nas fortalezas militares do Império Colonial Ibérico, do qual, a colônia brasileira faria parte nesse momento.

O contexto Português

Na primeira metade dos setecentos, Portugal permanece atrelado à dinastia dos Habsburgos sob a regência de Filipe IV, cujo vocabulário estético vincula-se aos cânones renascentistas. A coroa portuguesa, recuperada com a casa de Bragança, irá iniciar-se apenas com D. João IV (1640-1656). Se a Holanda, Flandres, Espanha, França e Alemanha já haviam assimilado o vocabulário plástico do Barroco - que se inicia na Itália com Caravaggio (1571-1610), Borromine (1599-1667) e Bernini (1598-1680) -, Portugal, nesse período, ainda mantém o vocabulário estilístico anterior, maneirista e com resíduos do gótico final. Vários autores afirmam que nessa fase a arquitetura portuguesa apenas é contaminada pelo repertório decorativo do Barroco introduzido em construções antigas.

> Não é fácil gostar da arquitetura barroca. É preciso andar muito pelos edifícios, olhar bem para eles, senti-los com os olhos e as emoções, conhecer e perceber a mentalidade e o gosto que levaram os arquitetos e seus encomendantes e clientes a preferirem uma planta oval a uma retangular, a entrelaçarem planos em vez de os separarem, a escolherem uma parede curva em lugar de uma plana, um frontão quebrado em vez de um inteiro, uma coluna torsa em vez de uma cilíndrica, uma arquitrave serpentinada em vez de uma direita (PEREIRA, 1995, p.54).

Não existem limites temporais precisos que demarcam a assimilação do vocabulário barroco português, pois, tanto na arquitetura quanto na pintura e na escultura, modelos remanescentes das tradições anteriores ou a ingerência do vocabulário posterior Neoclássico dependem da escolha programática dos encomendantes

e das escolhas plásticas dos executores. Assim, mais do que compartimentos estanques formais e temporais, é preciso compreender a longa duração dos estilos. Além dessas questões, a historiografia da arte barroca em Portugal é recente, fomentada pelos estudos de Robert Smith (1912-1975) e Germain Bazin (1901-1990) no início do séc. XX, considerando que estudos relacionados ao Barroco foram depreciados em Portugal: *"*do lado português, o silêncio, parcialmente explicado pela carga cultural negativa do Barroco..." (PEREIRA, 1995, p.33).

Há pouco mais de vinte anos, Brasil e Portugal têm procurado fortalecer estudos complementares relacionados ao universo artístico colonial. Do primeiro Colóquio Luso-Brasileiro de 1990, em Évora, ao último em 2011, em Belém, novas pesquisas têm sido suscitadas. Contudo, a periodização proposta por esses autores auxiliam na compreensão dos liames portugueses e sua influência no contexto colonial, posterior à regência espanhola.

A expansão ultramarina promoveu o intercâmbio de mercadorias, a assimilação de mão de obra local e a fusão de elementos estéticos de distintas culturas ao vocabulário predominante ocidental. Questões de trânsito e contaminação demandam estudos relacionados à História da Arte Técnica – incluindo análise de matéria prima e tecnologia de construção -, bem como formação e intercâmbio de mão de obra.

Negros, mulatos, brancos marginais... o universo da criação artística no terreno colonial brasileiro
No contexto brasileiro, a produção artística devocional foi orientada a partir da encomenda de reinóis, bispados e irmandades. Produzidos por oficiais mecânicos de origem portuguesa, estes eram ao mesmo tempo indispensáveis ao desenvolvimento urbano e depreciados pelos códigos de nobreza.

> Os ofícios de juízes de pedreiros e carpinteiros são os mais importantes que há nesta cidade (*Lisboa)* dos oficiais porque por eles se avaliam as obras que são de muito prós, se provêm as ruínas e derribações, os edifícios ruidosos e se determinam quase todas as dúvidas das propriedades e com seu parecer se dão as sentenças o que muito importante para o povo e para os ofícios é necessário elegerem-se os oficiais experimentados afazendados e da sã consciência e que sejam nos ofícios muito expertos (LANGHANS, 1943, p.243).

Reunidos sob a égide de um regime corporativo, essa classe de trabalhadores se organiza a partir de uma estrutura hierárquica, através de uma relação de superioridade e subordinação entre seus membros, obtendo por meio dessa união, um espaço possível na sociedade formada sob as bases do *Antigo Regime*. De acordo com os relatos iniciais, os primeiros colonizadores e donatários trouxeram consigo mestres de vários ofícios, entre eles carpinteiros, marceneiros e entalhadores, provenientes de regiões dos arcebispados de Braga e Lisboa, além dos bispados do Porto, Évora, Coimbra, Lamêgo e Angra, atraídos pela possibilidade de trabalho.

A partir do fenômeno da urbanização da Colônia, os oficiais mecânicos tornam-se indispensáveis enquanto mão-de-obra qualificada, sendo fundamentais à execução dos serviços básicos necessários à estruturação das vilas e cidades.

Em um primeiro momento, o regime corporativo, característico na organização dessas profissões em Portugal, não encontra um espaço propício nas áreas recém-formadas - as relações entre mestres, oficiais e aprendizes não admitem um aparato legal para se desenvolver plenamente -, sendo que, apenas as formas contratuais e obrigações de ajustes de serviço permanecem como dispositivo legal de controle laboral. Paulatinamente, com o crescimento urbano e a complexidade das relações sociais e da economia de mercado, os mecanismos corporativistas começam a ser aplicados, nos mecanismos de burocracia estatal, como forma de controle e regulamentação profissional. Desse modo, a corporação, enquanto forma de organização dos oficiais mecânicos, não existe no Brasil, reproduzindo apenas os mecanismos de regulamentação e fiscalização dentro das estruturas burocráticas e administrativas de controle estatal.

Sendo assim, podemos perceber que ocorre um reajuste na organização do trabalho artesanal, surgindo novos modelos de comportamento e atuação, em função das especificidades da estrutura colonial, apesar da manutenção de muitas características e tradições remanescentes do reino - como a denominação de *mestre* e a metodologia de trabalho -, trazidas, principalmente, pelos oficiais mecânicos portugueses.

Envolvendo relações de propriedade, valores imobiliários e mobiliários, o exercício das artes e ofícios determina uma forma de trabalho distinta no interior de um sistema escravocrata rígido, possível apenas nas áreas de produção artesanal urbana, onde as relações de trabalho podem ocorrer de maneira direta e autônoma, entre indivíduos e instituições. A admissão da mão-de-obra negra ocorre nesse contexto dentro de determinados limites e possibilidades, impostos por uma sociedade relativamente imóvel, cujos padrões de conduta refletem a manutenção do sistema global: uma sociedade branca, escravista e baseada na hierarquia transplantada da monarquia portuguesa. Em um mercado estreito, porém dinâmico, a maioria dos oficiais livres não buscava a oficialização de seu trabalho; a jornada ou parceria significaria menos taxas e impostos, aumentando sua margem de lucro. Em 1738, os oficiais jornaleiros de Ouro Preto se recusam às determinações administrativas da obrigatoriedade das licenças, alegando que somente os oficiais donos de tendas ou lojas poderiam suportar as taxas impostas.

De uma maneira ou de outra, observando os limites e os ajustes da estrutura corporativa, as formas de organização, formação e atuação dos oficiais mecânicos, portugueses ou nascidos na colônia, eram determinadas por normas espelhadas nas relações vigentes em Portugal, respaldadas nos regimentos lisboetas de 1549 e na *Casa dos 24*.

Atrelados aos regimentos portugueses, os oficiais podiam obter licença para exercer a profissão por meio de exames simples, constituído pela execução de uma peça. Na produção tradicional de retábulos, imagens, mobiliários, elementos arquitetônicos e outras obras de talha, a divisão do trabalho ocorreu em função de uma metodologia mais eficaz e racional - onde a divisão de tarefas adquire um caráter de produção em escala -, definindo especialidades e distinções de ofícios. Escultores, douradores e pintores são categorias específicas, contudo, nem sempre excludentes.

Comparando-se os estudos em Minas Gerais, com os levantamentos realizados na Bahia por Maria Helena Flexor (1974), podemos perceber que, devido a um maior tempo de estabelecimento, os oficiais de Salvador gozaram, em certo período, de maiores privilégios e puderam se organizar de maneira mais compatível com os modelos portugueses. Desde 1581, o Mestre - escolhido também pelos oficiais mecânicos - fazia parte da Mesa de Vereação, auxiliando na elaboração dos regimentos dos ofícios, fixação de preços e controle da qualidade de trabalho nas diversas ocupações. Em 1644, Dom João IV responde à petição enviada pela Câmara de Salvador solicitando que, aos moldes das cidades do Reino, houvesse um Juiz do Povo. Nesse alvará confirma a eleição realizada.

Acusados de provocar reações populares contra o governo, suas atividades - *Mesteres e Juízes do Povo* - foram extintas em carta Régia de 25/02/1713. Os oficiais mecânicos e seus representantes perderam, junto ao poder público, os privilégios excepcionalmente cedidos a uma província do reino. Apesar de tudo, a busca de uma regulamentação demonstra a preocupação da sociedade colonial - governo, público consumidor e produtor - de se organizar e definir as normas de execução do trabalho artístico e artesanal, principalmente nos centros urbanos.

Assim, podemos perceber que nas vilas e cidades coloniais, o Senado da Câmara, aplicando uma regulamentação real, estabelece as regulamentações das profissões mecânicas, onde oficiais brancos – em sua maioria reinóis com seus *selos de Mestre* - elaboravam os *Regimentos de Ofício*, os quais tratavam basicamente de eleição de juízes; abertura de lojas ou tendas; condições de exploração, fiscalização, preços e salários; condições de exercício profissional e sanções ou penalidades.

Desde o século XVI encontramos documentos que regulamentam as atividades dos oficiais de carpintaria, marcenaria, escultores e atividades afins em Salvador; em Minas Gerias, com o desenvolvimento das atividades produtivas geradas pela produção aurífera, o exercício das artes e dos ofícios mecânicos encontra um espaço propício ao seu estabelecimento, principalmente nos aglomerados populacionais, cuja necessidade de estruturação, fundamental ao crescimento e desenvolvimento urbano, solicita cada vez mais a inclusão de mão-de-obra especializada nos ofícios mecânicos. De acordo com o *Livro 2 de Devassas ou Visitas - Mariana 1733/1734*, foram registrados quarenta e nove artesãos, devidamente habilitados, em uma população de pouco mais de quinhentas pessoas, entre livres e cativos, os quais, por sua vez, admitiam um número de aprendizes, escravos e jornaleiros em suas tendas e lojas, indicando um número considerável destas profissões no quadro social da época.

A sociedade colonial, em determinados centros urbanos, é projetada pelo fenômeno de intenso crescimento populacional, desenvolvendo uma estrutura social cujo corpo adquire um sistema de estratificações sociais complexo. Por força desses componentes, de acordo com a própria demanda da vida social e política que se estabelece nessa área de povoamento, a presença de profissionais liberais, artistas, artífices e artesãos, torna-se cada vez mais solicitada. Das profissões acima mencionadas, muitas constam nos livros de registros da Capitania de Minas Gerais, o que pode ser observado em um levantamento realizado por Salomão de Vasconcellos (1940) em 130 livros do Arquivo Colonial de Ouro Preto - 1711 a 1830.

A partir desse trabalho, o autor define três etapas específicas no processo de estabelecimento do exercício dos ofícios mecânicos em Minas Gerais: do início do povoamento até 1725, era comum o regime de trabalho livre; depois foram determinados dois tipos de licença - temporária, mediante orientação de fiador, e permanente, mediante exame prévio dos candidatos e expedição das respectivas cartas de habilitação. Nesse sistema eram realizadas eleições para a nomeação de *"Juízes de Officiaes" na forma do estilo,* os quais recebiam cartas de juízes de seus ofícios, tomando posse no Senado da Câmara Municipal - como ocorreu em Salvador.

Gradativamente, à medida que a sociedade adquire um corpo social mais estratificado, os ofícios manuais, considerados indignos pela *elite reinol*, vão sendo repassados às mãos mulatas e negras. Deste modo, por meio do *maculado ofício mecânico,* negros forros e mulatos livres participam ativamente, vendendo sua força de trabalho e buscando um espaço na rígida hierarquia da sociedade escravista colonial.

Considerações finais

Distinto do modelo de mecenato europeu, o modelo produtivo colonial é equivalente no que tange a determinação dos programas conceituais das obras encomendadas. Em ambos os casos, os princípios básicos de análise da obra de arte – o vocabulário estético conceitual e formal – podem ser referenciados no que tange aos modelos estilísticos, sua manutenção, variação e deslocamento temporal da matriz original.

Contudo, no marco das relações de produção artística e arquitetônica urbana no mundo colonial português, o cruzamento entre ofícios livres e trabalho escravo implica em uma maior complexidade no processo produtivo. Os conceitos de hierarquia dos *mestres* tradicionalmente vinculados ao regime corporativo se confundem às categorias de homens livres, escravos e libertos, além das distinções entre *pardos, mulatos, crioulos, negros minas, carapinas, negros da terra, negros do cabelo corredio...*

Branco, negro ou mulato, o aprendizado nas atividades mecânicas inicia-se no canteiro de obras, sendo que a elevação ao *status* de aprendiz, oficial ou mestre, poderia ocorrer de acordo com a tradição corporativa - pelos exames de ofício - ou pela atuação individual. O mestrado não era normalmente atingido por *negros, pardos ou mulatos*, não obstante, o reconhecimento pessoal e a valorização do trabalho pela comunidade, determinaram que vários oficiais de origem negra adquirissem o estatuto de mestre - Mestre Antônio Francisco Lisboa (c.1730-1814); Mestre Valentin da Fonseca e Silva (1745-1815); Mestre Manuel da Cunha (1739-1809), entre outros tantos pouco estudados. Estes artistas e arquitetos entram no século dezenove alheios aos embates românticos e neoclássicos europeus, mantêm a tradição apreendida e a contaminam com olhares e técnicas próprias de sua formação, habilidade e vocabulário estético.

Na contemporaneidade, redimensionados pela História da Arte, produtores e produção artística adquirem várias camadas de valor: identidade, história e testemunho da "reinvenção" do barroco português em uma arte colonial brasileira de contornos próprios; associados a estes valores, o valor de mercado que marca o colecionismos dos novos mecenas, impulsiona o turismo das cidades históricas e ao mesmo tempo, de uma forma negativa, aquece o mercado de obras roubadas, as mutilações e o desrespeito devocional para com as comunidades que guardam esse patrimônio.

Pesquisas sobre as bases estéticas e conceituais atreladas às bases econômicas que sustentam a cultura material devem ser vista por meio da projeção da *longa duração*. Sem a compreensão das bases produtivas

que gerenciavam este sistema, as obras de arte correm o risco de ficarem engessadas apenas pelo crivo da análise formal.

De que forma o objeto artístico circulou na Metrópole? Como esta circulação se estabeleceu na Colônia? Quais são os critérios para a atribuição do mérito artístico e do valor monetário agregado a ele? Como estas questões podem ser percebidas no contexto da Era Moderna no mundo colonial português? Estas são questões ainda por serem respondidas, demandam tempo, confronto de fontes e compartilhamento de pesquisas. São elementos apenas levantados neste artigo.

Referências

AEAM-MG. *Estatuto Municipal da Ordem Terceira do Humano e Glorioso São Francisco de Mariana - approvados e corrigidos pelo M.R.P. Ex. Custódio Fr. Ignácio da Graça Ministro Provincial.* Anno 1765.

BAZIN, G. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BURCKHARDT, Jacob. *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1943 (1ed. 1860).

FLEXOR. Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade de Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1974.

LANGHANS, F.P. *As corporações dos ofícios mecânicos - subsídios para sua história.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1943, Vol.I.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices* dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Salvador: UFBA, 1976

MAYER, Arno J. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PEREIRA DE OLIVEIRA, Luiz da Silva. *Privilégios da Nobreza, e Fidalguia de Portugal.* Lisboa: Nova Officina de João Rodrigues Neves, 1806.

PEREIRA, José Fernandes et alli. *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. (vol. II e III).

POMIAN, K. *Colecção.* In: *Einaudi 1*: Memória/História. Portugal: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982, p: 51-85.

TRINDADE, Jaelson B. Arte colonial: corporação e escravidão. In: ARAUJO, Emanoel (org.). *A mão afro-brasileira; significado da contribuição artística e histórica.* São Paulo: Tenenge, 1988.

VASCONCELLOS, Salomão de. Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o séc. XVIII.. *In: Revista do SPHAN*: 4**:** 340- 344, Rio de Janeiro: MES, 1940.

A INFLUÊNCIA DOS BISPOS ROMANIZADORES NO CONTROLE DAS DEVOÇÕES E FESTAS DA IGREJA CATÓLICA NO ESPÍRITO SANTO ENTRE 1880 E 1916

Raquel Ramos Pimentel
Mestre em Artes Visuais
Conservadora/Restauradora
Universidade Federal do Espírito Santo
raquelrpimentel@hotmail.com

Resumo
O objetivo deste artigo é analisar a atuação dos bispos Dom Pedro Maria de Lacerda, Dom João Batista Corrêa Nery e Dom Fernando de Souza Monteiro no controle das devoções e festas no Estado do Espírito Santo, entre os anos de 1880 e 1916, durante o processo de romanização da Igreja Católica. Visando a implantar uma religiosidade mais ortodoxa e exercer maior domínio sobre os leigos, esses bispos adotaram estratégias de repressão às festas e imagens de devoções populares e incentivaram cultos de origem europeia. A pesquisa foi baseada na documentação primária, produzida durante o episcopado dos três bispos, abrangendo, também, livros de visitas, cartas e periódicos da época.

Palavras-chave: Romanização, Bispos, Irmandades, Festas religiosas, Imagens.

A romanização, segundo Santirocchi, é um movimento de reforma eclesiástica, também conhecido como ultramontanismo, ocorrido entre a segunda metade do século XIX e a terceira década do século XX, a favor do fortalecimento da autoridade papal e contra o clericalismo liberal, o regalismo imperial e as novas tendências políticas desenvolvidas após a Revolução Francesa. A origem dessa expressão está relacionada com a linguagem eclesiástica medieval, que definia como ultramontanos todos os papas não italianos eleitos.[1] Esse movimento entrou em conflito com diversas práticas religiosas populares herdadas da tradição lusitana.

O objetivo desta comunicação[2] é analisar a atuação dos bispos Dom Pedro Maria de Lacerda, Dom João Batista Corrêa Nery e Dom Fernando de Souza Monteiro no Estado do Espírito Santo, entre os anos de 1880 e 1916, durante o processo de romanização da Igreja Católica. Visando a implantar um catolicismo mais ortodoxo e exercer maior domínio sobre os leigos, esses bispos adotaram estratégias de repressão às festas e imagens de devoções populares e incentivaram cultos de origem europeia.

Neste sentido, a atuação dos três bispos vai aos poucos tentando implantar um modelo de espiritualidade centrado no cumprimento dos sacramentos, em substituição ao caráter laico e festeiro praticado até então pelas irmandades religiosas.

Dom Pedro Maria de Lacerda (FIG. 1)
Foi bispo da diocese de São Sebastião do Rio de Janeiro, então capital do Império Brasileiro, entre 1869 e 1890.[3] Exerceu atividade eclesiástica nas províncias do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Lages em Santa Catarina e parte de Minas Gerais.[4] Lacerda visitou a província do Espírito Santo em duas ocasiões, com

[1] SANTIROCCHI, Ítalo Domingos. Uma questão de revisão de conceitos: romanização – ultramontanismo – Reforma. *Temporalidades*, n. 2, p. 24, ago./set. 2010. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/temporalidades/revista/index.php?prog=mostraartigo.php&idcodigo=174> Acesso em: 6 mar. 2012.

[2] Essa comunicação é parte da dissertação de mestrado desta autora, defendida em 2012, junto ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, intitulada *Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Serra-ES: Igreja e religiosidade no contexto da romanização católica (1880-1916)*, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira.

[3] CARNIELLI, Adwalter Antônio. *História da Igreja Católica no Estado do Espírito Santo*: 1535-2000. Vitória: Gráfica e Editora Jep Ltda. 2005. p. 287.

[4] LACERDA, D. Pedro Maria de. *Diários das Visitas Pastorais de 1880 e 1886 à Província do Espírito Santo.* Vitória: Phoenix Cultura, 2012. p. 30.

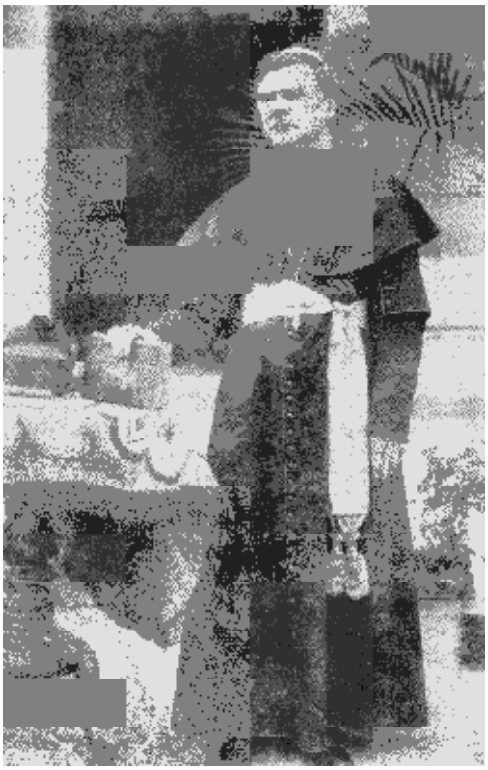


Figura 1: D. Pedro Maria de Lacerda. Fonte: NEVES, Maria Clara Medeiros Santos. Diários das visitas pastorais de 1880 e 1886 à província do Espírito Santo. Vitória: Phoenix Cultural. 2012

roteiros distintos. Em 1880-1881, percorreu a região próxima à Capital e os territórios do norte e, em 1886-1887, examinou os municípios do sul do Estado.[5]

A Visita Pastoral era a oportunidade na qual o bispo podia conferir de perto o comportamento dos paroquianos, pois a prática dos sacramentos era obrigatória. O seu exercício era proibido aos católicos que não obedecessem aos mandamentos da Igreja, e essa proibição era vista como forma de controle de um catolicismo mais romanizado. Cabia ao bispo autorizar os casamentos, os padrinhos de batismo e de crisma. Assim, Lacerda iniciava sua pregação nas matrizes e capelas visitadas, anunciando que não permitiria que fossem padrinhos os amancebados e os membros de sociedades secretas, como a maçonaria.[6]

Na província capixaba, esse bispo encontrou, em diversas localidades, uma população que classificou como ignorante, cheia de crendices, superstições e descuidada nas práticas religiosas – comportamento que atribuiu tanto à falta de sacerdotes, como também ao mau desempenho de alguns padres que mantinham concubinas e filhos.[7]

Em 1880, nos meses de julho e agosto, durante a visita à freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Serra, município que havia permanecido 68 anos sem a visita de um bispo,[8] D. Pedro Lacerda relatou algumas formas de vivência do catolicismo popular. Em seu diário de visita, ele afirma que os ritos destinados ao batismo muitas vezes tomavam ares de festa, quando Nossa Senhora era escolhida como madrinha de batismo. A população, acompanhada da coroa de Nossa Senhora, buscava a criança em casa e a levava até a igreja em procissão, seguida pela banda de música local e em meio a fogos de artifício. O costume de escolher madrinhas ou padrinhos sagrados era muito comum no catolicismo brasileiro dos séculos XVIII e XIX, embora não fosse previsto nas Constituições Primeiras do

[5] Ibidem, p. 40.
[6] LACERDA, D. Pedro Maria de. *Livro de Visitas Pastorais feitas às freguesias de Nossa Senhora da Conceição da Serra e Nova Almeida, 1880.* Arquivo do Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória-ES. p. 52.
[7] _____, p. 44.
[8] _____, p. 71.

Arcebispado da Bahia. Nos livros de batismo da Serra, entre 1880 e 1888, na maioria dos registros, constam que crianças foram batizadas por Nossa Senhora ou outros santos, como Sant'Ana Mestra, São Benedito e São Sebastião.[9]

O bispo demostrou também, em seu diário, muito interesse em relação aos hábitos da população do Espírito Santo, especialmente ao aprendizado dos costumes e das línguas indígenas. No entanto, era severo no que dizia respeito à devoção que os índios mantinham por São Benedito. Durante sua visita, em setembro de 1880, no distrito de Fundão, pertencente à freguesia dos Santos Reis Magos da Vila Nova de Almeida, os índios, que eram a maioria da população, pediram autorização para reedificar sua capela dedicada a São Benedito. A capela seria construída em um extenso morro, que levava o nome desse santo e que fora doado por um rico fazendeiro da região. Lacerda respondeu que, apesar de admirar a grande devoção dos índios a São Benedito, eles já tinham capela dedicada a esse orago e que, como bispo, desejava que a nova capela, assim como o sítio, recebesse o nome do Sagrado Coração de Jesus.[10]

Apesar de contrariados, os índios acabaram cedendo à pressão do bispo. Assim, foram preparados os papéis de doação do morro, nos quais ficou declarada a obrigação da edificação de uma capela em honra ao Sagrado Coração de Jesus. Contudo, tentando remediar a situação e agradar aos índios, Lacerda fez com que constasse no documento que, na capela, haveria um altar, nicho ou imagem de São Benedito.[11]

No distrito de Cachoeirinho, pertencente à freguesia de Nossa Senhora da Penha, na vila de Santa Cruz, o bispo fez práticas enérgicas contra as festas de São Benedito em outubro de 1880. A pequena igreja dedicada a esse orago, única da região, não estava rebocada, nem caiada, não possuía capela-mor, altares, torres nem sino. Considerou também "indecentes" a maioria das imagens por estarem quebradas, enquanto a imagem de São Benedito, que era "pequena e feia", estava coberta por cordões de ouro.[12]

O bispo atribuía à devoção a São Benedito o desmazelo com o patrimônio das igrejas, a ignorância e a pouca fé. Deixou evidente o seu desagrado diante das homenagens feitas a esse santo, tais como: promessas, esmolas em dinheiro e ouro e festas com batuques, regadas a muita cachaça.[13] Em seu modo de ver, o comportamento dos índios e de outros paroquianos nas festas de São Benedito contrastava com os ideais de decoro propostos pela Igreja.[14]

Na medida em que censurava a devoção a São Benedito, elogiava o culto ao Sagrado Coração de Jesus, como ocorreu na freguesia de Nossa Senhora da Conceição, da vila de Guarapari. Essa freguesia que, naquela época, não tinha pároco, foi visitada pelo bispo nos meses de maio e junho de 1886.

Em Guarapari, os paroquianos haviam abandonado a velha matriz de Nossa Senhora da Conceição, edificada em 1751,[15] e construído uma nova igreja em honra ao Sagrado Coração de Jesus, que passou a funcionar como matriz. Lacerda reprovou tal feito durante uma missa realizada na igreja, dizendo que ninguém, a não ser o bispo, poderia mudar o local da matriz, afirmando que o melhor teria sido utilizar o dinheiro para reformar a antiga igreja. Sua contrariedade não se prolongou muito, pois, ainda durante a missa, parabenizou os paroquianos por serem uma das primeiras povoações do mundo a levantar um templo dedicado ao Sagrado Coração de Jesus, dizendo que Roma e Paris ainda estavam construindo suas igrejas em homenagem a esse orago.[16] Também elogiou o comportamento dos fiéis que compareceram a todos os atos religiosos e a bela arquitetura da igreja de Guarapari, que era pequena, mas estava bem cuidada com bons altares e imagens, apesar de o povo ser pobre.

[9] LIVRO DE BATISMO DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA SERRA (1881-1888). Arquivo do Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória-ES. p. 84-125.
[10] LACERDA, 2012, p.127-128.
[11] _____-, p. 128.
[12] _____-, p. 175.
[13] _____-, p. 128.
[14] _____, p. 312.
[15] _____-, p. 312.
[16] _____-, p. 314-315.



Figura 2: D. João Batista Corrêa Nery. Fonte: CARNIELLI, Adwalter Antônio. História da igreja católica no Espírito Santo 1535 2000. Vitória: Gráfica e Editora Jep. 2005.

O comportamento ora complacente, ora inflexível do bispo demonstra o contexto conflituoso em que se encontrava inserido. Lacerda estava ao mesmo tempo legitimado e atado pelo poder temporal, visto que não conseguia sequer preencher as vagas de párocos nas freguesias, por falta de padres, pois a formação de novos religiosos era atravancada pelo Governo Imperial.

Dom João Batista Corrêa Nery (FIG. 2)

Após a emancipação do Espírito Santo do bispado do Rio de Janeiro, D. João Batista Corrêa Nery tornou-se o seu primeiro bispo, em 1897, mantendo-se nessa diocese até 1901.[17]

A atuação de D. Nery abarca uma fase de grande transformação na vida política e religiosa do País. Com o fim do regime do Padroado e início da República, a Igreja ganhou independência do Estado, mas passou a ter que suprir suas próprias necessidades materiais.

Além dos problemas econômicos, o bispo encontrou a diocese do Espírito Santo desorganizada, com sacerdotes envolvidos com política partidária e concubinato, irmandades religiosas indisciplinadas, igrejas vazias aos domingos, na capital, Vitória, e também nas cidades litorâneas, bem como o aumento da população devido à imigração germânico-italiana.[18]

D. Nery foi um grande incentivador da devoção ao Sagrado Coração de Jesus e à Nossa Senhora Auxiliadora, fundando associações religiosas de mesmo nome em quase todas as freguesias do Espírito Santo.[19] A organização das associações do Sagrado Coração de Jesus e de Nossa Senhora Auxiliadora ocorreu de modo completamente diferente da forma adotada pelas antigas irmandades, uma vez que eram confrarias

[17] BRITO, Eliana Maria. *A romanização no Espírito Santo*: D. João Nery (1896-1901). 2007. Dissertação (Mestrado em História)_Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 16.
[18] CARNIELLI, 2005, p. 301.
[19] LIVRO DE VISITAS PASTORAIS DOS BISPOS DOM JOÃO BATISTA CORRÊA NERY (1897 1900) E DOM FERNANDO SOUZA MONTEIRO (1902-1905), livro nº 104. p. 1-176.

femininas, fundadas e dirigidas por bispos e padres, enquanto as outras eram autônomas e, na maioria das vezes, mistas.[20] Segundo Sandra Nui Assano, as associações femininas têm importância fundamental no processo de romanização que utiliza a "[...] cooptação das mulheres como auxiliares dos sacerdotes". A assistência das associadas nas paróquias é responsável pelo movimento que alguns estudiosos denominaram "feminização do catolicismo", demonstrado nas ações pastorais, educacionais e assistenciais desenvolvidas.[21]

Assim como o seu antecessor, D. Nery, em uma tentativa de acabar com as antigas práticas populares, incentivava a substituição de devoções populares pelas de origem europeia, que deveriam ser imitadas na vivência cotidiana dos devotos como modelos de virtude. No povoado de Santa Joana, pertencente à freguesia do Alto Guandu, quando a capela matriz de São Sebastião foi substituída por uma igreja mais ampla em 1899, o bispo interveio solicitando que o orago da nova igreja fosse trocado pelo de Nossa Senhora Auxiliadora. Ordenou que a antiga capela deveria continuar existindo apenas como "recordação histórica".[22]

A ação de D. Nery sobre as devoções populares se estendeu também ao acervo iconográfico das igrejas da diocese do Espírito Santo, como uma reprodução do que ocorria nas igrejas brasileiras de modo geral.

Além das recomendações para que fossem substituídas ou reformadas imagens em mau estado de conservação, conforme ordenavam as Constituições do Arcebispado da Bahia, em algumas paróquias, esse bispo mandou retirar de culto imagens de devoção popular, sem nenhuma justificativa convincente. Na igreja de São João Batista de Cariacica, D. Nery ordenou o afastamento do altar-mor da imagem do Divino Espírito Santo, alegando que esta era "imperfeita",[23] o mesmo motivo que declarou para remover da matriz de Cachoeiro de Itapemirim esculturas do altar de São Sebastião. Nesta última igreja, recomendou que a imagem de Nossa Senhora da Conceição fosse novamente encarnada, enquanto a de Nossa Senhora das Dores deveria ser guardada e substituída por outra, isso sem alegar motivo algum.[24]

A retirada das imagens dos santos populares dos altares principais para trancá-las em armários e a transferência para locais de menor visibilidade foram estratégias usadas pelos religiosos ultramontanos visando a purificar o catolicismo de seus aspectos considerados supersticiosos e exercer maior domínio sobre os leigos. As novas devoções trazidas pelas congregações de origem europeia, que substituíram as devoções populares, reproduziram nas paróquias, por intermédio das associações do Sagrado Coração de Jesus e de Nossa Senhora Auxiliadora, uma religiosidade mais comprometida com o projeto romanizador, mais ortodoxa e submissa à hierarquia eclesiástica.

Dom Fernando de Souza Monteiro (FIG. 3)

Foi o único dos três bispos que nasceu no Espírito Santo. Assumiu essa diocese em 1902, permanecendo até 1916.[25] Durante parte do seu episcopado, observamos uma aproximação da Igreja com o governo estadual,intensificada durante o mandato de Jerônimo Monteiro, seu irmão, pautada na idealização do modelo europeu de sociedade, que visava à purificação e uniformização das crenças religiosas, como também à limpeza e ao embelezamento das cidades.

Os festejos religiosos populares, que já vinham sendo desprestigiados, passaram a sofrer uma repressão ainda maior por parte dos dois Poderes, que os relacionavam com a ocorrência de crimes, vadiagem e principalmente com a insegurança pública.[26]

---

[20] Ibidem, p. 44.

[21] ASSANO, Sandra Nui. Associação das Filhas de Maria: práticas religiosas e a construção de corpos femininos e castos em Diamantina/MG (1875-1902). *Em Tempo de Histórias*, n. 7, p. 2, 2003.

[22] LIVRO DE VISITAS PASTORAIS DOS BISPOS DOM JOÃO BATISTA CORRÊA NERY (1897-1900) E DOM FERNANDO SOUZA MONTEIRO (1902-1905), p. 40-137.

[23] Ibidem, p. 31.

[24] LIVRO DE PORTARIAS E ORDENS EPISCOPAIS (1897-1913), Arquivo do Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória-ES, livro n. 61. p. 54.

[25] CARNIELLI, 2005, p. 311-313.

[26] ABREU, Martha. *O império do Divino:* festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo, Fapesp, 1999. p. 219.



Figura 3: D. Fernando de Souza Monteiro. Fonte: CARNIELLI, Adwalter Antônio. História da igreja católica no Espírito Santo 1535 2000. Vitória: Gráfica e Editora Jep. 2005.

No Espírito Santo, as festividades religiosas promovidas pelas irmandades, como as festas do Divino em Carapina e as de São Benedito na Serra e em São Mateus, foram as que sofreram maior repressão. O padre Mathias Esser, responsável pela paróquia de Carapina, enviou uma carta a D. Fernando, na qual relatava "os horrores" dessa festa e pedia providências contra tais desmandos. De acordo com o padre, desde a véspera, devotos munidos de bandeira e "salva de prata" saíam de porta em porta esmolando, cantando e reunindo adeptos para a "folia escandalosa". No ano de 1905, o bispo não só proibiu os festejos, como também ordenou aos vigários que recolhessem todas as bandeiras encontradas.[27]

Também em 1905 D. Fernando reduziu para três as procissões religiosas realizadas anualmente em Vitória, justificando, entre outros motivos, a falta de decoro e respeito necessários às solenidades religiosas.[28] Assim, foi mantida a procissão do Senhor Morto na Sexta-Feira da Paixão; a de *Corpus Christi*, que foi vinculada à do Sagrado Coração de Jesus; e a de Nossa Senhora Auxiliadora, que foi unida à de Nossa Senhora da Conceição realizada no dia 8 de dezembro.[29] A Portaria que dispõe sobre essa questão determinou ainda que, nessa última procissão poderiam sair as imagens de São Benedito, São Sebastião e de outras invocações, ficando os fiéis responsáveis por promover o culto dessas devoções em suas respectivas igrejas.[30] A atitude de D. Fernando causou descontentamento e revolta entre as irmandades religiosas.

Embora houvesse uma grande preocupação do bispo para que as festas religiosas destacassem seu aspecto tradicional litúrgico, observamos, em alguns municípios do interior, a manutenção de tradições consideradas profanas, como a Puxada do Mastro de São Benedito, realizada no município da Serra nos dias 25 e 26 de dezembro de 1910.[31] Em menor proporção, as ações de D. Fernando também repercutiram sobre as imagens religiosas das igrejas do Espírito Santo, como ocorreu em São José do Calçado, localidade na qual esse bispo mandou retirar de culto a imagem de São Benedito também por ser "muito imperfeita".[32]

---

[27] NOVAES Maria Stela. *Um bispo missionário*. Vitoria: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, [19—]. p. 172.

[28] _____, p. 172.

[29] LIVRO DE PORTARIAS E ORDENS EPISCOPAIS (1897-1913), p. 85.

[30] LIVRO DE PORTARIAS E ORDENS EPISCOPAIS (1897-1913), p. 85.

[31] A SERRA, Serra-ES, 3 jan 1911.

[32] LIVRO DE PORTARIAS E ORDENS EPISCOPAIS (1897-1913), p. 184.

A atuação dos bispos D. Pedro Maria de Lacerda, D. João Batista Corrêa Nery e D. Fernando de Souza Monteiro no Espírito Santo, portanto, esteve pautada pelo projeto de romanização da Igreja Católica, buscando fortalecer o exercício dos sacramentos e implantar um modelo de espiritualidade mais ortodoxo, que seria exercido a partir das associações femininas. Um dos resultados foi o enfraquecimento do poder das irmandades religiosas. Quanto às festas religiosas e às imagens de devoção popular, apesar das tentativas de repressão, elas resistiram e desafiaram as orientações oriundas da política de romanização, deixando evidente a existência de acordos entre religiosos e fiéis para a manutenção dessas expressões populares.

Referências

ABREU, Martha. *O império do Divino*: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

A SERRA. Serra-ES. 3 de jan 1911.

ASSANO, Sandra Nui. Associação das Filhas de Maria: práticas religiosas e a construção de corpos femininos e castos em Diamantina/MG (1875-1902). *Em Tempo de Histórias*, n. 7, p. 1-20, 2003.

BRITO, Eliana Maria. *A romanização no Espírito Santo*: D. João Nery (1896-1901). 2007. 193 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARNIELLI, Adwalter Antônio. *História da Igreja Católica no Estado do Espírito Santo*: 1535-2000. Vitória: Gráfica e Editora Jep, 2005.

LACERDA, D. Pedro Maria de. *Diários das visitas pastorais de 1880 e 1886 à Província do Espírito Santo.* Vitória: Phoenix Cultura, 2012. (Organização e coordenação editorial: Maria Clara Medeiros Santos Neves).

LACERDA, D. Pedro Maria de. *Livro de Visitas Pastorais feitas às freguesias de Nossa Senhora da Conceição da Serra e Nova Almeida, 1880.* Arquivo do Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória-ES.

LIVRO DE BATISMO DA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA SERRA (1881-1888). Arquivo do Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória-ES.

LIVRO DE PORTARIAS E ORDENS EPISCOPAIS (1897-1913). Arquivo do Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória-ES, livro n. 61.

LIVRO DE VISITAS PASTORAIS DE DOM JOÃO BATISTA NERY (1897-1908). Arquivo do Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória-ES, livro n. 172.

LIVRO DE VISITAS PASTORAIS DOS BISPOS DOM JOÃO BATISTA CORRÊA NERY (1897-1900) E DOM FERNANDO SOUZA MONTEIRO (1902-1905). Arquivo do Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória-ES, livro n. 104.

NERY, João B. Corrêa. *Carta de mandamento estabelecendo a obra da caixa diocesana*. Victoria: Papelaria e Typografia de A. Moreira Dantas, 1897.

NOVAES, Maria Stela. *Um bispo missionário*. Vitoria: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, [19—].

SANTIROCCHI, Ítalo Domingos. Uma questão de revisão de conceitos: romanização – ultramontanismo – Reforma. *Temporalidades*, v. 2, n. 2, p. 24-34, ago./dez. 2010. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/temporalidades/revista/index.php?prog=mostraartigo.php&idcodigo=174> Acesso em: 6 mar. 2012.

A IMAGEM DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO NA "COROAÇÃO DA RAINHA DAS TAIEIRAS" EM LARANJEIRAS, SERGIPE, BRASIL

Ivan Rêgo Aragão
Mestre em Cultura e Turismo (UESC-BA)
Técnico em Conservação de Bens Culturais Móveis e Integrados (FAOP)
Grupo de Pesquisa Sociedade e Cultura (NPGEO//UFS) e Membro da ABHR
ivan_culturaeturismo@hotmail.com

Palavras-chave: Nossa Senhora do Rosário, Imagem, Hibridismo Religioso, Taieira.

Introdução

Como religião do dominador português, o catolicismo foi imposto aos africanos escravizados que aportaram no período da colonização do Brasil. Concomitantes à liturgia católica, práticas de fé e devoções aos santos, tiveram espaço nos aglomerados urbanos das terras brasileiras, as invocações cristãs e marianas. Dentre as nossas senhoras que foram transplantadas pelos missionários religiosos portugueses, a Virgem do Rosário foi muito popular pelos cativos africanos e irmandades religiosas leigas dos homens de cor (MEGALE, 2008).

A cidade de Laranjeiras em Sergipe, principal pólo açucareiro e de mão-de-obra escrava nesse período, possuía uma larga devoção a nossa senhora sob esta invocação. A fim de se inserir na sociedade, os negros alforriados se organizavam em torno da Irmandade dos Homens Pretos para festejar o dia dos santos reis, apresentando chegança, cacumbi, taieira e maracatu. Como legado cultural originado da sociedade escravocrata, a Taieira é um folguedo católico religioso que faz parte das danças do ciclo natalino para louvar a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Sendo trazido de Portugal, em terras brasileiras, o folguedo em questão se reconfigurou incorporando elementos da diáspora negra nos ritmos e letras, transitando dessa forma, em Laranjeiras/SE entre as religiões de cultura Nagô e Católica.

> O sincretismo religioso é uma realidade em Laranjeiras. Em nenhum outro lugar do estado de Sergipe percebe-se tamanha presença de elementos africanos e europeus convivendo num mesmo espaço. Essa efusão de elementos de culturas tão diferentes permite a cidade vivenciar uma rica manifestação cultural (LEMOS et al, 2007, p. 18).

Dentro desse contexto, verifica-se que o grupo das Taieiras encontrou no município um espaço para desenvolver sua cultura e religiosidade conquistando o respeito, simpatia e força sociopolítica na cidade.

Nesse âmbito histórico, religioso e cultural, a imagem estudada encontra-se no altar principal da Igreja de São Benedito. Realizado no período do Ciclo Natalino, o rito devocional que coroa a imagem de Nossa Senhora do Rosário acontece no espaço principal da igreja: o altar. A coroa trazida por uma criança trajada de anjo é postada pelo padre na cabeça da representação escultórica mariana. Posteriormente, a coroa é retirada da Virgem do Rosário e colocada na cabeça da rainha do grupo das taieiras, onde permanece por um tempo determinado. Em seguida, o atributo retorna para a imagem talhada, dourada e policromada.

Além da justaposição de culturas e religiões de ambos os continentes, a participação no rito envolve batizado católico e pureza nagô. O presente trabalho analisa os aspectos históricos, sociais e culturais vinculados à imagem da Nossa Senhora do Rosário presente no ritual de coroação da rainha das taieiras. Através da pesquisa bibliográfica, documental e observação direta não participante, o objeto de estudo revelou ser um elemento importante para consolidar de forma ritual pública, a imagem da pureza e fé, perpetuando as regras de conduta no interior do grupo.



Figura 1: Taieiras de Laranjeiras. Foto: Ivan Rêgo Aragão.

A Taieira de Laranjeiras[1]

Como legado do tempo do Brasil escravocrata, à Taieira (FIG. 1) é uma dança católica que faz parte das manifestações culturais religiosas do Ciclo Natalino e que utiliza dos aspectos da cultura africana (rítmicos, sonoros, linguagens), para louvar a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Trazida de Portugal para o Brasil, a Taieira incorporou elementos da diáspora negra nos ritmos e letras das suas músicas. Alencar (2003), Lemos et al (2007), corroboram em mencionar que estes dois elementos estão vinculados ao negro, e nesse contexto, o grupo das Taieiras de Laranjeiras inseriu nos seus ritos, tanto os cantos benditos de louvação aos santos negros, como aos orixás, se utilizando do culto afro católico. De acordo com Dantas (1972), no passado existiam grupos de Taieiras nos estados de Alagoas, Bahia e Rio de Janeiro, "[...], porém, na atualidade uma sensível redução da sua área de ocorrência, nestes estados" (LEMOS et al, 2007, p. 25). Atualmente, o caráter legado pelo sincretismo religioso tem característica marcante nas Taieiras de Laranjeiras, o que não acontece com todos os grupos desse folguedo em Sergipe e do Brasil que têm característica artístico-cultural para o espetáculo (ALENCAR, 2003; DANTAS, 1972 e RIBEIRO, 2003).

A Taieira em Laranjeiras desde o século XIX, até o momento presente, se firmou em uma linhagem de seis gerações, sempre com a presença marcada pela liderança de mulheres afro descendentes. Dantas (1972, p. 56), nos informa que "antes da famosa Umbilina, houve a negra Calu que já morreu idosa, antecedida por Maria Nenêga que recebeu a tradição de Sá Geralda, antigamente a dona desse espaço". Já no século XX, dois fatos puseram o caráter do hibridismo religioso, que se transformou em marca da expressão principal do grupo. Sendo uma manifestação vinda desde o período da segmentação dos espaços religiosos e étnicos, as Taieiras com a liderança de Mãe Bilina[2] (FIG. 2) revelavam a partir da primeira metade do século

[1] Laranjeiras cidade tombada desde 1996 pelo IPHAN pelo seu conjunto arquitetônico e paisagístico. Está situada na zona central do Estado de Sergipe, apresentando uma área de 164 Km^2 e distando em linha reta 18 km da capital do Estado, Aracaju. Faz parte do vale do rio Cotinguiba, que foi a principal região do Estado em que se desenvolveu a produção canavieira no século XIX.

[2] Carinhosamente chamada de Mãe Bilina, a líder tinha como nome de batismo Umbilina Araújo.



Figura 2: Mãe Bilina. Fonte: Acervo do Museu Afro de Laranjeiras, SE.

anteriormente citado, o hibridismo afro católico. Tal realidade se concretizou com o ritual de coroação da rainha na Igreja de São Benedito, onde antes da citada líder, os ritos da cultura Nagô e Católica não dialogavam.

Segundo Alencar (2003), na Taieira de Laranjeiras são perceptíveis elementos de rituais afros, não só nos ritmos e nos cantos, mas no cortejo remanescente do cerimonial dos congos africanos que se fixaram desde o Brasil colônia. Essa proximidade entre culturas diferentes que acontecia somente no ápice da cerimônia de coroação da rainha tornou-se recorrente no cotidiano do grupo. Ao assumir a direção na primeira metade do século XX, Dona Umbilina Araújo que era Mãe de Santo, trouxe os elementos africanos da cultura Nagô para dentro do ritual católico do grupo. Em seu trabalho como líder do Terreiro Santa Bárbara Virgem, quanto no folguedo das taieiras, D. Umbilina estipulou o batizado católico e a pureza como premissas para a inserção no grupo. Para tornar-se membro no grupo das Taieiras tem que ser menina e moça virgem (LEMOS et al, 2007). Em consequência dessa última disciplina, Mãe Bilina modificou a faixa etária dos membros do gênero masculino (rei, ministro e patrão), que passou de adultos para meninos e pré-adolescentes.

Na discussão sobre pureza, Douglas (1976) menciona que esta noção tem o intuito de estabelecer ordem num mundo caótico. As regras vinculadas à pureza são para demarcar separações no trato social, reafirmar valores éticos e religiosos nas sociedades mais tradicionais (DOUGLAS, 1976). Ainda no debate sobre a pureza na tradição nagô do Brasil, Dantas (1982) vincula esse preceito como um meio de marcar as diferenças e rivalidades, como ferramenta para combater atos discriminatórios e para ganhar respeito diante da sociedade. Sua ideologia "pressupõe a existência de um estado original, uma espécie de reduto cultural preservado das influencias deturpadoras de elementos estranhos [...]" (DANTAS, 1988), promovendo a pureza nagô como elemento que amálgama um mesmo patrimônio de traços culturais. O "ser puro" também remete ao ideal de imaculação de Nossa Senhora que é louvada dentro do folguedo das Taieiras sob a invocação da Virgem do Rosário.

Com o falecimento de Mãe Bilina na década de setenta do século passado, a liderança fica a cargo de D. Lourdes dos Santos que, durante quarenta anos, manteve-se fiel aos preceitos evocados por sua antecedente. Também com o falecimento D. Lourdes, a partir de 2003, Bárbara Cristina tornou-se a Aloxa[3] e assumiu a

[3] Chefa religiosa do terreiro Nagô.

liderança do grupo. A partir das sucessões naturais ocorridas no interior do grupo, verifica-se que a taieira de Laranjeiras está alicerçada numa sociedade matriarcal, onde ao decorrer do falecimento da líder, os orixás são quem definem sua sucessora.

Vestido em traje de predominância vermelha e branca (cores de Oyá/Iansã), fitas coloridas com cada cor representando o Orixá específico e chapéus com flores, o grupo rememora o reinado do Congo que foi recorrente em representações dos festejos das irmandades, ou ordens terceiras católicas, de homens pretos. Nesse contexto, o que torna a Taieira de Laranjeiras singular em relação aos outros grupos de Sergipe e de outros estados brasileiros, além do aspecto já citado da pureza, é o seu processo de existência pautado na liderança e relações de poder das mulheres: filhas e mães de santo, culminando na atual intimidade no diálogo com o universo afro católico, sendo uma manifestação popular que também busca a valorização da tradição cultural afro sergipana.[4]



Figura 3: Igreja de São Benedito, séc. XIX
Foto: Ivan Rêgo Aragão.

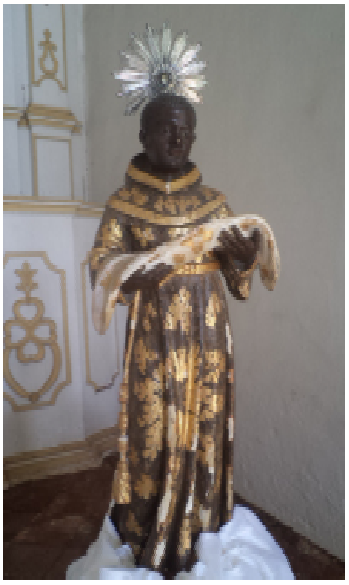


Figura 4: Imagem Talhada, Dourada e Policromada de S. Benedito, séc. XVIII. Foto: Ivan Rêgo Aragão.

No passado a coroação da rainha das taieiras era realizada no dia 06 de janeiro, dia dos santos reis. Porém com o Encontro Cultural de Laranjeiras,[5] o dia dedicado a Nossa Senhora do Rosário e Oyá passou a ter data móvel ocorrendo sempre no último dia do referido evento.

No dia da coroação, as taieiras saem da sede do Terreiro Santa Bárbara Virgem, descem a rua e param as margens do rio Cotinguiba, onde junto aos grupos do Cacumbi[6] e da Chegança[7] prestam homenagens ao Bom Jesus dos Navegantes e a Orixá das águas doces.[8] Concluída esta etapa, percorrem as principais ruas do centro da cidade até a Igreja de São Benedito (FIG. 3) para o rito da coroação. No mesmo patamar que a imagem de Nossa Senhora do Rosário, a de São Benedito (FIG. 4) permanece como o outro orago principal do templo religioso católico. Segundo o inventário nacional de bens móveis e integrados – Sergipe

[4] Em 2008 o Grupo das Taieiras de Laranjeiras foi um dos finalistas nacionais do Prêmio Culturas Populares na categoria ' Grupos Tradicionais Informais'. Concurso promovido pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/MinC).

[5] Evento realizado ininterruptamente desde 1975. Em 2015 o Encontro Cultural de Laranjeiras terá sua 40ª edição.

[6] O Cacumbi esteve sempre ligado ao catolicismo popular negro, de norte a sul do Brasil, também conhecido como catumbi ou quicumbi, ele sempre apresentou características semelhantes em suas trovas, bandeiras, roupagens, tambores e espadas, instrumentos presentes na dança. Tinha por objetivo, fazer a coroação de seu rei e de sua rainha e homenagear com trovas e procissões Nossa Senhora do Rosário e São Benedito (SILVA, 2013, p. 2).

[7] Em Laranjeiras, a Chegança acompanha o grupo das Taieiras e do Cacumbi para fazer adoração a Nossa Senhora do Rosário. A Chegança é um auto português que encena uma batalha marítima entre mouros e cristãos.

[8] Associada ao rio Niger na África, Oyá é também uma divindade vinculada às águas como Oxum e Iemanjá, mas também é relacionada ao elemento ar. É conhecida também como Iansã.



Figura. 5: Momento da Coroação da Rainha das Taieiras. Foto: Ivan Rêgo Aragão



Figura 6: Coroa retornando para a cabeça de Na. Sa do Rosário. Foto: Ivan Rêgo Aragão.

e Alagoas (BRASIL, 2001), a Igreja de São Benedito foi construída pelos escravos na primeira metade do século XIX. Possui tombamento: estadual, federal e em conjunto. No momento presente, a edificação centenária é utilizada para cultos e eventos religiosos, manifestações folclóricas e visitação.

Um desses eventos religiosos é a "Coroação da Rainha das Taieiras" (FIG. 5). O rito devocional que remove a coroa da imagem de Nossa Senhora do Rosário[9] por um determinado tempo e coloca na rainha representante do grupo. Esse ritual acontece no altar, espaço principal da igreja, onde a mesa para a celebração da missa é removida e o altar se transforma em palco para adoração da imagem mariana. A coroa trazida por uma criança trajada de anjo é postada pelo padre na cabeça da representação escultórica mariana. Posteriormente, a coroa é retirada da Virgem do Rosário (FIG. 6, 7 e 8) e colocada na cabeça da rainha do grupo das taieiras, onde permanece por um tempo determinado. Em seguida, o atributo retorna para a imagem talhada, dourada e policromada.

Terminada essa fase do rito, as taieiras dançam e catam para louvar Nossa Senhora do Rosário ao som do bumbo, querequexés e ganzás[10] e em dupla, deixam ramos de arruda no altar principal. Entre as louvações e cantos despontam as letras das músicas "São Benedito não quero mais c'roa", "Lá vai São Benedito", "Deus vos Salve Casa Santa", "Entremos com muita alegria", "Aiê, Cotia Macamba", "Guia com Guia", "Olhe o rio fundo", "Moça Baiana", "Em Porto Chegamos", "Calango", dentre outras (DANTAS, 1972). As taieiras ao terminarem a louvação, tem inicio as homenagens a Nossa senhora do Rosário e São Benedito pelos grupos da Chegança e Cacumbi respectivamente.

Considerações Finais

Ao observar *in loco* a coroação da rainha das taieiras no encerramento do Encontro Cultural de Laranjeiras em janeiro. Ritual cultural religioso que remove a coroa da imagem talhada e policromada da Nossa Senhora e, momentaneamente, põem na cabeça de uma integrante do grupo, observa-se a imbricação da religiosidade, poder e pureza dentro do grupo analisado.

Além disso, na data do evento para a adoração a Nossa Senhora do Rosário, a taieira atrai a atenção, amor e simpatia da comunidade laranjeirense e dos participantes do encontro cultural, não só pela beleza cênica

[9] A imagem de Nossa Senhora do Rosário que participa da celebração da coroação da rainha das taieiras atualmente pertence ao acervo do Museu de Arte Sacra de Laranjeiras. È uma escultura de madeira talhada, dourada e policromada do século XVIII. Possui tombamento federal e em conjunto com a igreja e seu estado de Conservação é Regular. As suas dimensões são: 1.57de altura, 65 cm de largura e 36 cm de profundidade.

[10] De acordo com Frungillo (2003), o querequexé e o ganzá são Instrumentos de percussão de influencia africana.



Figura 7: Imagem talhada, dourada e policromada de N.S. do Rosário, séc. XVIII. Foto: Ivan Rêgo Aragão.



Figura 8: N. S. do Rosário (detalhe do panejamento). Foto: Ivan Rêgo Aragão .

das roupas, música, som e bailado como pelo histórico de resistência cultural. Ao longo de mais de cem anos, o grupo das taieiras de Laranjeiras conquistou respeito, força política, agregando em seu seio meninas das famílias da sociedade local. As taieiras são também referencia cultural sobre os processos singulares de hibridização religiosa ocorrida no encontro de culturas dentro do território brasileiro, especialmente em Sergipe.

São essas especificidades, que reverberam nos ritos religiosos do grupo e na devoção tanto aos orixás como aos santos católicos, imbricando elementos de convergências religiosas, o lugar do papel feminino nas relações sociais e de poder, etnicidade e alteridade, temas que perpassam pelo olhar antropológico que embora recorrentes nos estudos que permeiam a cultura, são relevantes para entender as sociedades contemporâneas.

Convergências que resultam em uma religiosidade própria da cultura sergipana e que tem na sua trajetória a justaposição de religiões que dão novos significados e proporcionam a circularidade de culturas (FERRETI, 2007). Nesse sentido, a Taieira da cidade de Laranjeiras em Sergipe com o ritual da coroação da rainha, é documento sobre o legado do sincretismo brasileiro colonial, tipificando e equalizando de forma singular, práticas que estão no limiar de duas culturas continentais distintas, produzindo uma nova identidade, a partir dessa simbiose cultural.

Referências

ALENCAR, Aglaé D'Ávila Fontes de. **Danças e folguedos**. Iniciação ao folclore sergipano. 2. ed. Secretaria de Estado da Educação. Aracaju, 2003.

BRASIL. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**: Sergipe e Alagoas. Aracaju: 8ª. Sup. do IPHAN, v. 7 e 8, m. I e II, 2001.

DANTAS, Beatriz Góis. **A taieira de Sergipe**: pesquisa exaustiva sobre uma dança tradicional do nordeste. Petrópolis: Vozes, 1972.
_____. Repensando a pureza nagô. In: **Religião e sociedade**, n. 8, Julho de 1982, p. 15-20.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**: ensaio sobre as noções de poluição e tabu. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Multiculturalismo e sincretismo. In: **I Congresso Internacional de Ciência da Religião**, Goiânia, UCG, 03 a 05/09/2007. p. 1-10.
FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão.** São Paulo: EDUNESP, 2003.

LEMOS, Andrey R. et al. **A Taeira**: cultura e identidade no município de Laranjeiras. Monografia (Licenciatura em História). Aracaju: UNIT, 2007.

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da virgem Maria no Brasil.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008

SILVA, Jaime José S. A dança do Cacumbi: novo olhar sobre as festas afro-brasileiras e as vivências do pós-emancipação em Santa Catarina. In: **Anais do VI Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional,** 2013.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe**: uma tradição revista. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: UFBA, 2003.

DO IMAGINÁRIO À IMAGINÁRIA DEVOCIONAL DO PROFETA SERTANEJO ANTÔNIO VICENTE MENDES MACIEL, O ANTÔNIO CONSELHEIRO

Jadilson Pimentel dos Santos
I*nstituto Federal da Bahia*
Universidade de Campinas
jadangelus@bol.com.br

R**esumo**
O beato Antônio Conselheiro foi um indivíduo afeito ao cristianismo das origens e seguidor extremado das normas propagadas pela Contrarreforma: mortificação do corpo, veneração de relíquias, criação de santuários sagrados, utilização e influência do estilo barroco, dentre outras. Devoto declarado do Bom Jesus, São João Batista e Santo Antônio, apresentava em suas pregações, uma oratória inflamada e de teor místico, cujas bases encontravam ressonância em obras como o Lunário Perpétuo, as Horas Marianas e a Missão Abreviada. Apontado por diversos estudiosos como o "Anchieta" ou o "Vieira dos sertões", deixou um conjunto de edifícios religiosos cujos oragos além de dialogarem sobremaneira com o estilo Barroco, também transitam pelas expressões de linguagem popular. Em seu séquito existiam os mais variados estratos sociais, destacando-se, de forma exemplar, os entalhadores e fundidores os quais deixaram obras escultóricas desde as margens do São Francisco até os rincões mais próximos do litoral norte da Bahia. Essa imaginaria sacra ai presente, rica em simbologia, apresenta, variadas vezes, tipologias próprias com repertorio sincrético, sendo o tema sertanejo muito explorado. Baseado em fotografias, documentos de cronistas, cartas e dissertações, este trabalho intenta mapear as obras de esculturas do sertão do Conselheiro, de modo a revelar e divulgar esse patrimônio artístico-religioso que se encontra cada vez mais ameaçado, bem como esquecido de estudos mais aprofundados sobre esse que é um tema muito importante para o contar e recontar da memória do povo conselheirista.

Palavras-Chave: Antônio Conselheiro, Imaginária Religiosa, Arte Popular, Arte Sacra.

Introdução à gramática artística do conselheiro

O líder religioso Antônio dos Mares, também conhecido como Irmão Antônio, Santo Antônio Aparecido, Antônio Conselheiro, Santo Antônio Conselheiro, e, finalmente, Conselheiro, nasceu em solo cearense, e no decorrer de sua existência foi colecionando vários títulos. Na infância, ele seria mais conhecido, no seio de sua gente, como Antônio Vicente. Já na idade adulta lograria, no seu Belo Monte, o epíteto de Bom Jesus Conselheiro.

Acumulando em seu currículo mais de 20 anos de peregrinação pelos sertões do nordeste, foi conclamando as mais variadas gentes para o seu mister, tendo agregado em seu séquito, inúmeros artífices. Os nomes mais pródigos, no concernente aos artífices da grei conselheirista foram; Manuel Faustino e Antônio Feitosa, sendo o primeiro, o responsável por obras importantes tais como: talhas, portas e cruzeiro da Igreja do Bom Jesus de Crisópolis e talha e cruzeiro da Igreja de Santo Antônio do Belo Monte.

Faustino sendo um fiel entalhador do beato profeta, não poupou esforços ao representar uma gramática ornamental que nas mais variadas vezes agradava e exaltava o seu líder. Desse léxico sobressaíam as flores sempre presentes nos altares e portas, bem como as iniciais do nome que, tanto podia ser Antônio Vicente Mendes Maciel Conselheiro (AVMMC), quanto, simplesmente, Bom Jesus Conselheiro (BJ). Na capela do Santo Cruzeiro de Tucano vamos encontrar as iniciais como monograma se adequando a formatação do topo do frontispício. É uma gramática que extrinsecamente diz acerca da Bíblia, da Missão Abreviada, das Horas Marianas e do Lunário Perpetuo; tão propagados a partir do Concílio de Trento. Intrinsecamente aborda aspectos de louvação ao bom beato do Quixeramobim.



Figura 1: Bom Jesus padroeiro de Crisópolis, BA.
Autoria: desconhecida, século XIX.
Fonte: Jadilson Pimentel dos Santos, 2010.



Figura 2: Senhor do Bonfim padroeiro de Chorrochó, BA.
Autoria: desconhecida, século XIX.
Fonte: Jadilson Pimentel dos Santos, 2010.

Com a obtenção de títulos variados, Antônio Conselheiro passa a ser comparado com personagens sagrados. Para o povo sertanejo Antônio dos Mares é também Santo Antônio que nos sertões apareceu: Santo Antônio Aparecido. Nesses rincões, viam-no semelhante a Antônio de Pádua.

Outro santo também evocado pelos conselheiristas, e comparado ao beato, era São João Batista. Além de peregrinarem pelo deserto e se alimentarem parcamente, os seus fieis afirmavam que Antônio, tal qual João Batista, possuía um carneirinho de estimação que era transportado nos braços, assemelhando-se à iconografia de São João. Outro aspecto mencionado é o fato de o profeta do Belo Monte ter sido decapitado depois de morto, motivo para os sertanejos o considerarem um mártir. Essas particularidades são claramente observadas em variadas obras do Conselheiro, sobretudo em sua arquitetura religiosa.

As devoções deixadas pelo conselheiro sobrevivem até hoje. Se mantém vivas e comunicam a palavra proclamada diuturnamente pelo beato. Dentre os municípios que ainda preservam toda essa ritualística cita-se: Chorrocho; com a devoção ao senhor do Bonfim, Crisópolis; com a devoção ao Bom Jesus e Canudos com a devoção ao Santo Antônio. As imagens dos oragos deixadas nessas cidades, sobretudo as do Bom Jesus, são muito veneradas nas festas do mês de Janeiro e comunicam na sua feitura as marcas da arte popular mesclada às influencias do barroco. (FIG. 1 e 2)

As imagens dos Cristos crucificados tiveram ampla aceitação entre os sertanejos liderados pelo Conselheiro, embora em meados do século XIX, com a Romanização, a igreja já enfatizasse a imagem do Cristo soberano. Todavia, no grande sertão do Conselheiro, é o Cristo doloroso que se sobressai em predileção.

Na voz de muitos historiadores, isso se deve ao fato de o homem simples do campo – o sertanejo que vive em regime de diáspora e espoliado pelos latifundiários – se identificar com o Cristo martirizado. É nesse ícone que o camponês do sertão se enxerga**.**

Adepto do catolicismo das origens, Antônio Conselheiro carregava em suas pregações fortes influências da Missão Abreviada, das Horas Marianas, do Lunário Perpétuo e da Bíblia Sagrada. Muitos dos exemplos aprendidos - de uma vida regrada, da mortificação do corpo e da abominação aos objetos de luxo, são extraídos desses livros sagrados.

A Bíblia sagrada que circulou no sertão do oitocentos era ricamente ilustrada com gravuras que serviram para instruir e evangelizar, e também como tema de sua gramática ornamental, empregada na arquitetura religiosa, bem como nas obras de talha e demais vertentes artísticas.

A missão abreviada também trazia algumas ilustrações e oferecia em seu conteúdo um *tônus* revivalista: medievalista e barroquizante. Conselheiro nas suas pregações, dotado de uma oratória inflamada, deixa claro a predileção pelos temas dos martírios e sacrifícios, evidenciados na estética barroca, sobretudo na devoção declarada ao Bom Jesus.

Nesse ínterim, vai forjando uma estética onde a busca pelos aspectos dolorosos são uma constante. Em seus sermões combatia a beleza, o luxo, ou qualquer tipo de vaidade.

Antônio Vicente, origens, influências e contaminações

O Cará, de acordo com alguns cronistas e viajantes, não foi um território almejado pelo surto empreendedor dos primeiros colonizadores. Descrito sempre como uma terra de mal-aventurados, onde somente o céu e o mar tinham imponência, pode-se mesmo constatar que, nessas crônicas antigas, percebe-se, sempre, um tom melancólico e lúgubre.

O conquistador Martim Soares Moreno (apud MACEDO, 1978) foi o primeiro a proclamar que em todas as léguas do Ceará, não havia um palmo de terra que se pudesse povoar onde tudo eram areias ardentes e onde só medrariam rebanhos.

A formação do território cearense se concretiza, contudo, quando ocorre a ocupação do seu sertão por criadores de gado oriundos de outras regiões nordestinas. Os caminhos percorridos pelas boiadas foram de fundamental relevância para a sua ocupação. O gado trazido da Paraíba, da Bahia, do Rio Grande do Norte e do Pernambuco foi efetivando percursos que tinham como destino os lugares mais agradáveis, às margens dos rios, para a criação de vilas e povoados.

As vilas que se formaram a partir daí, tais como: Vila Nova do Campo Maior do Quixeramobim, Vila do Icó, Sobral, Aracati, dentre outras, foram centrais nesse processo, tornando-se, mais adiante, sítios marcados pelo dinamismo comercial, pela violência imposta pelos latifúndios, e pelas várias tonalidades da religiosidade popular. Foi na Vila de Santo Antônio do Quixeramobim, que nasceu o místico mais famoso do Nordeste do Brasil: Antônio Conselheiro.

Criado e educado pare seguir a vida religiosa, foi a Igreja Matriz do Santo Antônio de sua freguesia, a primeira referência em modelo de edificação sacra. Na Matriz de Antônio Dias ele recebeu o sacramento do batismo, casou e cumpriu todas as suas obrigações religiosas.

Foi esse contexto, permeado de religiosidades e misticismos, um dos aspectos de influência na vida devotada à religião, posteriormente. O seu mundo, até a idade adulta – antes do casamento, se circunscrevia às imediações da vila do Qixerambim com algumas incursões pelas vilas comerciais do Ceará: Aracati, Sobral e, mais tarde, Icó.

Sobre a capela da Vila do Quixeramobim situada às margens do Rio Rinaré nos informa Macedo (1978, p. 23,25).

> Amortalhado no hábito de São Francisco, assim quis partir o Capitão Antônio deste Vale de Lágrimas, vestido de frade, na pobreza de um franciscano. Mas, em vida quis honrar sobremodo a sua fé religiosa, erigindo capela de pedra cal, com três arcos no frontispício e dois altares, por hábeis mãos de oficiais vindos do Reino, não reparando no custo, e bem ornada, com damasco, patena, cálice, colher de prata, imagens e alfaias [...] Antônio Dias Ferreira, cristão valente do Porto, sonhava transformar em grande o bastante para alojar opas, [...] brandões, cajados de prata, cruzes alçadas, nave iluminada por fortes candeias de azeite e defuntos amortalhados em alvas [...] E o piso atulhado deles, os mortos, uma vez sepultados, debaixo das encomendações da Igreja. Uma casa de Deus como devera ser: e que os gados, carros de junta e cavaleiros não lhe viessem afrontar o templo, ao transitarem pelo patamar, no espaço vazio entre fachada e o cruzeiro! Com aquele capricho, fé e paciência do tempo, o capitão do Quixeramobim mandou fabricar três sinos. Porém, um de seus alveneiros, mestre Antônio Mendes da Cunha, acusado de bigamia, num auto de fé da inquisição, foi condenado ao degredo e açoites.

Aos vinte e cinco anos, não concretizando seus objetivos, tendo já casado, Antônio Vicente, que tinha fracassado nos negócios, termina abandonando com sua esposa, o seu torrão natal. Começa a partir daí, na tentativa de sobrevivência, uma vida de nomadismo pelas terras do sertão nordestino.

Otten (1990, p. 142, 143) assevera que, como o comércio não ia bem, liquida-o, e no mesmo ano, ainda, se transfere para uma fazenda vizinha, lecionando português, aritmética, e geografia. Não se fixando no local, retira-se para o Campo Grande como caixeiro; desfeito este emprego, passa a atuar no foro como advogado dos pobres. Em 1861, o autor nos diz que, deixando o Campo Grande torna-se advogado provisionado em Ipu.

Nessa mesma época, sua mulher, que lhe dera dois filhos, foge com um furriel da força pública, deixando sua vida bastante inconstante. Mais adiante, muda-se para a Fazenda Tamboril e, novamente, exercerá a profissão de professor. Mas a vida errante continuava a empurrar o profeta pelos meandros dos sertões. Também se estabeleceu, por um curto período de dois anos, em Santa Quitéria, no Ceará, onde conheceu Joana Imaginária, mulher meiga e mística que esculpia imagens de santo em barro e madeira e com ela teve um filho chamado Joaquim Aprígio.

Certamente com Joana Imaginária seu espírito místico religioso se avultaria, como também acentuaria o seu senso estético, pois sendo Joana uma escultora, muito contribuiria para a corporificação das artes visuais que se fariam presentes em suas construções.

> Aos cinco anos já desenhava cajus nas paredes. Os desenhos das castanhas encravados nas suas unhas eram rupestres. No subconsciente sujo e encardido, a cor que vislumbrava assumia um tom sanguíneo, entre o pardo e o marrom, suas cores prediletas quando desenhava ou pintava. Deixara o desenho para ser ceramista, já que o barro era mais fácil de ser achado e a madeira doía-lhe nos dedos sendo encarnada na ponta do canivete. Joana não queria pegadio com homem nenhum, livre cigana dos sertões raparigueiros. Ainda não tinha conhecido nem se apaixonado por Antônio Vicente Mendes Maciel, o futuro Conselheiro. Estava de sina sinada que, com ele se encontraria na Rua da Palha, em Santa Quitéria, perto de Sobral. Terra de muito calor e sol. Estava no esplendor dos trinta anos[...] Suas peças de barro, suas imagens na madeira eram espalhadas pelos sertões; as encomendas quando havia, vinham de fora e se sumiam nos mercados longe. (DANTAS, 1982, p. 31, 35).

De acordo com Benício (1997, p. 68), os profundos golpes que o destino desferira sobre a sua cabeça eivada de doutrinas complexas e confusas pregadas por missionários estrangeiros, então invadindo os sertões, bem como a presença mística de Joana Imaginária alquebraram o seu espírito; fizeram com que Antônio tomasse outros rumos.

Pelos idos de 1865, Antônio parte novamente, dando-se à uma vida de intermitências nômades percorrendo os povoados da região. Na segunda metade da década de 1860, fixa-se em Várzea da Pedra, insistindo novamente com os negócios, mas os fracassos comerciais e a provável influência das pregações do Padre Ibiapina levam-no a iniciar uma nova fase de sua vida. A essa altura, a sua esposa que o abandonara, prostituía-se, sucumbindo em Sobral, sua terra natal, esmolando à caridade pública.

Nesse ínterim, tomado de vergonha dirige-se a Paus Brancos - CE, onde morava sua irmã Francisca Maciel e a partir daí, em rota migratória, segue, novamente, para o Crato, onde, certamente, teria acompanhado os missionários que pregavam, engrossando o número dos peregrinos. Segundo Benício(1997), corria o ano de1867 ou 1868 quando ele desapareceu do Ceará. Segundo o autor, passaram-se seis anos sem que se tenham notícias de Antônio Maciel até seu aparecimento nas terras da Bahia e Sergipe.

A obra empreendida pelo Pe. Ibiapina deixou fortes marcas em Antônio Vicente Mendes Maciel. Essas evidências não se resumiam somente ao processo de evangelização. Considerado por muitos como o precursor do Conselheiro, Ibiapina ergueu pelos sertões do norte, na faixa compreendida entre o Ceará, a Paraíba e o Rio Grande do Norte, inúmeras casas de caridades e diversas igrejas. Muitas dessas

obras, articuladas para dar assistência aos desfavorecidos, eram, como se verá adiante, parecidas com as que Antônio concebeu. Na obra material deixada pelo Pe. Ibiapina está, possivelmente, uma das matrizes estéticas que se processará nas obras conselheiristas.

Numa perscruta mais atenta dessas construções, evidenciamos as marcas que unem esse dois religiosos. São obras de repertório simplificado, com fachadas, às vezes, triangulares, pontuadas por pináculos. Usualmente, vê-se alinhado à sua fachada um cruzeiro onde os penitentes, beatos e peregrinos rezavam, ouviam sermões e faziam festas em honra ao padroeiro.

O Senhor do Bonfim de Chorrochó e o São João da Rainha dos Anjos: Duas amostragens tipológicas do beato.

O repertório ornamental da Igreja do Senhor do Bonfim, desde a gênese de sua concepção, pendia para uma simplicidade e economia de detalhes. O estilo adotado fugia a regra do partido ornamental da fachada, pois o que se via aí era uma predileção pelo singelo da arte popular, mesclado aos toques do neoclássico e influências sutis do barroco.

O orago, escultura em madeira policromada, apresenta alguns traços da arte popular (FIG. 1). É voz corrente na cidade que a imagem foi presente concedido ao profeta, vindo de Portugal, o que, talvez, não se confirma. O certo é que, é uma peça *sui generis*. Nela podemos observar alguns incrementos em prata batida e outros elementos em madeira torneada. Outro exemplar deixado pelo beato e que podemos relacionar com o Senhor do Bonfim de Chorrochó, é o do Bom Jesus de Crisópolis, sendo, este, todavia, de repertório mais erudito. (FIG. 2)

Sobre o orago de Chorrochó, há uma lápide em mármore que foi colocada na parede frontal da igreja, no ano de 1985. A escultura do Senhor do Bonfim de Chorrochó está acondicionada num oratório executado, no século XIX, para compor o altar-mor. É uma das últimas peças dessa época, e evidencia em sua ornamentação mesclas da arte popular e erudita.

Concebido em madeira sem policromia, apresenta porta de vidro contendo bordas torneadas. A cornija dessa peça é ligeiramente arqueada e está coroada por dois pares de volutas em “s” que sustentam um globo encimado por uma pequena cruz. Essa tipologia foi adotada, ainda que de forma mais exuberante, em outras igrejas do sertão por onde o Conselheiro andou e missionou. Dentre elas é coveniente citar: altares colaterais e oratórios da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Ouriçangas e ortório do altar-mor da igreja de Santa Tereza de Ribeira do Pombal.

Por outro lado, o repertorio analisado na freguesia do Itapicuru, Rainha dos Anjos é de linguagem bem mais popular. Ai consta como a genese de formação do *modus operandis* da grei conselhirista.

É de comum acordo, no sertão da Bahia, apontar a capela de Nossa Senhora da Rainha dos Anjos, como a primeira da lavra de Antônio Vicente Mendes Maciel. O primeiro jornal que noticiou acerca do profeta Conselheiro foi *O Rabudo* da cidade de Estância, datado de 22/11/1874. O periódico, além de caracterizar o beato, informa-nos sobre a pequena capela edificada nas terras do Itapicuru, no povoado cujo topônimo é o mesmo de sua padroeira: Rainha dos Anjos.

Aras (1953, p.8) assevera que, estando o profeta nas terras da Bahia, à margem direita do Rio Real, na Vila de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, edificou uma igreja em estilo da época, com varandas, a qual veio a ruir por falta de assistência. Conforme o autor, algum tempo depois enviaram Pedrão um dos homens da “Companhia do Conselheiro”, onde erigiu uma capela.

Na verdade, pelo que se pode depreender, a capela foi restaurada; perdendo-se, todavia, a feição original. Contudo, é importante afirmar que a estrutura e alguns elementos são os mesmo da obra anterior; o partido ornamental do interior ainda se mantém como antes, e demonstra o estilo do beato no início de sua formação.

Sobre essa edificação, Fontes (2011, p.126) assevera que a Igreja da Rainha dos Anjos pertencia à freguesia de Nossa Senhora de Nazaré do Itapicuru de Cima e parece ter sido a primeira obra do beato cearense, realizada

entre 1874 e 1876. Informa, ainda, que a capela antiga foi restaurada e a pequena localidade continua a existir e pertence ao mesmo município.

O *Diário da Bahia* datado de 27 de junho de 1876 (apud CALASANS, 1997, p.62) noticiando a prisão de Antônio Conselheiro, nesse mesmo ano, escreveu que ele, também, há reedificado templos como aconteceu com a capela da Rainha dos Anjos no Itapicuru e construção de cemitérios.

Conforme Silvio Romero (1879, p.6), nos seus *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*, aparecidos na Revista Brasileira, no ano de 1879, certamente baseando-se em informações adquiridas em Sergipe, refere-se à igreja que julgava fundada pelo anacoreta de Quixeramobim. Na sua fala, o autor diz sobre um indivíduo criminoso do Ceará que saiu a fazer penitência a seu modo e inaugurou prédicas públicas. No seu percurso, veio ter aos sertões da Bahia e fundou a igreja em Rainha dos Anjos. Chamava-se Antônio e o povo o denominava – Antônio Conselheiro.

O povoado de Rainha dos Anjos parece ser o mesmo da época em que Conselheiro por lá construiu. A pequena comunidade que está localizada nos confins do Itapicuru parece não gostar do progresso, pois não há, ali: calçamento, telefonia móvel, etc.

Ao bater nos pórticos da vila, a pequena capela é o ponto que mais chama a atenção do visitante. Nela já se faz notar uma estrutura de paredes espessas e pesadas; uma marca do beato recorrente nas construções posteriores. Saltam aos olhos outros elementos ainda presentes na construção, e que se repetiriam noutras obras do anacoreta. Dentre eles, podemos citar os pares de contrafortes que ai estão presentes.

A fachada certamente apresentava-se com algumas volutas assimétricas e elementos fitomorfos decorando-a. Embora a atual seja menos ornamentada, ainda preserva alguns motivos decorativos no seu frontão triangular.

Um fato importante observado nessa construção, que apresenta a gênese do processo artístico e estilístico do Conselheiro, é a colocação da cruz defronte à capela. Nesse período, o beato que peregrinava pelos sertões, não havia ainda se transformado no Conselheiro articulado e líder. Portanto, o cruzeiro colocado ai é simples, e está encimado numa base sem nenhum ornamento, não se configurando como um cruzeiro típico do beato. Os grandes cruzeiros, com estrutura trabalhada e com o coreto do tipo "palanque" só aparecerão na década de oitenta do século dezenove.

O *proto-estilo* do Antônio Conselheiro, concebido ao gosto do povo do sertão, ocorreu, certamente, na capela da Rainha dos Anjos. Como o frontispício da obra foi modificado, impedindo-nos de uma análise mais sucinta, recorremo-nos ao único exemplar do profeta que mantém um diálogo com essa obra: a capela de Nossa Senhora da Conceição, construída no povoado de Curralinho, município de Poço Redondo – Sergipe.

Por outro lado, o interior da edificação manteve seu partido ornamental preservado. A pequena obra possui uma única nave cujas paredes apresentam dois pares de portas laterais, um arco cruzeiro com arco abatido encimado por um símbolo em alto relevo e um pequeno altar esculpido em madeira.

O vocabulário da decoração interior é bastante simplificado, todavia, o trabalho em talha do altar-mor é um exemplar único, e, embora seja o modelo inicial, é rico em expressão popular e memória histórica dos tempos primevos do povo conselheirista. (FIG. 3)

O pequeno altar feito por artífices do séquito do beato, embora singelo, apresenta, também, elementos do vocabulário erudito. É um exemplar híbrido contendo pequenos dosséis, dois pares de colunas de influência coríntia, um oratório, figuras angélicas, e motivos vegetalizados. A mesa do altar possui forma trapezoidal e um inscrição cujo significado é o seguinte: Virgem Nossa Senhora Rainha dos Anjos.

Chama atenção, no altar, um conjunto de sete cabeças de querubins em tamanhos diferenciados; neles, notam-se variadas formas da expressão popular. É, talvez, um dos poucos exemplares onde evidenciamos a



Figura 3: Altar-mor da capela da Rainha dos Anjos, Itapicuru, BA.
Fonte: Jadilson Pimentel, 2010.

presença de esculturas com essa fisionomia. A imagem de São João Batista com o carneirinho de feições "primitivas" é uma peça de extraordinária beleza; está presa ao retábulo, ou seja, foi elaborada como continuidade do altar e que, provavelmente, fazia par com outra imagem, a qual não se encontra mais ali, pois foi substituída por uma de feição mais classicizante (FIG. 4). Nesta imagem do São João Batista ainda menino, é imprescindível lembrar que o artista que a esculpiu lançou mãos dos tipos fisionômicos e modos do povo sertanejo. Nele chama atenção a cuia de cabaça que está sendo utilizada, objeto indispensável nos labores do sertanejo.

No coroamento do arco do altar alguns elementos decorativos se impõem; um ser angélico (querubim) de feição híbrida harmoniza-se com as pequenas volutas; e mais acima deste, motivos fitomorfos com desenhos de espirais roubam a cena; atestando que a predileção por motivos florais já se fazia presente no repertório do beato do Belo Monte desde a gênese de suas criações.

Contudo, a peça de valor inestimável para a população do povoado é a imagem presente no oratório do altar da capela. É uma obra de feição e características barrocas; a qual tem povoado o imaginário daquelas gentes. Contou-nos a religiosa que guarda as chaves da igreja, dona Deildes, que esta imagem; a Nossa Senhora Rainha dos Anjos foi recentemente roubada do altar; provocando imensa tristeza na população. Mobilizados, puseram anúncios em diversos meios de comunicação; conseguindo encontrá-la na cidade de Feira de Santana.

Hoje, ela repousa no seu lugar de origem, mas encontra-se danificada pela ação dos vândalos. Os habitantes do lugar clamam às autoridades uma tomada de consciência no sentido de conseguirem uma restauração urgente para a peça, pois esta se encontra com a policromia extremamente danificada. Segundo a informante que cuida da igreja, a pintura da imagem foi retirada quando a roubaram, pois os praticantes dessa ação acreditavam que a peça fosse feita totalmente em ouro.



Figura 4: São João Batista do altar-mor da capela da Rainha dos Anjos.
Fonte: Jadilson Pimentel, 2010.

Referências

ARAS, José. *Sangue de Irmãos*. Salvador: Museu de Bendengó, 1953.

BENÍCIO, Manoel. *O rei dos jagunços*: crônica histórica e de costumes sertanejos sobre os acontecimentos de Canudos. [Edição fac-similar do Jornal do Comércio, 1899]. Brasília, Senado Federal, 1997.

CALASANS, José. Antônio Conselheiro, construtor de igrejas e cemitérios. In: *Cartografia de Canudos*. Salvador, Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1997.

DANTAS, Paulo. *Joana Imaginária*. São Paulo: Padan/Global, 1982.

FONTES, Oleone Coelho. *No rastro das alpercatas do Conselheiro* (Coletânea de textos conselheiristas e euclidianos). Salvador: Ponto e Vírgula Publicações, 2011

MACEDO, Nertan. *Antônio Conselheiro*. Rio de Janeiro, Record, 1978.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Liv. Clássica de Alves e Cia., 1879.

ICONOGRAFIA

PINTURA COLONIAL CEARENSE: A RELAÇÃO ENTRE O POPULAR E O ERUDITO NOS CAIXOTÕES DA CAPELA-MOR DE SÃO JOSÉ, EM AQUIRAZ

José Ramiro Teles Beserra
Arquiteto e urbanista
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ramiroteles@gmail.com

Resumo
A arte colonial brasileira, especialmente a pintura, foi grandemente influenciada por modelos europeus de composição erudita difundidos em grande parte através de gravuras e estampas que afluíram copiosamente aos territórios colonizados. É neste contexto que podemos inserir a produção do conjunto de 12 painéis do forro da capela-mor da igreja matriz de Aquiraz, no Ceará, os quais são alusivos à vida de São José, orago do templo cuja edificação primitiva remonta ao ano de 1715. Estimulados pelas conjecturas de Castro (1977:10) e Valladares(1983:166-167), objetivamos identificar o temário da obra em questão, a provável data de execução e, principalmente, seu modelo gerador, supostamente de composição erudita com programa iconográfico recorrente dentro do esquema ideológico vigente da Contrarreforma. Inicialmente, reunimos toda a bibliografia atinente à obra, realizando uma vasta pesquisa em arquivos, bibliotecas e museus, no sentido de elencar o máximo de obras bibliográficas e iconográficas produzidas durante o período compreendido entre os séculos XVI e XVIII, cujo tema fosse relacionado ao objeto de estudo e sua iconografia. A partir deste cabedal informativo, procedemos à confrontação direta daquelas fontes antigas com os painéis em estudo, com o fito de identificar similitudes e possíveis filiações formais e estéticas a padrões eruditos importados. Identificamos, assim, as obras biblio-iconográficas que serviram de referencial estético para a composição da obra cearense. Confirmando as elucubrações dos autores citados, tratava-se de obras europeias, no caso, gravuras buriladas nas oficinas da antiga região de Flandres, grande centro artístico dos países baixos de onde provieram os maiores gravadores e impressores da Europa entre os séculos XV e XVIII.

Palavras-chave: Aquiraz, painéis, iconografia, Stradanus, gravuras.

A igreja de São José de Ribamar do Aquiraz

Ainda nos primeiros anos de fundação da vila de Aquiraz, trataram os moradores de erigir o templo dedicado a São José conforme se depreende de carta da Câmara do Aquiraz ao Desembargador Cristóvão Soares Reimão, datada de 1715:

> VMcê nos limite as braças de terra q são dadas a similhantes villas, pª. Que os ditos moradores façam suas casas pª. Augumento da dª. Villa sem impedimento do senhoria da dita terra, como também estamos levantando matris a custa dos moradores, e temos por noticia que nos querem impedir q não venha o orago dela q é o milagroso S. José(...) (STUDART, 1896:147)

Ao que parece, de acordo com testemunho do capitão-general do Maranhão e Grão-Pará João da Maia da Gama, consignado em 1728 no seu diário de viagem, esta primeira igreja não passava de uma pequena ermida cuja fragilidade construtiva não permitiu que a mesma chegasse aos dias atuais. Devemos a Maia da Gama, ainda, a primeira referência ao espólio artístico da matriz de São José de Aquiraz:

> A dita villa do Aquirâz consta de huma capellinha mui pequena sem mais ornato, ou ornamento que hum painel no altar, e tem mais huma casa de telha que nella mandou fazer o novo ouvidor gal. Joseph Mendes Machado, e outra mui limitada que serve de Casa da Camara e hua e outra terria e hua do escrivão, e duas mais que ainda estão por tapar, e o asougue, e tres, ou quatro cazitas de palha, e esa pobre e cahindo. (MARTIN, 1944:5)

É curioso que o ornamento citado seja um painel, o que denota a existência de alguma pintura disposta no retábulo, algo pouco comum à arquitetura religiosa colonial do Ceará, sempre tão utilitária e pouco afeta a derramamentos ornamentais, especialmente em época tão recuada. Sendo assim, interrogamo-nos se tal painel não teria sido o embrião de uma investida artística mais ambiciosa sendo reaproveitado na concepção do conjunto iconográfico que hoje conhecemos conformado por uma dúzia de painéis.

A frágil capela edificada ainda em 1715 não resistiu por muito tempo, tendo sido reconstruída na década de 1730, o que fica patente a partir da leitura de carta do padre Caetano Ferreira de Andrade:

> (...) tendo a dita Vila e freguesia até o ano passado de 1731 por Matriz uma pequena Capela, a qual além de ser de madeira taipada de barro, era já de pouca ou nenhuma duração, incapaz de reedificação por muito antiga, hoje se acha com uma grande e bem fundada Igreja, cuja estrutura e edifício se deve toda ao incessante desvelo, diligência e cuidado do Ouvidor Geral da Comarca, Pedro Cardoso de Novais Pereira, o qual com sobrado zelo do culto divino e aumento da terra, vendo e notando a indecência e incapacidade da Igreja antiga e a necessidade que havia de outra, (...) (AHU_ACL_CU_017, Cx.3, D.167.)

Curiosamente, não obstante as informações de que a recém-construída igreja era "grande e bem fundada", Barba Alardo de Menezes consigna em 1814 que a vila do Aquiraz apresentava "uma grande praça, aonde está colocada a egreja matriz de S. José de Riba-mar, que mandou fazer com muita grandeza e asseio o seu parocho atual o Reverendo Padre José Pereira de Castro." (1897:43-44). Mais tarde, em 18 de agosto de 1859, quando da passagem da Comissão Científica de Exploração, o desenhista José dos Reis Carvalho retrata a igreja matriz de Aquiraz e em pequena nota à margem da aquarela acrescenta que o templo "foi edificado em 1790" (EBA, UFRJ). Ora, se o paroquiato do padre Castro tem início em 1781 (SILVEIRA, 2004:486-487), certamente foi neste intervalo de cerca de uma década que se deu este último fôlego edificatório.

Diante dos fatos apresentados é lícito conjecturar que a execução dos painéis da capela-mor se deu entre os anos de 1731 a 1790, intervalo de maior efervescência de campanhas construtivas. Há que se ponderar, inclusive, qual a acepção dos termos "mandou fazer" e "edificada" correntemente utilizada àquela época como sinônimo de grandes melhoramentos, reformas e não necessariamente de reconstrução completa de um edifício preexistente, especialmente levando-se em conta a carência de víveres, recursos financeiros, mão de obra e materiais.

O forro de caixotões da capela-mor de São José de Ribamar de Aquiraz

Dentre os diversos aspectos relevantes da igreja de São José de Ribamar existe um que sobressai aos demais, seja por seus atributos artísticos intrínsecos, seja por sua excepcionalidade dentro do panorama da arte e arquitetura colonial cearense, no caso, o forro de caixotões da capela-mor. Sua excepcionalidade reside no fato de que se trata de um dos raríssimos testemunhos desta tipologia de bem integrado à arquitetura religiosa no Ceará, o qual encontra paralelo apenas naquele existente na Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Viçosa do Ceará. Ademais, raríssimas foram as concessões feitas à integração das artes decorativas na arquitetura cearense dos primeiros séculos, sendo essa tão utilitária, essencial, despojada e sóbria, como nos lembra Liberal de Castro (1977:7-8)

> Não se encontrarão, portanto, no Ceará, nem as elegantes igrejas paroquiais mineiras, de interiores decorados à rococó, nem os conventos magníficos de Pernambuco ou da Bahia, de onde vinha, aliás, a maior parte dos povoadores dos sertões cearenses. (...) Assim, a arquitetura antiga do Ceará evidenciará um caráter popular, nitidamente utilitário e claramente ecológico, mesmo nas obras administrativas ou religiosas de maior pretensão. É, pois, compreensível admitir-se que, em caso tão especial, não se deva buscar arte nessa arquitetura, mas antes admirá-la como um comovente testemunho material dos percalços enfrentados na penosa lida civilizatória dos sertões.

Esse forro, executado em meia-gamela, ocupa uma área de 78m² (6m x 13m), e é composto por um conjunto de doze painéis emoldurados por caixotões octogonais no centro dos quais foram pintadas cenas da vida de São José de acordo com as narrativas dos evangelhos canônicos e apócrifos (FIG.1). Arrematando os



Figura 1: Visão geral do conjunto. Anônimo, anterior 1790,
Igreja de São José de Ribamar, Aquiraz.

cruzamentos da trama estrutural que sustenta os caixotões têm-se florões em madeira esculpida, os quais, juntamente com as referidas molduras, apresentam douramento. A técnica utilizada na pintura dos painéis foi a têmpera sobre pranchas de cedro num arranjo cromático composto por apenas quatro tons principais - terra de siena, amarelo, azul e verde -, o que denota, do autor, grande inventividade e domínio de sua arte ao executar uma obra a partir de gravuras monocromáticas.

De acordo com Clarival do Prado Valladares, o forro de Aquiraz apresenta a técnica de "óleo sobre tabuado, em caixotões (...) de tratamento rude, todavia bem dotada de conhecimento do temário evangélico" (1983:166-167). Castro também é partidário dessa opinião quando afirma que "a composição é erudita e a execução é popular, de artista ingênuo" (in GALVÃO, 2010:37), supondo a utilização de gravuras europeias como modelos para a construção das cenas.

Instigados por estas especulações acerca da possível influência de fontes iconográficas europeias na composição das cenas dos painéis de Aquiraz direcionamo-nos, primeiramente, aos principais trabalhos que se dedicaram à matéria em âmbito nacional, em especial aos escritos de Rodrigo Melo Franco de Andrade (1978), Hanna Levy (1944) e Luís Jardim (1939). Ao investigarem as origens das principais manifestações picturais religiosas na região das Minas e do Rio de Janeiro esses autores apontaram para o uso corrente de ilustrações contidas em publicações de cunho religioso das quais nossos pintores coloniais extraíram os modelos geradores de suas obras. Uma dessas principais obras de referência foi o *Missale Romanum* publicado em Lisboa pela *Typographia Regia* em 1781.

Tais apontamentos foram ao encontro das parcas, mas preciosas informações documentais que davam conta da existência de "alguns missaes" na igreja de Aquiraz, exatamente a tipologia de publicação mais utilizada por nossos pintores coloniais, segundo os autores referidos (AHU_ACL_CU_017, Cx.3, D.167.). Em documento, datado de Lisboa em 1733, consta um parecer favorável no Conselho Ultramarino no qual foi deferido um ambicioso pedido do padre Caetano Ferreira de Andrada que constava da remessa de um lote considerável de alfaias e ornamentos para aquele templo:

> Ao Conselho parece q. V. Mag.de seja sirvido ordenar se dem a Igreja Parochial de São Joseph de Ribamar da villa dos Akirâs os dous ornamentos q. o seo parocho pede, e as trez imagens, hú sino, quatro castissaez, hum vazo de comunhão, hum thuribulo, huma naveta e hum cálix de prata dourado (...) quatro missaez (...). (AHU_ACL_CU_017, Cx.2, D.148.)

Além do lote de alfaias, imagens e ornamentos necessários para "se celebrarem os officioz divinos e funções parochiaes" (AHU_ACL_CU_017, Cx.3, D.167.) no templo que fora reconstruído recentemente, o Conselho Ultramarino ainda deferiu a remessa de "(...)800$000 para o suplicante para a ajuda de **se paramentar |grifo nosso|** a Igreja de São Joseph de Ribamar da villa dos Akirâs(...) (AHU_ACL_CU_017, Cx.2, D.148.). Note-se que estas despesas ocorrem justamente no momento de maior efervescência construtiva e, ao que parece, com uma finalidade decorativa ao edifício "para sua decência e culto devido" (AHU_ACL_CU_017, Cx.3, D.167.). Supomos, portanto, ter sido nesta época, pela conjunção de fatores elencados, que foram encomendados e executados os painéis da capela-mor, provavelmente à custa daqueles oitocentos mil réis concedidos por D. João V.

A temática do conjunto iconográfico de Aquiraz retoma um ponto bastante explorado pelo sistema ideológico implementado pela Contrarreforma, no caso, a vida do patriarca São José como exemplo de abnegação, castidade e mentor referencial da família:

> A Reforma Católica faz de São José um intercessor especial. Muitos tratados são publicados para destacar suas virtudes e do poder de sua proteção; mosteiros, províncias de ordens religiosas, até mesmo ordens inteiras são colocadas sob o seu patrocínio. Este fenômeno sem precedentes na história da devoção a este santo é acompanhada por uma revisão de sua imagem, como evidenciado pela pintura e escultura: ela passa a ser o assunto principal, sendo José muitas vezes caracterizado mais jovem do que antes, apresentando-se como o protetor do menino Jesus. Tal desenvolvimento, particularmente notável na arte francesa do século XVII, também é evidente nas obras espanholas. (DOMPNIER, 2010:291)

As obras escritas precurssoras deste fenômeno foram principalmente o *Summario de las Excelencias del Glorioso S. Ioseph* – Roma,1597, do frei Geronimo Gracian; a *Vida, Excelencias, y Muerte del Gloriosissimo Patriarcha y Esposo de Nuestra Señora S. Joseph* – Toledo, 1604, do frei Joseph de Valdilvieso; e a *Iosephina Evangelica Literal y Mistica de las Excelencias y Pregrrogativas del Glorioso Patriarca S. Ioseph Esposo de la Virgen Nuestra Señora* – Madrid, 1613, do frei Melchior Prieto.



Figura 2: Pueri Jesu Circumcisio. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz . Jan van der Straet, 1589, Antuérpia.

Identificada a temática dos painéis, diante das evidências de existência de vários missais e livros eclesiásticos na paróquia de Aquiraz, diante do fato da implantação de um empreendimento jesuítico naquela vila, ainda na primeira metade do século XVIII – o que certamente promoveu grande influência sobre a vida religiosa da vila – e considerando as referências de Andrade, Levy e Jardim, parametrizou-se uma vasta e meticulosa pesquisa biblio-iconográfica em diversos arquivos e bibliotecas nacionais e estrangeiros com o fito de identificar os modelos que serviram de inspiração para a composição iconográfica em estudo. Os principais parâmetros para a pesquisa foram obras cujos temas relacionassem-se à vida do orago São José; cuja autoria fosse jesuíta ou de uso corrente pelos padres da Companhia; que sua edição tivesse como data limite o ano de 1790, dentre outros.

Resultou que, ao cotejarmos inúmeras obras com as cenas representadas nos painéis, o desígnio foi alcançado e identificou-se a origem exata de 7 painéis, os quais foram extraídos de 3 obras distintas.



Figura 3: Magorum Adoratio. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Jan van der Straet, 1589, Antuérpia.

Não obstante este fato, todo o conjunto alinha-se perfeitamente, no que diz respeito ao programa iconográfico e à temática de cada cena, às gravuras que ilustram os 28 capítulos da obra *Vita S. Ioseph B.ma Virginis Sponsi Patriarcharvm*, do jesuíta Hendrick von der Gracht (1640-1720), publicada em duas edições (1689 e 1750) nas oficinas de Theodorus Galle e Ioannes Galle, respectivamente, ambos de famosa estirpe de impressores flamencos de sua época. A partir desta obra pôde-se identificar a denominação exata de cada cena representada no forro uma vez que nenhuma das pinturas apresenta epígrafes ou lemas que o permitissem. A ordem de cada uma dos painéis do forro obedece, inclusive, a sucessão apresentada no livro, quais sejam:

1. *Cum Bma. Virigine Desponsatio*
2. *Incarnationis Revelatio*
3. *Smae. Virgirnis Sponsae Visitatio*
4. *Angelorum et Pastorum Exultatio* (FIG. 8)
5. *Pueri Jesu Circumcisio* (FIG. 2)
6. *Magorum Adoratio* (FIG. 3)
7. *Pueri Jesu Oblatio* (FIG. 4)
8. *In Aegiptum Transmigratio* (FIG. 5)
9. *Pueri Jesu Inventio* (FIG. 6)
10. *Pueri Amorosa Attrectatio*
11. *Pueri ad Joseph Subjectio*
12. *Sancta Joseph Dormitio* (FIG. 7)

Assim, dos 12 painéis existentes no forro da capela–mor, tem-se que 5 deles são cópias de desenhos de um artista flamenco, o maneirista Jan van der Straet (1523-1605), os quais ilustram a obra *Vita Mariae Beatae Virginis*, composta por 17 lâminas gravadas por Adriaen Collaert e Ioannes Collaert e publicada pela primeira vez em 1589 pelo mesmo Adriaen, na Antuérpia. As referidas gravuras correspondem aos painéis de número 5, 6, 7, 8, e 9 da igreja de Aquiraz, há pouco elencados. Straet ou Ioannes Stradanus, como ficou conhecido em seu nome latinizado, integrou a corte de artistas dos Médici por longos anos provavelmente pela notoriedade de suas concepções, cujas composições finamente tratadas revelam grande requinte de cenários e personagens imponentes. Afigura-se curioso o fato de o autor dos painéis valer-se de uma obra dedicada à virgem Maria para iluminar um conjunto pictórico dedicado a São José. Mais pitoresco ainda é perceber que pelo menos em dois painéis o personagem de São José foi infiltrado em meio à cena, tendo em vista que o mesmo não aparece em algumas das gravuras originais onde a virgem é a protagonista juntamente com o Menino Jesus, denotando, assim, a inventividade do autor. Vide o painel relativo à circuncisão. (FIG. 2)



Figura 4: Pueri Jesu Oblatio. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Jan van der Straet, 1589, Antuérpia.

É notório que o autor das pinturas pouco dominava regras de perspectiva dos espaços arquitetônicos suntuosos representados nas gravuras, tampouco foi fiel copista da expressividade e eloquência dos personagens de Stradanus. Nota-se uma tendência à simplificação dos cenários e do número de personagens, o que, em certos casos, aliviou a composição, diferentemente das originais, fieis ao intencional desequilíbrio maneirista onde porções da cena são completamente adensadas e confusas. Não obstante a simplificação dos cenários percebe-se um raro cuidado na preservação das proporções alcançando, na maioria dos painéis, composições de relativa graciosidade especialmente pelo pitoresco fato de os personagens possuírem traços caboclos.

Os outros 2 painéis cujos modelos foram identificados tem origem em fontes distintas entre si: são cópias de gravuras avulsas inspiradas em obras de dois grandes pintores italianos do período barroco, no caso, Marcantonio Francheschini e Sebastiano Conca.

Francheschini, célebre pintor italiano, expoente da escola clássica bolonhesa dos séculos XVII e XVIII, inicia-se na pintura sob a guia do grande Giovanni Maria Galli, dito o Bibiena. Dentre sua vasta obra destaca-se aquela que justamente serviu de modelo gerador para um dos painéis de Aquiraz: a pintura *Il Transito di S. Giuseppe* (1686-1688), "*uno dei suoi lavori di maggior successo in seguito più volte copiato*" a qual foi concebida para a igreja do Corpus Domini, em Bolonha (DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, 1997:v.49: verbete Francheschini). De fato, decerto por sua grande qualidade e beleza, esta obra alcançou grande difusão na Europa e América a partir de sua reprodução em uma gravura executada em 1720 por Ludovico Mattioli. A partir dessa gravura a obra de Francheschini foi amplamente copiada inclusive nas colônias espanholas e portuguesas. Vários são os exemplares espalhados por museus e igrejas

americanos, por exemplo, *A morte de São José*, óleo sobre tela na Iglesia de San José, Orosí, Costa Rica; *A dormição de São José (Sancta Joseph Dormitio)*, na igreja desse orago em Aquiraz (FIG. 7); e *A sagrada morte,* óleo sobre tela do Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Mexico, todas obras setecentistas.



Figura 5: In Aegiptum Transmigratio. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Jan van der Straet, 1589, Antuérpia.

A sétima e última obra identificada e que serviu de modelo gerador para um dos painéis de Aquiraz foi concebida por Sebastiano Conca, pintor napolitano que alcançou grande proeminência em Roma a princípios do século XVIII, tendo sido, possivelmente, pupilo de Luca Giordano e Francesco Solimena. Ao longo de sua longa atuação como pintor, sua obra incialmente de forte carga barroca, vai adquirindo ares de suave lirismo rococó. Na primeira década do setecentos ele estabelece a *Accademia del Nudo*, onde foram formados muitos de seus pupilos, dentre eles o prestigiado pintor rococó Pompeo Batoni, e para onde afluíram muitos gravadores que com suas impressões propiciaram a disseminação de sua obra por toda a Europa e América, chegando, novamente, ao Brasil através de gravuras. A estampa específica de que se valeu o copista do painel de Aquiraz denominado *A Exultação dos Anjos e Pastores (Angelorum et Pastorum Exultatio)* é aquela que ilustra o missal português anteriormente citado por Hanna Levy e publicado em 1781. A referida gravura, aberta em 1777 por Gaspar Froes Machado, é cópia do óleo sobre tela denominado *A Adoração dos Pastores*, atualmente depositado no J. Paul Getty Museum e cuja autoria é de Conca que o concebeu em 1720.



Figura 6: Pueri Jesu Inventio. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Jan van der Straet, 1589, Antuérpia.

As gravuras do referido missal alcançaram grande popularidade na região das Gerais desdobrando-se em cópias nas pinturas decorativas de diversas igrejas mineiras. A gravura de Fróes, no entanto, parece ter sido aquela que, do missal, maior amplitude alcançou em todo o território brasileiro uma vez que dela derivaram obras nas igrejas de Bom Jesus de Matosinhos, atribuído a Silvestre de Almeida Lopes, no Serro; na Capela de São José de Itapanhoacanga, com autoria de Manuel Antônio da Fonseca (1787), em Alvorada de Minas; na Capela da Fazenda Boa Esperança, atribuída a João Nepomuceno Correia e Castro (1797?); e na Igreja de São José de Ribamar, autor desconhecido, em Aquiraz (FIG. 4). Mais uma vez, no exemplar conservado nesta última igreja, o autor adotou a simplificação da obra original ao copiá-la, o que parece ser intencional, pois para além de suas possíveis limitações técnicas, adotou-se essa decomposição como um artifício para tornar a cena mais legível e palatável aos olhos do espectador, estratégia comum aos pintores da época, conforme observado por Santiago (2013:134):

> (...) pintor atuou em acordo com a maioria de seus contemporâneos que adotavam impressos europeus como fontes modelares: visou o destaque da cena principal e a facilidade de sua leitura. O pintor eliminou personagens (...) e objetos do fundo e do primeiro plano. (...) A aplicação planificada das tintas minimiza os revoluteios dos tecidos.

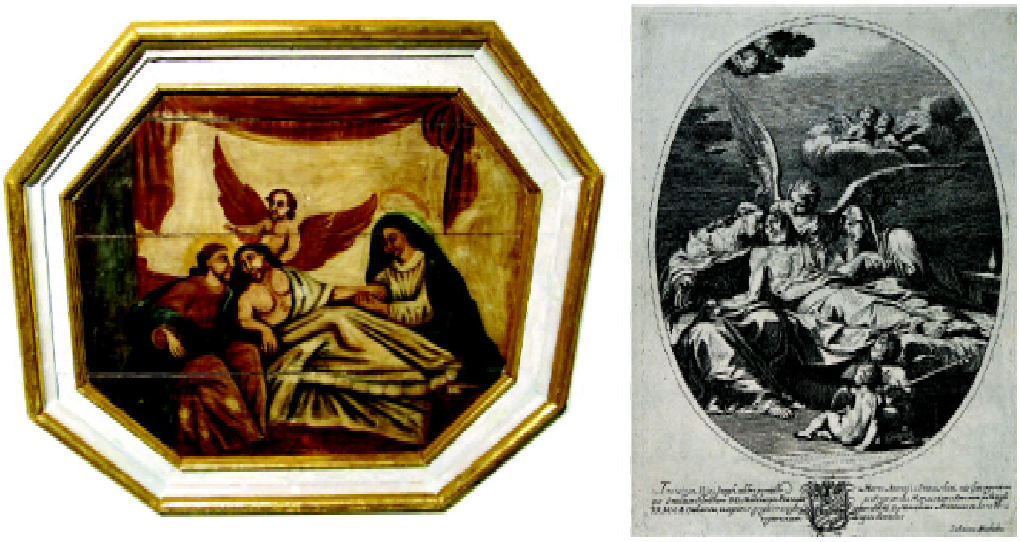


Figura 7: Sancta Joseph Dormitio. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz. Ludovico Mattioli, 1720, Bolonha.

Os demais painéis (nºs 1, 2, 3, 10 e 11), apesar de alinhados à temática recorrente em diversas obras consultadas, inclusive naquelas citadas anteriormente, não tiveram seu modelo gerador identificado. Porém, ainda que esses painéis não apresentem a transposição exata das composições das gravuras, os mesmos expõem irrefutáveis similitudes e correspondências no que tange à ações dos personagens nas cenas e seus atributos representadas em diversas outras obras, tais como na *Vita Deiparae Virginis Mariae* (c.1600); *Iesu Christi Dei. Domini, Salvatoris Inri Infantia* (c.1600), ambas com gravuras de Hieronymus Wierx; *Vida Excelencias, y Muerte del Glor.mo Patriarca, y Esposo de Nuestra Señora San Joseph* (1774), ilustrada com gravuras de Hipolito Ricarte a partir de desenhos de Josef Camarón; além da já citada obra de Von der Gracht.

As circunstâncias e caminhos incertos que estas obras-matrizes percorreram para chegar a Aquiraz e a curiosa fusão de obras distintas para compor um único conjunto iconográfico são aspectos peculiares da composição em estudo. Esses aspectos, porém, foram recorrentes no contexto pictórico luso-brasileiro, conforme observou Hannah Levy (1944:7): "É fora de dúvida que grande número de pintores nacionais se utilizou de modelos da arte europeia. Daí o caráter eclético da pintura colonial, vista em conjunto, e daí também o caráter heterogêneo que se nota frequentemente nas obras de um mesmo artista.".



Figura 8: Angelorum et Pastorum Exultatio. Anônimo, anterior 1790, Aquiraz.
Gaspar F. Machado, 1777, Lisboa.

Desta forma, o forro da capela-mor de São José de Ribamar de Aquiraz, configura exemplar da mais alta importância para o entendimento da arte colonial brasileira especialmente no que concerne à sua evolução, filiação, capacidade de reinvenção a partir de modelos eruditos e permite, principalmente, refutar a ideia de arte menor, casuísta e bastarda, sempre associada a uma acepção preconceituosa e pernóstica do termo *popular*.

Referências

AHU-Arquivo Histórico Ultramarino. Catálogo de Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania do Ceará: 1618-1832. Fortaleza: UFC: Edições Demócrito Rocha, 1999.

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. A pintura colonial em Minas Gerais. Revista do Patrimônio, nº18, Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.

CASTRO, José Liberal de. Pequena Informação Relativa à Arquitetura Antiga no Ceará, 1977.

DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLIITALIANI. Roma: Istituto dela Enciclopedia Italiana, 1997.

DOMPNIER, Bernard. La Visitation, saint François de Sales et ladévotion à saint Joseph. Annecy: Académiesalésienne-Mémoireset documents-117, 2010.

EBA - Escola de Belas Artes - Museu Dom João VI – UFRJ

GALVÃO, Lúcia Helena. Painéis de Aquiraz: Jóias da Arte Popular do Ceará Colonial. Fortaleza: Instituto Olhar Aprendiz, 2010.

JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. Revista do Patrimônio, nº3. Rio de Janeiro: IPHAN, 1939.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. Revista do Patrimônio, nº8. Rio de Janeiro: IPHAN, 1944.

MARTINS, F. A. Oliveira. Um herói esquecido (João da Maia da Gama). República Portuguesa: Divisão de Publicações e Biblioteca, 1944.

MENEZES, Luiz Barba Alardo de. "Memória sobre a capitania independente do Ceará grande escripta em 18 de abril de 1814 pelo governador da mesma, Luiz Barba Alardo de Menezes." In: Revista do Instituto do Ceará. Fortaleza:1897.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Os registos de santos portugueses: produção, circulação e usos. In: Saeculum – Revista de História, nº28. João Pessoa, 2013.

SILVEIRA, Aureliano Diamantino. Ungidos do Senhor na Evangelização do Ceará – 1700 a 2004. Fortaleza: Premius Editora, 2004.

STUDART, Guilherme. Datas e Factos para a História do Ceará. Fortaleza: TypographiaStudart, 1896.

VALLADARES, Clarival do Prado. Nordeste Histórico e Monumental. São Paulo: Odebrecht, 1983.

GOLFINHOS, CAVALOS E MASCARÕES NAS MINAS DOS SETECENTOS: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DAS IMAGENS E INTERPRETAÇÃO SIMBÓLICA DE RESÍDUOS PAGÃOS NA TALHA DOURADA DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ DE CACHOEIRA DO CAMPO, MG[1]

Marcos Hill
Historiador da Arte e Professor
Escola de Belas Artes - UFMG
hillmarcos@gmail.com



Figura 1: Fachada da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Cachoeira do Campo. Foto: Gabriella Sousa.

Introdução

Na leitura que agora se apresenta, a pesquisa propõe uma observação atenta de resíduos de um imaginário pagão em um templo cristão. Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo é uma das mais antigas matrizes mineiras. Já sendo mencionado em documentação do início do século XVIII, esse monumento possui exemplares raros do estilo Nacional, primeira manifestação da talha religiosa portuguesa em Minas Gerais. (FIG. 1)

Visando ampliar o entendimento sobre a presença de imagens tais como golfinhos, cavalos e mascarões nesse programa ornamental, fomos buscar referências da tradição oral que, enquanto resíduos arqueológicos de um imaginário, passaram às fábulas medievais, aproximando elementos grotescos da Antiguidade clássica de um vitalismo pujante, presente na arte religiosa cristã por mais de mil anos.

Voltados para a talha Nacional, percebemos então a permanência dessa síntese que, pela força de outras culturas, acabou enraizando-se em Portugal, gerando manifestações que, na circularidade de um império

[1] Pesquisa realizada em colaboração com as bolsistas de Iniciação Científica Gabriella Sousa (FAPEMIG) e Gizelle Cândido (CNPq).

ultramarino, chegaram ao interior das Minas, reconfiguradas a partir de sacralidades específicas do catolicismo lusitano. Uma literatura especializada sobre a significação dos símbolos pagãos e suas ressemantizações em contexto cristão foi consultada, nos oferecendo bases de análise e interpretação que podem nos auxiliar na fundamentação de um melhor entendimento da tradição religiosa colonial luso-brasileira. Uma pesquisa arquivística complementa o presente artigo, trazendo à luz informações que nos serviram para corrigir certos dados divulgados de modo equivocado.

Da tradição oral milenar às fábulas medievais

Aqui, deseja-se problematizar um repertório imagético estruturado por construções metafóricas surgidas das fricções entre forças naturais e urgências humanas, caracterizadas por práticas como a da agricultura. Tais construções metafóricas mantêm-se vivas como referências, primeiramente organizadas pela narrativa oral que, com o passar dos milênios, registrou, na memória ancestral do Ocidente, as dimensões simbólicas que reaparecem ininterruptamente nos contextos religiosos motivados pelas necessidades de representação do fluxo vital inerente a uma Natureza posteriormente entendida como criação divina.

Considerando que o principal assunto está localizado em um contexto religioso e, mais especificamente, motivado por um fervor religioso que se manifestou visualmente, torna-se interessante destacar conceitos como os de "mistério", "ritual popular" e "tradição oral" que podem respaldar reflexões no campo da representação visual aqui abordada.

Segundo Edgar Wind, que estuda o paganismo no Renascimento,

> o termo 'mistério' admite diversos significados, mas seu sentido original parte de ritos populares de iniciação praticados na Antiguidade. Como exemplo, o autor cita as festas de Eleusis: 'cerimônia' em que se purificava os neófitos do medo da morte e os iniciava no círculo dos bem-aventurados, ao que ficavam unidos por um voto de silêncio. (WIND, Edgar. *Mistérios paganos del Renascimento.* Madrid: Alianza Editorial, 1998. p. 17-29.).

Marcada como foi a cultura ocidental, pela atividade agrícola, sempre que os ritos populares são focalizados, é à Natureza que se deve voltar e, principalmente, ao imaginário criado, acumulado e transmitido ao longo dos tempos, em torno da experiência direta do corpo com a terra, através do plantio e da colheita.

No caso específico da história da Igreja Católica, se por um lado, conta a participação dos Doutores como homens de letras que estruturaram as regras da prática religiosa, por outro, quando a mesma história se volta para a criação imagética, há que se considerar a incorporação do manancial simbólico continuamente criado, transformado e preservado pelos ritos populares ligados aos mistérios da terra, ou seja, uma forte influência das camadas mais baixas daquela sociedade na constituição de uma iconografia cristã.

Sem essa incorporação dos símbolos ritualísticos populares, jamais o alto-clero católico conseguiria atrair a maioria de "analfabetos" para o interior dos templos, visando uma maior representatividade dos mistérios litúrgicos. Na tradição histórica moderna, acostumou-se apenas a valorizar a prática analítica erudita, esquecendo-se, no caso da arte religiosa, de se considerar a quem essa arte era primordialmente endereçada, ou seja, aos seguimentos sociais menos privilegiados das populações campesinas e urbanas.

Ao longo da História, haverá tentativas de apagamento da origem "vulgar" desse sistema simbólico milenar como, por exemplo, na Grécia antiga, quando Platão repudia a prática dos ritos populares como não racional. Porém, sem negar a participação do mistério no processo de aprimoramento humano,

> Platão afirmava, [...], que a própria filosofia era uma iniciação mística de outro tipo, que contribuía a um limitado número de eleitos, mediante a busca consciente ao que os mistérios ofereciam ao vulgo ao excitar suas emoções. A purificação da alma, a serena aceitação da morte, a faculdade de entrar em comunhão com o Além, a capacidade de estar "louco e possuído na devida forma. (WIND, 1998, p.19).

Assim os mitos populares foram transpostos para as disciplinas filosóficas de meditação, mantendo os mesmos objetivos iniciáticos. As iniciações ritualísticas passaram a ser substituídas pelos "*mystères littéraires"*

(mistérios literários). Através de ensinamentos solenes por meio de parábolas, os filósofos se tornaram os novos sacerdotes. (WIND, 1998, p. 19.).

De todo modo, uma preponderante lógica figurativa prevaleceu na cultura ocidental, em parte definida por quem lidava diretamente com a terra, ou seja, os lavradores. A metamorfose do mundo nunca deixou de impelir esta lógica que se manteve viva como substrato visual carregado de teor lúdico, estético, ético e moral, ao longo da Idade Média.

Desde o séc. XII, a burguesia, cuja influência social não cessava de crescer, forja a sua própria literatura, perfeitamente adaptada ao gosto popular: literatura narrativa, pitoresca e mesmo realista, frequentemente licenciosa e, às vezes, moral. Um dos principais monumentos dessa literatura é o Romance de Renard, uma raposa, além de outras pequenas fábulas:

> Essa obra é composta de 27 "ramos" ou narrativas independentes, em octassílabos rimados. A unidade desses poemas, muito diversos e na sua maioria concebidos por diferentes autores, mantém-se em torno do herói central, uma raposa com o nome de Renard, e das peripécias de sua luta contra o lobo Ysengrin. (LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. *Moyen Âge. Les grands auteurs français du programme.* Paris: Bordas, 1970. p.77.).

Segundo Lagarde e Michard, a maioria dos episódios do Romance de Renard parece remontar aos contos que podem ser encontrados na tradição folclórica campestre. Supõe-se que seus autores buscaram sua "matéria prima" nas narrativas orais da cultura campesina europeia:

> A Idade Média conheceu, em latim, fábulas inspiradas em autores como Fedro e Esopo, recolhidas de narrativas moralizantes [...]. Nesses contos, os animais se comportavam como os homens, e alguns episódios do Romance de Renard parecem se inspirar nesse conjunto de contos antigos. [...] Tudo indica que esses poemas latinos remontam à tradição oral. (LAGARDE & MICHARD, 1970. p.77.).

É deste modo que a raposa e o lobo se encarregarão dos dois polos dessa dialética que fará da primeira, a raposa, a imagem da astúcia e da agilidade; e do segundo, o lobo, a imagem da crueldade brutal, do regozijo crapulento e do ciúme. Aliás, é a raposa que sempre vence todos os Ysengrin (lobos) que ela encontra.

Sobre a presença dos grotescos na Arte, a partir do Renascimento

A presença de animais metamórficos na representação imagética dos mistérios é fator determinante da lógica figurativa presente no arcabouço imagético do Renascimento. Neste período, vários estudiosos da Antiguidade trouxeram à tona questões sobre os mistérios. Apesar de haver variações de pensamentos relativos ao sentido da palavra mistério, a lógica figurativa se mostra como preferência unânime, nos estudos dos diversos intelectuais renascentistas:

> Cada vez que Bussi, Beroaldo, Perotti ou Landino, para não mencionar Ficino ou Pico della Mirandola, invocavam "os mistérios dos antigos", se preocupavam menos com os cultos originais dos mistérios do que com sua adaptação filosófica. O bom critério, por si só, não impunha tal restrição; em grande medida, foi uma questão de sorte provocada por um mal-entendido histórico: supunham, de fato, que a interpretação figurativa formava parte dos mistérios originais. […]Assim, na opinião desses leitores, Platão não era um crítico ou um transmissor dos mistérios, mas o herdeiro e o oráculo da antiga sabedoria, para a qual os fundadores dos mistérios propriamente ditos haviam inventado um mascaramento ritual. E a sutileza filosófica atribuída àqueles primeiros sábios, atribui-se também aos magos neoplatônicos – os discípulos infiéis de Plotino – cujas elaboradas fórmulas para produzir feitiços e encantamentos eram consideradas ampliações ou disfarces e não tradições da disciplina platônica. (WIND, 1998, p.22.).

De todo modo, essa lógica figurativa como preferência unânime dos intelectuais renascentistas explica, em grande parte, o sucesso do programa ornamental dos grotescos antigos no período moderno. Divulgado através de gravuras executadas por artistas arqueólogos como Zoan Andrea e Nicoletto da Modena, este programa tornou-se referência visual permanente, desde o início do séc. XVI, aparecendo tanto em obras mundanas quanto em obras religiosas difundidas pelo vasto contexto geopolítico europeu. O fato é que sua fortuna no campo visual persistiria até mesmo depois do advento do Iluminismo.

O esforço de transferir imagens fantásticas encontradas em ruínas de Roma e Pompéia para o principal meio de circulação da imagem àquela época, ou seja, a gravura, faz com que o repertório grotesco chegue rapidamente às oficinas dos mestres artífices encarregados das encomendas feitas pela aristocracia, pelo alto clero, pela alta burguesia e por confrarias ansiosas por dispor da imagem como instrumento de afirmação social e simbólica.

É importante notar que, desde o início, o ingresso dos grotescos nos templos cristãos obedeceria a uma lógica que subordina sua estrutura formal a significações ideológico-simbólicas estreitamente vinculadas ao que é sacralizado no interior do templo:

> Os grotescos estão relacionados com o mito da água, símbolo da vida, entendido não apenas como elemento formador desta água e da natureza, mas também como símbolo da sabedoria. [Grotescos reproduzidos em residências palacianas italianas do séc. XVI] tendem a reconstruir a atmosfera antiga das termas com suas alusões a uma *voluptas* que é ao mesmo tempo física e espiritual e que se mostra no binômio água-Vênus [...]. (PROFUMO, Luciana Müller. *El ornamento iconico y la arquitectura 1400-1600.* Madrid: Cátedra, 1985. p. 170.).

Apresentando em suas imagens, a curvatura, a deformação e a monstruosidade, logo foi constatado que os grotescos que não eram autóctones de Roma, mas que haviam chegado, como nova moda, ao contexto imperial romano, relativamente tarde, [...]. (KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 18.)

Baseando-se em critérios sobre a verdade natural, Vitrúvio condenava tanto esses elementos quanto as combinações do novo estilo de ornamentação, não conseguindo impedir sua difusão massiva; mesmo que, posteriormente, tivesse angariando a adesão de alguns "críticos da arte" atuantes no século XVI.

Segundo Kayser, não obstante critérios que vão contra os fantásticos e lúdicos grotescos de Rafael, em que se enroscam e se desenroscam gavinhas, brotando delas flores e animais ou contra as sinistras gravuras de Agostino Veneziano, nas quais observamos figuras humanas fundidas em plantas e animais, os grotescos chegaram às terras longínquas que suas gravuras conseguirem alcançar.

Desde o Renascimento, esse programa ornamental vai representar

> [...] não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (KAYSER, 2003. p. 20.).

Se entendido como *sogni dei pittori* (sonhos dos pintores), designação surgida no século XVI, o programa dos grotescos reserva um espaço para a representação da ruptura de qualquer ordenação, indicando a presença de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente em ornamentações que utilizam esse programa, possibilitando, através de sua visualização, uma vivência sobre teores de realidade e verdade que o pensamento linear jamais alcançou.

Da Itália, o grotesco se difunde para os países alpinos e conquista todos os reinos vitais da ornamentação: desenho, gravura, pintura e decoração plástica. Sua estranheza causa "um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo dos eixos e não encontrássemos apoio nenhum [...]", através de uma relação subterrânea com a nossa realidade. O que traz o aspecto real é a descrição referente a sensações provocadas pela imagem grotesca, acarretando um caráter mais profundo à representação do grotesco, avessa à objetividade, em sua definição teórica. (KAYSER, 2003, p.31).

Uma análise mais demorada sobre a talha Nacional indica sua indubitável vinculação ao programa grotesco. Tanto no que diz respeito à dinâmica que estrutura as composições vegetalistas dessa talha, quanto aos elementos iconográficos híbridos e metamórficos. Há uma espécie de filiação ao universo fantástico dos grotescos presente na tradição visual portuguesa.

Por isto, achamos importante considerar, no caso luso-brasileiro, os teores simbólicos inerentes à complexa trama ornamental que caracteriza a talha das inúmeras igrejas portuguesas e brasileiras, decoradas entre o final do século XVII e o primeiro quartel do século XVIII.

Evocando a obra de Pieter Brueghel, o velho, um artista flamengo que muito se apropriou da dimensão fantástica do grotesco em sua pintura, é sempre Kayser quem nos mostra as representações grotescas não como frutos de uma imaginação desvairada, mas como um recurso visual que expanda as próprias possibilidades de representação de certos estados de consciência:

> [...] Brueghel pinta o mundo estranhamente de nosso dia-a-dia, não para ensinar, divertir ou provocar compaixão, mas precisamente como algo inapreensível, inexplicável, como o "ridículo – terrível – horroroso" [...] Brueghel cria, por assim dizer, uma terceira perspectiva: a do horror ante seu caráter abismal, ou seja, a perspectiva do grotesco. [...]Pesquisas mais recente descobriram um dos recursos que inspiraram Brueghel em suas plasmações [...]. Pintava a componente lúgubre que jazia oculta na linguagem. No seu conhecido quadro [*O quadro dos refrões* ou *Os provérbios holandeses*] compôs uma série de provérbios, e o resultado foi a imagem de um mundo às avessas. (KAYSER, 2003, p.39).

Ao verticalizar a compreensão sobre a essência do grotesco, Brueghel acaba aparecendo como o autor de "um contrassenso, um mundo próprio e noturno, onde nada é racional ou emocional, nem as interpretações dos observadores":

> [...] a essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo grotesco é o nosso mundo e não o é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2003, p.40).

Por isso mesmo, sabemos que uma imagem não pode ser definida de maneira simplista. Existem profundezas e características diversas que se encontram e se misturam em uma dada imagem. Os renascentistas neoplatônicos compunham imagens que, de determinada maneira, criticavam as virtudes engessadas da lógica estoica. Em imagens que por olhos desatentos a detalhes, são tidas como inadequadas a metáforas, mas que, na verdade, afirmam o pudor e a espiritualidade.

Por outro lado, as imagens fantásticas que compõem o programa grotesco sucedem-se ininterruptamente de acordo com conexões ou encadeamentos insólitos, criando uma estrutura resultante da contaminação de seres diversos, como a esfinge e o grifo.
Sua base é uma

> [...] aproximação aporética e absurda de "unidades iconográficas" heterogéneas no plano semântico e dimensional: a aporia e a repetitividade – na sequência e na distribuição simétrica – eliminam qualquer possibilidade de desenvolvimento narrativo. As imagens escapam a qualquer organização espacial e temporal, se alinham a um mesmo plano e seu âmbito espacial nunca ultrapassa a superfície sobre a que se estenderam. (PROFUMO, 1985, p. 142.).

Tal análise corresponde exatamente à estrutura composicional da talha religiosa portuguesa, surgida desde o final do século XVII, na qual, toda a dimensão fantástica do grotesco reaparece, animada por uma dinâmica ininterrupta de acordo com conexões ou encadeamentos insólitos que recobrem fustes de pilastras, intercolúnios e outros espaços a serem preenchidos por lambris esculpidos.

Todo o interesse de justapor as referências aqui citadas justifica-se pela conectividade encontrada na talha Nacional. Na verdade, desde que a proposta seja de uma melhor compreensão dos elementos imagéticos que compõem essa arte religiosa, uma arqueologia visual das imagens pagãs e de seus trânsitos pelos séculos passa a ser recuperada.

Nesse sentido, retomamos o pensamento de Wind quando o autor afirma que,

> Para os gregos antigos, certas imagens e cenas mitológicas eram tidas como representações de mistérios, mitos relacionados à morte e ao Além. Por serem carregados de valores e significados legítimos para aquela civilização, tais cenas sempre se mostravam presentes em locais de determinada importância, como sarcófagos. Essas imagens que, posteriormente, são encontradas pelos renascentistas neoplatônicos, passam a ser desenvolvidas em superfícies de caráter menos significativo. Como a pintura e a escultura realizada por Michelangelo em 1529, inspirada no mito de Leda e o cisne, cena recorrentemente encontrada em sepulturas romanas. [...] O tema introduzido por Michelangelo, através de uma pintura e uma escultura, foi resultado de uma reflexão posterior relacionada à etimologia do nome Leda que, segundo Plutarco, associa-se geralmente a Leto, que se relaciona à palavra Noite; mãe dos deuses da Luz. (WIND, 1998, p.152).

Para Wind, "Leda e o cisne" e "Noite" são produtos da interpretação literária de Michelangelo. Conhecimentos que eram introduzidos à sua formação, para que assim fosse possível a reconstituição e a produção de novas obras relativas à Antiguidade. Já que muitas obras visuais encontravam-se degradadas, os renascentistas tornaram-se grandes conhecedores da literatura antiga.

Certamente, temas mitológicos como o de Leda oferecem grandes possibilidades metafóricas posteriormente aproveitadas em sínteses propostas pela teologia católica, entre a mitologia clássica e a tradição judaico-cristã.

Esclarecendo sobre a relação entre Leda e a noite, associada à escuridão e à morte, Wind verifica que cenas da mitologia sobre o amor entre deuses e mortais costumeiramente são "motivos encontrados em sepulturas greco-romanas. Pois se acreditava que o amor consumado entre um deus e um mortal, só poderia acontecer de fato através da morte: 'Morrer, significa ser amado por um deus e participar, através dele, da felicidade eterna'." (WIND, 1998, p.153).

No encaminhamento que Wind dá à interpretação do tema de Leda, tão recorrente no contexto funerário greco-romano, reconhecemos referências simbólicas que certamente nos servem como "chaves" para a interpretação da intrincada trama iconográficas da talha Nacional. Isto se dá principalmente quando o autor reconhece que

> [...] os sábios da Antiguidade e a autoridade da Bíblia aprovam e recomendam mais vivamente: quando aqueles [...] que anseiam ver a Deus e desejam unir-se a ele (coisa que não se pode conseguir sob a prisão da carne) são transportados aos céus e libertos do corpo por uma morte que é o sono mais profundo [...]. A esta classe de morte os teólogos simbólicos nomearam o beijo (a *mors osculi* dos cabalísticos, para o qual Pico della Mirandola afirmava ter encontrado um paradigma entre os *Caldeos*), do qual também parece ter falado Salomão quando disse no Cântico dos Cânticos*: Osculetur me osculo oris sui* (Beije-me ele com os beijos da sua boca). E a figura de Endiminion, a quem Diana beijou quando caiu no mais profundo dos sonos, é uma representação antecipada disso... (WIND, 1998, p.153).

Para os intelectuais renascentistas que definiram matrizes estéticas fundamentais para a cultura ocidental,

> [...] as imagens dos grotescos, que Ligorio define como símbolos oníricos, sugerem ao homem a verdadeira essência das coisas sensíveis, indefiníveis e mutáveis. Assim se postula uma atitude cognitiva irracional que nascia de uma relação de osmose e identificação da alma humana em sua esfera intermediária com a esfera astral e a inteligência da natureza. Esta razão estava sempre viva na cultura popular e camponesa que explicava a origem remota de uma *natura naturans* [natureza naturante] que na cultura de *elite* havia se manifestado – já durante a Idade Média – na alquimia e nas investigações secretas sobre as possíveis transformações da matéria levadas a cabo em clave iniciática por Raimundo Lulio e Alberto Magno. (PROFUMO, 1985, p. 148.).

Torna-se necessário notar que a entrada do grotesco nos templos cristãos obedece a uma lógica que subordina sua estrutura formal a significações ideológico-simbólicas estreitamente vinculadas ao presente sacralizado no interior desses templos. Em parte, isto esclarece sobre sua transposição em contextos coloniais lusitanos e, sobretudo, a sua presença na talha Nacional no contexto colonial como é o caso da matriz de Cachoeira do Campo.

Permanência do vitalismo simbólico em paradigmas culturais portugueses
No caso português, os simbolismos animal e vegetal precisam ser considerados à luz de uma espiritualidade cristã específica, uma vez que foram consolidados através desse longo período de circularidade cultural.

É o que confirma o historiador Paulo Pereira quando comenta sobre o simbolismo do período manuelino, momento artístico fundamental na formação do substrato cultural lusitano:

> Parece depois evidente que os frisos, molduras, capitéis e platibandas manuelinos pejados de flores, folhas e caules, entre os quais pululam animais e homens, **procuram reproduzir a ideia do Paraíso** (grifo nosso), que uma vasta literatura, muito antiga e de grande recorrência celebrava, tal como a "Visão de Túndalo", o "Conto do Amaro" ou o "Livro da Corte Imperial" (textos popularmente conhecidos desde o século XIV), em passagens alegóricas ou pretensamente vividas de experiências paradisiais, nas quais o Paraíso mostra ser sempre **um viveiro de formas adensadas num repertório por vezes em clave fantástica, outras vezes de um naturalismo ilustrativo** (grifo nosso). (PEREIRA, 1990. p.162.)

Quando então, a categoria "tempo" é localizada nesse tipo de programa ornamental, surge outra importante chave interpretativa para a análise da talha da Matriz de Cachoeira do Campo:

> Destas visões desprendia-se sempre a ideia de **intemporalidade** (grifo nosso) e o mesmo se deve dizer do portal de um templo manuelino marcado por esta simbólica: como sinal de **limiar** (grifo nosso) entre o Mundo (mundanal) e o Templo, **no qual se não vive o tempo mas a ausência dele, a Eternidade, possível pelos dons de Deus** (grifo nosso). (PEREIRA, 1990, p.162.).

A presença de animais fantásticos na arte religiosa manuelina é igualmente notada através do uso constante da simbologia animal em uma literatura religiosa, escatológica e messiânica, "para inculcar a noção dos momentos de mudança ou o temor social, manifestação de prodígios ou símbolos do Mal absoluto (Samuel, 90-13)." (PEREIRA, 1990, p. 163.).

Referindo-se à presença do dragão, animal de clave fantástica, nos portais manuelinos como representação do Mal, "mas de um Mal superável como o superavam os santos que o submetam a seus pés", Pereira menciona as "teorias vegetalistas que compõem frisos e ombreiras manuelinos, numa manifestação que a Bíblia não sanciona e que só a **mente popular – bem nutrida de sentimentos face à natureza de teor mágico e misterioso** (grifo nosso) – podia compreender e legitimar plenamente." (PEREIRA, 1990, p. 164.).

Outra obra literária, o "Apocalipse de São João", pode ainda ser evocada enquanto trama construída por João Alemão (bastante conhecido em Portugal): trata-se de uma narrativa decisiva para a fixação da simbologia animal (dragões, bestas, o Cérbero, o basilisco, gigantes e "harpias") em contexto religioso, "fonte onde beberiam todos os escritos apocalípticos e de empenho simbólico." (PEREIRA, 1990, pp. 163-164.).

Golfinhos, cavalos e mascarões nas Minas setecentista
Desse modo, passamos a compreender melhor como, desde Portugal, o imaginário fantástico enraizou-se no contexto religioso, chegando às primeiras matrizes mineiras, durante o período da colonização. No caso específico da Matriz de Cachoeira do Campo, queremos destacar três figuras míticas que testemunham a convergência entre a permanência dos mistérios ritualísticos, o ancestral imaginário popular, a tradição oral, o vitalismo simbólico e o programa grotesco. São elas o golfinho, o cavalo e o mascarão.

O golfinho
Trata-se de um símbolo ligado às águas e às transfigurações. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

> Os piratas que se embebedaram, depois de atarem Dionísio ao mastro do seu navio, caíram no mar e foram metamorfoseados em golfinhos. O golfinho se tornou o símbolo da degenerescência. Sua imagem podia ser vista na trípode de Apolo, em Delfos. É também símbolo da adivinhação, da sabedoria e da prudência. Essas qualidades, acrescentadas à velocidade de deslocamento que lhe atribuem, fizeram dele o senhor da navegação, e o golfinho é representado frequentemente como Posêidon, com um tridente ou uma âncora. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982. p. 475).

Na arte grega, um homem cavalgando um golfinho sempre esteve relacionado a rituais funerários nos quais o animal figurava como uma espécie de psicopompo. Já em Creta, acreditava-se que "os mortos se retiravam para os confins do mundo, para a ilha dos Bem-Aventurados, e que eram transportados para lá no dorso dos golfinhos" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 474), o que permite, no contexto cristão, a associação do golfinho à ideia da ressurreição e da salvação para a vida eterna.

Chevalier e Gheerbrant mencionam igualmente a mítica viagem de Arião,

> [...] levado e escoltado por golfinhos, que o salvam da ameaça de marujos prestes a matá-lo. Arião se lançou ao mar: *mas antes que seu corpo afundasse inteiramente, os golfinhos se precipitaram e levantaram-no, enchendo-o no primeiro momento, de inquietação, incerteza e agitação. Mas a facilidade, o grande numero dos animais... seu ar benevolente... a rapidez com que se moviam... fizeram com que ele experimentasse, ao que se diz, não o medo de morrer, mas o desejo de viver, a ambição de ver-se salvo, para aparecer como um favorito dos deuses e receber deles uma gloria inalterável (Banquete dos Sete Sábios, 17-18, trad. Fr de Defradas).* [...] Não admira, então, que o Cristo-Salvador tenha sido, mais tarde, representado sob a forma de um golfinho. De maneira mais psicológica e ética, o relato indica, também, a passagem da excitação e dos terrores imaginativos à serenidade da luz espiritual e da contemplação, pela mediação da bondade [...]. São perceptíveis, aqui, as três etapas da evolução espiritual: predominância da emotividade e da imaginação, intervenção da bondade, ou do amor e do devotamento; iluminação na glória da paz interior. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 475).

O cavalo

O cavalo é o símbolo platônico da impetuosidade do desejo, denominado por Pico della Mirandola como amor bestial. Há imagens presentes em fontes ou outros monumentos que mostram como se deve castigar e enfrentar a paixão animal, cenas comuns em rituais de iniciação, conhecidos por alguns renascentistas, através das câmaras dos mistérios romanas." (WIND, 1998, p.146.).



Figura 2: Retábulo colateral esquerdo. Matriz de Cachoeira do Campo, MG.
Foto Ana Elisa Soares.

Na matriz de Cachoeira do Campo, os golfinhos aparecem na talha da parte inferior das pilastras que estruturam os dois retábulos colaterais, adoçados nas laterais do arco-cruzeiro. (FIG. 2 e 3)



Figura 3: Golfinho, retábulo colateral esquerdo. Matriz de Cachoeira do Campo. Foto: Ana Elisa Soares.

Uma crença, que parece estar fixada na memória de todos os povos, associa originalmente o cavalo às trevas do mundo ctoniano. Para Chevalier e Gheerbrant,

> quer ele surja, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar, [ele é] Filho da noite e do mistério, [...] portador de morte e de vida a um só tempo, ligado ao fogo, destruidor e triunfador, como também à água, nutriente e asfixiante. A multiplicidade de suas acepções simbólicas decorre dessa significação complexa das grandes figuras *lunares* em que a imaginação se associa, por analogia, à Terra, em seu papel de Mãe, à Lua, seu luminar, às águas e à sexualidade, ao sonho e à adivinhação, ao reino vegetal e à sua renovação periódica. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 202).

Tornando-se símbolo do psiquismo inconsciente ou da psique não-humana, o cavalo pode igualmente ser interpretado como

> [...] arquétipo próximo ao da *Mãe, memória* do *mundo,* ou então ao do tempo, porquanto está ligado *aos grandes relógios naturais (*DURS, 72), ou ainda, ao da *impetuosidade do desejo* (DIES, 305). Mas a noite conduz ao dia, e acontece que o cavalo, ao passar por esse processo, abandona suas sombrias origens para elevar-se até os céus em plena luz*. Vestido de um branco manto de majestade, ele cessa então seu período lunar e ctoniano, para tornar-se uraniano ou solar, na esfera dos deuses bons e dos heróis: o que amplia ainda mais o leque de suas acepções simbólicas. Esse branco cavalo celeste representa o instinto controlado, dominado, sublimado; é, segundo a nova ética, a *mais nobre conquista do homem.* Entretanto, não há conquista que seja eterna e, a despeito dessa imagem luminosa, o cavalo tenebroso prossegue sempre, dentro de nós, sua corrida infernal: ele é por vezes benéfico por vezes maléfico. Pois o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental. [...] As tradições, os rituais, os mitos, contos e poemas que evocam o cavalo, não fazem senão exprimir as mil e uma possibilidades desse jogo sutil. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 202.).

Na talha da Matriz de Cachoeira do Campo, os cavalos aparecem em cada um dos lados, na parte inferior do retábulo-mor. (FIG. 4 e 5)

O mascarão

O mascarão é um elemento ornamental que, surgido na Antiguidade greco-romana, vai aparecer na arte da Idade Média, compondo programas grotescos fartamente utilizados a partir do Renascimento, tendo sua presença preservada nos mais variados meios visuais do Ocidente, até o século XX.

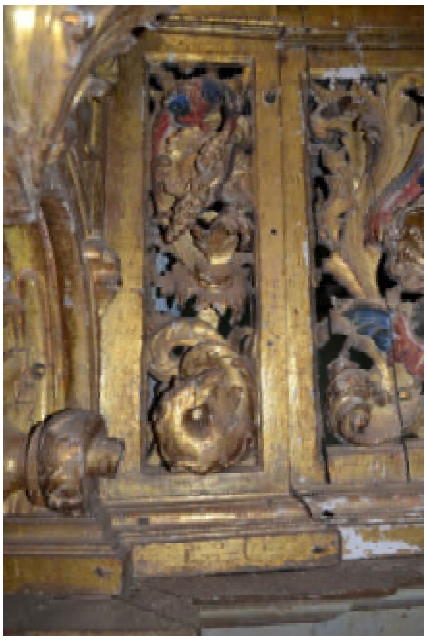


Figura 4: Cavalo, banqueta do retábulo-mor. Matriz de Cachoeira do Campo. Foto: Ana Elisa Soares.



Figura 5: Cavalo, detalhe, Matriz de Cachoeira do Campo. Foto: Ana Elisa Soares.

De acordo com alguns autores, ele é originalmente um símbolo do deus primordial, do deus da natureza pânica. Sua presença é constante nos programas ornamentais grotescos, de cujo contexto vem a ser o centro: centro de metamorfoses e criações sentidas como uma "orgia da natureza", não deixando de ser um caos, ou de participar profundamente do caráter do caos. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, pp. 614-618.).

Para Profumo,

> A máscara antropomorfa ou zoomorfa é um *topos* que se repete continuamente durante os séculos XV e XVI: as 'cabeças veladas', quase vendadas pela cabeleira, são típicas dos grotescos; o mascarão leonino apresenta uma forma heroica, marcial ou solar; o rosto humano 'arcimboldesco', sarcástico e burlesco, se origina no motivo rústico, da cena satírica e, imperceptivelmente, desliza até o monstruoso para, finalmente, converter-se em imagem diabólica. O rosto pode adotar uma forma funcional: o monstruoso se acentua até diluir os limites entre imagem e objeto. A simbiose é total [...]. O renascer da forma icônica é memória, recordação, associação. Assim pode converter-se em citação dos antigos: [...]." (PROFUMO, 1985, p. 369.).

Segundo a pesquisadora italiana,

> A disposição antropomórfica dos morfemas decorativos nos remete ao mesmo processo irônico das *assemblages* icônico-pictóricas dos objetos naturais de Arcimboldo. Para ele, se seguirá sem dúvida um processo inverso. As cebolas, as cerejas, as abóboras, raízes, [...] e livros se "convertem" em olhos, sobrancelhas, narizes, cabelos, barbas, do mesmo modo que volutas, espirais e cornucópias se "transformam" em olhos, narizes e sobrancelhas; a *assemblage* constitui uma versão desmistificada do metamorfismo que se mostra em todo o seu esplendor na incrível invenção da escadaria para a igreja de Santa Trinitá buontalantiana. (PROFUMO, p. 374.).

Os mascarões aparecem em profusão, ornamentando os coroamentos dos dois retábulos laterais da Matriz de Cachoeira do Campo: o de Nossa Senhora do Rosário (lado do Evangelho) e o de São Miguel e Almas (lado da Epístola). (FIG. 6 e 7)

Algumas informações documentais sobre a Matriz de Cachoeira do Campo

Nas pesquisas arquivísticas, foram buscadas referências da Matriz de Cachoeira do Campo nos arquivos do Iphan do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte. Nenhuma menção ao monumento foi achada no Arquivo Público Mineiro, também sediado em Belo Horizonte. Nas pastas encontradas nos respectivos arquivos,



Figura 6: Retábulo lateral direito de São Miguel e Almas. Matriz de Cachoeira do Campo. Foto: Gabriella Sousa.



Figura 7: Mascarões, arquivoltas do coroamento do retábulo lateral direito de São Miguel e Almas. Matriz de Cachoeira do Campo. Foto: Ana Elisa Soares.

foram priorizadas as informações referentes à talha dourada. Além desses documentos, coleções de periódicos especializados como a Revista do IPHAN e a Revista *Barroco* foram igualmente consultadas nas bibliotecas dos arquivos do IPHAN e da Escola de Belas Artes da UFMG. Todo o material levantado foi fotocopiado ou documentado com fotografia digital.

Encontradas em documentos desses arquivos, datas referentes à execução da talha e de seu douramento serviram para análises comparativas com as seguintes fontes secundárias:

- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1974. 2 volumes

- INVENTÁRIO Nacional de Bens Móveis e Integrados de Minas Gerais. Módulo 3, Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo – Ouro Preto. MNC/IPHAN, 13° Coordenação Regional. Belo Horizonte, abril de 1998.

De acordo com o Livro de Compromisso da Irmandade do Rosário da Matriz de Cachoeira do Campo, mencionado na pasta M MG Ouro Preto Cachoeira do Campo IG: Nazaré (Matriz), encontrada no arquivo do IPHAN do Rio de Janeiro, já havia uma Irmandade de N. S. do Rosário em Cachoeira do Campo, antes de 1713.

Na lista transcrita de livros pertencentes à Irmandade do Rosário de Cachoeira do Campo[2] aparece na folha 1, item 2, a seguinte menção: "Livro de compromisso da Irmandade de N. S. do Rosário novamente ereta na Igreja Matriz de N. S. de Nazaré de Cachoeira do Campo. 1713. vol. 30/20cm, ENC. 12 folhas, mal estado de conservação."

Na documentação consultada nessa pasta do Iphan-RJ, foram ainda encontradas transcrições de dois livros de naturezas distintas. O primeiro é um Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Rosário com documentos datados entre 1723 e 1773. O segundo é um Livro de Termos e Recibos da mesma Irmandade com documentos datados entre 1723 e 1784.

No livro de Receita e Despesa (1723- 1773) aparecem as seguintes anotações referentes à Capela do Rosário:

[2] Pasta M MG Ouro Preto Cachoeira do Campo IG: Nazaré (Matriz), IPHAN – RJ.

- ♦ Por ouro que foi dado para a abertura do arco da Capela do Rosário em 1725, a quantia de 226-4 (fls. 2).
- ♦ Por ouro que foi dado a Manoel de Mattos Ferreira pelo que se lhe devia de resto do retábulo, no ano de 1727, a quantia de 738-3/4 (fls. 9).
- ♦ Por ouro que foi dado a quatro castiçais e uma cruz de jacarandá para o altar da Senhora no ano de 1727, a quantia de 8 (fls. 9).
- ♦ Por ouro que foi dado ao feitio da Senhora, que veio do Rio de Janeiro para o altar, fora o carreto, no ano de 1727, a quantia de 30 (fls. 9 verso).
- ♦ Por ouro que foi dado ao Alferes Antonio da Silva Antunes, de um resplendor de prata que foi comprado para o Menino Jesus no ano de 1731, pela quantia de 12 (fls. 19).
- ♦ Por ouro que foi dado ao Alferes Antonio da Silva Antunes, pela coroa de N. Senhora que se mandou acrescentar e feitio dela em 1731, a quantia de 20 (fls.19).
- ♦ Por ouro que foi dado a Manoel de Souza da conta do que se lhe devia do douramento da Capela da dita Irmandade em 1733, a quantia de 60 (fls. 25 verso).
- ♦ Por ouro que foi dado a Antonio Roiz Bello por dourar a **Sacra** (grifo nosso)[3] lavrada e evangelho de S. João do Altar da Irmandade em 1733, a quantia de 4 (fls. 25 verso).
- ♦ Por ouro que foi dado a Antonio Roiz Bello por pintar a capinha e encarnar a Imagem no ano de 1739, a quantia de 15 (fls. 29 verso).

Já no Livro de Termos e Recibos (1723-1784 - fls.2) consta que no dia 2 de julho de 1724, reuniram-se o juiz da Matriz de N. S de Nazaré e outros membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, decidindo abrir um arco na parede lateral esquerda (lado do Evangelho) que acolheria o altar desta Irmandade "[…] com condição de ser forrado, e a sua casa de fábrica por detrás, ordinária e suficiente, a contento desta Irmandade, […] assinaram este documento o escrivão que o redigi-o Joseph Roiz Aragaó, Caetano Alvez de Ar°., Pedro Gomez [identificado como juiz], Damiaó Carn°. [identificado como procurador] e Phillippe da Cunha [também como procurador]."

Na mesma folha 2, consta que, para a Irmandade do Rosário fazer esta obra, lhe foram pedidas cento e cinquenta oitavas de ouro pelo Capitão Manuel Fz. de Araújo.

Na folha 3 e 3 verso, no dia 30 de setembro de 1725, o juiz, juntamente com outros integrantes da Irmandade de N. S. do Rosário, concordou em fazer um retábulo de talha, conforme o risco que para a Capela das Almas desta mesma freguesia (S. Miguel e Almas) já se tinha feito.

Na folha 6, encontra-se um recibo assinado por Manoel de Mattos, o mestre entalhador, em 27 de outubro de 1726. Neste recibo, o mestre entalhador declara ter recebido novecentos e cinquenta oitavas de ouro da Irmandade N. S do Rosário pagas pelo retábulo de talha feito por ele.

Segundo outro Termo de 15 de dezembro de 1726 (fls. 6 verso), do mesmo livro, o juiz e a Irmandade do Rosário decidem dourar o retábulo feito por Manoel de Mattos, segundo a importância que o escrivão Joseph Roiz Aragaó decidisse de comum acordo com o dourador a ser contratado.

Aos 12 de março de 1730, o juiz e a Irmandade do Rosário ajustaram o douramento do retábulo com Manoel de Sousa e Silva Vasconcelos por setecentas e cinquenta oitavas de ouro (fls. 11 verso).

Continuando no mesmo livro de Termos (1723- 1784), encontram-se também quatro recibos assinados por Manoel de Sousa e Silva Vasconcelos, indicando o restante a ser recebido pelo douramento do retábulo do

[3] A Sacra era uma tabuleta pintada ou gravada que continha partes da Liturgia, com a função de lembrar ao celebrante, textos que ele deveria proferir durante a missa: "Parece que no princípio era apenas usado o texto escrito do Glória, daí a denominação em italiano de 'cartagloria', colocado no centro do altar, ao qual foram acrescentados posteriormente outras orações: a do Canon e a do Ofertório […]. Num segundo momento, sendo corrente desde o século XVII, foram acrescentadas à tabuleta central outras duas que podiam ser colocadas em um dos lados do altar e que podiam ter o mesmo tamanho ou ser menores em comparação com a central. As orações que elas continham eram o texto do lavatório, a fórmula para a benção da água ('cornu epistulae'), e o começo do evangelho de São João ('cornu evangelii')". (GIORGI, Rosa. *Símbolos, protagonistas e historia de la iglesia*. Traducción de José Ramón Monreal. Barcelona: Electa, 2005. p.29.).



Figura 8: Mascarões, detalhe do coroamento do retábulo lateral direito de São Miguel e Almas. Matriz de Cachoeira do Campo. Foto: Ana Elisa Soares.

Rosário. No primeiro recibo, datado de 09 de junho de 1733 (fls. 14), o dourador recebe a quantia de quatrocentos e oitenta e quatro oitavas de ouro. No segundo, datado de 22 de junho de 1734 (fls. 14), lhe é pago a quantia de sessenta oitavas de ouro.

Em 26 de fevereiro de 1735 (fls. 14 e 14 verso), o mestre dourador recebe cento e sessenta e três oitavas e meia e um vintém de ouro, sendo finalizado seu pagamento em 19 de junho de 1735 (fls. 14 verso). Como última parcela de seu pagamento, Manoel de Sousa e Silva Vasconcelos recebe setecentos e cinquenta oitavas de ouro.

Em 24 de outubro de 1736, o juiz, oficiais e irmãos do Rosário lavraram um termo, ajustando com Martinho de Medeiros a execução de um guarda-pó para o altar da mesma Senhora. Além disso, o mestre entalhador executou ainda alguns concertos no retábulo, recebendo a quantia de vinte e uma oitavas de ouro por todo trabalho (fls. 15 verso).

Em 25 de março de 1737, Martinho de Medeiros, recebe vinte e uma oitavas de ouro pela execução do guarda-pó do retábulo de N. S. do Rosário (fls. 16 verso).

Fazendo uma comparação entre as informações levantadas em três fontes consultadas (Iphan/RJ, Iphan/ MG e o Dicionário de Artistas e Artífices de Judith Martins), no que diz respeito ao Mestre entalhador Manoel de Mattos Ferreira, nota-se uma concordância entre as informações descritas nos respectivos documentos.

O mesmo não acontece com as informações encontradas no Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados de Minas Gerais. Nele, consta a seguinte informação: "[…] foi contratado o entalhador Manoel de Mattos Ferreira para executar tal obra […] trata-se, portanto, do retábulo lateral à direita (grifo nosso), baseado no seu correspondente […]".

O retábulo de Nossa Senhora do Rosário executado por Manoel de Mattos encontra-se do lado esquerdo (grifo nosso) da Matriz (lado do Evangelho). À direita (lado da Epístola) está o retábulo de São Miguel e Almas.

Ainda nos documentos analisados, cotejando-se as informações descritas sobre o Mestre pintor Manoel de Sousa e Silva de Vasconcelos, percebe-se uma divergência entre as informações presentes nos documentos correspondentes. Partindo da análise entre fonte primária (IPHAN – RJ) e fonte secundária (Inventário IPHAN- MG), existe uma discordância relativa à data de execução do douramento do retábulo do Rosário.

De acordo com o Livro de Termos e Recibos da Irmandade, aos 12 de março de 1730, foi ajustado o douramento com o mestre pintor e os quatro recibos presentes neste mesmo livro, no que diz respeito ao pagamento do douramento executado, foram datados entre os anos de 1733 e 1735. Já no Inventário do IPHAN – MG, a execução do mesmo douramento está datada entre 1734 e 1735.

No livro de Judith Martins, não existe nenhuma informação sobre a execução do douramento do retábulo de N. S. Do Rosário. Encontra-se somente uma informação a respeito de Manoel de Sousa e Silva de Vasconcelos, pela execução do douramento da tribuna da Catedral de Mariana, no ano de 1727.

Conclusões

Movidos por inúmeras urgências, aventureiros de toda espécie alcançaram as terras interiores e as primeiras minas de ouro começaram a ser descobertas. Além da ânsia por riquezas, os desbravadores trouxeram consigo a religião portuguesa: um catolicismo milagrista povoado de santos protetores, onipresentes na cultura popular europeia, desde os primórdios do Cristianismo. Nas Minas, foi das primeiras providências a construção de capelas que, com a persistência dos assentamentos, transformaram-se em igrejas matrizes, desde o início do século XVIII.

De modo geral, interessou-nos o estudo do programa visual aplicado a uma das matrizes mais antigas, onde encontramos reverberações de um imaginário transmitido através de gerações assim como vários deslocamentos iconográficos, ocorridos desde a Roma antiga até a Idade Moderna.

A presença de elementos pagãos na talha dourada que decora importantes matrizes como a de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo comprova o recurso a mananciais visuais cuja circulação foi primeiramente garantida pela tradição oral milenar, seguida pela difusão da imprensa e da gravura, meios de comunicação apropriados por um sistema estético-ideológico vigente na consolidação do estado absolutista.

A partir do levantamento desse repertório artístico, aprofundamos um estudo no qual contextualização histórica e interpretação simbólica propiciaram uma melhor compreensão sobre a cultura implantada nas Minas, desde os primórdios de sua colonização. No caso específico da Matriz da Cachoeira do Campo, pôde-se perceber uma convergência de significados, todos de alguma maneira ligados ao simbolismo do mistério da morte.

Como foi visto, há um sentido original advindo de ritos populares de iniciação praticados na Antiguidade, sentido este vinculado à ideia de purificação do medo da morte, sentimento frequente nas comunidades recém-instaladas em paragens coloniais inóspitas, repletas de riscos e perigos. A busca consciente do vulgo pela purificação da alma, pela serena aceitação da morte e pela faculdade de entrar em comunhão com o Além não poderia, nesse caso, estar desvinculada da ideia de salvação tão fortemente consolidada pelo Concílio de Trento e fortemente legitimada pela Igreja portuguesa de então.

Podemos, inclusive, considerar a representação feérica da talha Nacional como uma espécie de mascaramento ritualístico que atinge sua dimensão mágica uma vez que adere às dimensões monumentais do templo cristão, ostentando elaboradas fórmulas para produzir feitiços e encantamentos, o que os cristãos modernos acostumaram-se a chamar de "milagres", providencia necessária em um mundo que, por muito pouco, podia mostrar sua dimensão caótica.

Sendo assim, cabe relembrar que

> o mundo grotesco é o nosso mundo e não o é. O horror mesclado ao sorriso tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2003, p.40).

A razão que anima a cultura do grotesco sempre esteve viva na cultura popular e camponesa que explicava a origem remota de uma natureza naturante, metamórfica. Como mencionado anteriormente, na cultura de elite, os mesmos grotescos passam a se manifestar, pelo menos desde a Idade Média, como representações de processos alquímicos e de investigações secretas sobre as possíveis transformações da matéria levadas a cabo em clave iniciática, saberes nunca distantes dos modos de elaboração das verdades dogmáticas católicas.

Por isso, os golfinhos da talha da Matriz de Cachoeira do Campo podem ser entendidos como reminiscências de uma arte ancestral na qual, um homem cavalgando um golfinho sempre esteve relacionado a rituais funerários nos quais o animal figurava como uma espécie de psicopompo.

As imagens contidas no programa grotesco da Matriz da Cachoeira do Campo são representações de mistérios, de mitos arcaicos relacionados à morte e ao Além que ganham, no contexto cristão, valores e significados legítimos respaldados pelos modos como a Igreja Pós-Tridentina redimensionou a iconografia pagã.

E os cavalos do retábulo-mor dessa matriz nos conduzem, "coincidentemente", a um portador de morte e de vida a um só tempo. Quer ele surja, galopante como o sangue nas veias, das entranhas da terra ou das abissais profundezas do mar, ele é filho da noite e do mistério; de um mistério que, mesmo pouco conectado de forma consciente com a comunidade que frequentava esse templo colonial mineiro, exercia um indubitável papel simbólico entre tantos outros elementos iconográficos que mantiveram-se presentes na iconografia religiosa através dos milênios.

As informações documentais sobre a talha dourada da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo caracterizaram outro importante vetor desse estudo. Com base na consulta à transcrição de fontes primárias existentes nos arquivos do Iphan (localizados nas sedes do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte), constata-se, por exemplo, que já existia uma irmandade do Rosário antes do surgimento de uma paróquia de instituição episcopal dedicada à Nossa Senhora de Nazaré, posteriormente "elevada à categoria de colativa por alvará de 16 de fevereiro de 1724, junto com as outras antigas matrizes de Minas."[4]

Com relação à decoração interior desse templo e, a partir das informações documentais sobre sua talha dourada, concluiu-se que, nesta fase inicial da pesquisa, somente encontraram-se referências documentais sobre o feitio do retábulo lateral esquerdo de N. S. do Rosário. Constatou-se ainda a ausência de informações e até alguns erros na documentação secundária, informações que, uma vez explicitadas, servirão de base para outros futuros pesquisadores.

Referências

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

GIORGI, Rosa. Símbolos, protagonistas e historia de la iglesia. Traducción de José Ramón Monreal. Barcelona: Electa, 2005.

INVENTÁRIO Nacional de Bens Móveis e Integrados de Minas Gerais. Módulo 3, Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo – Ouro Preto. MNC/IPHAN, 13°

KAYSER, Wolfgang. O grotesco. – Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, 2003.

LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. Moyen Âge. Les grands auteurs français du programme. Paris: Bordas, 1970.

[4] Pasta M MG Ouro Preto Cachoeira do Campo IG: Nazaré (Matriz), arquivo do Iphan, Rio de Janeiro.

MARTINS, Judith. Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1974. 2 volumes.

PASTA M MG Ouro Preto Cachoeira do Campo IG: Nazaré (Matriz), arquivo do IPHAN, Rio de Janeiro.

PEREIRA, Paulo. A obra silvestre e a esfera do rei. Iconologia da arquitetura manuelina na Grande Estremadura. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1990.

PROFUMO, Luciana Müller. El ornamento iconico y la arquitectura 1400-1600. Madrid: Cátedra, 1985.

SARAIVA, José Hermano. História concisa de Portugal. Mem Martins (Portugal): Europa-América, 1987.

TRISTAN, Frédérick. Le monde à l'envers. Paris: Hachette, 1980.

WIND, Edgar. Mistérios paganos del Renascimento. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

A SIMBOLOGIA DO RETÁBULO DA IGREJA DIVINO ESPÍRITO SANTO DO TIROL, SANTA LEOPOLDINA

Albanize Maria de Oliveira Monteiro
Especialista em Espaço Litúrgico e Arte Sacra pela PUC-RS
Técnica em Restauração- Núcleo de Conservação e Restauração
NCR-UFES- Universidade Federal do Espírito Santo
amomonteiro@ig.com.br

Palavras-chave: Imigração, Congregação do Verbo Divino, espaço religioso, retábulo, simbologia cristã.

Resumo
O presente texto visa fazer uma análise da simbologia encontrada no retábulo da Igreja Divino Espírito Santo do Tirol, no município de Santa Leopoldina, Espírito Santo. O interesse em trabalhar sobre esta igreja, mais precisamente sobre a simbologia do seu retábulo, é que se trata de um retábulo com uma riqueza de ornamentos não tão comum aos encontrados nas igrejas do nosso Estado. Outra razão é que este está relacionado com uma pesquisa em andamento sobre a presença da Congregação do Verbo Divino no estado do Espírito Santo.

Antecedentes históricos
A partir de meados do século XIX, com o favorecimento da política de migração por parte do governo imperial de D. Pedro II, o estado do Espírito Santo foi profundamente transformado e beneficiado, do ponto de vista econômico, cultural e religioso, com a corrente migratória europeia que aqui veio se instalar.

Apesar da província do Espírito Santo ser eminentemente cafeeira, sua produção era insignificante se comparada com as dos outros estados da região sudeste, principalmente do Rio de Janeiro e São Paulo.[1] Assim a tônica dos discursos dos governantes com relação à questão imigratória, era direcionada para à importância da fundação de núcleos populacionais que ajudavam a povoar as regiões desertas, incrementando o aumento populacional e consequentemente a renda.[2]

A colônia de Santa Leopoldina, antes denominada Porto de Cachoeiro, foi uma das quais recebeu no final do século XIX, um grande número de imigrantes, que ajudaram a formar pequenos núcleos populacionais. O maior contingente veio da Alemanha, porém chegaram também da Holanda, Suíça, Luxemburgo, Pomerânia, Áustria, entre outros.[3] Após cinco anos sem a presença de um religioso, os imigrantes alemães católicos solicitaram ao Papa que enviassem sacerdotes que falassem alemão, para dar assistência religiosa. Foram enviados os Pe. Francisco Dold e Francisco Tollinger, missionários da Congregação do Verbo Divino. Na chegada, 19 de março de 1895, dia de São José, celebraram duas Missas na colônia do Tirol e oficializaram a fundação do primeiro apostolado da Congregação do Verbo Divino no Brasil.[4]

Os verbitas se instalaram e em 1898 construíram a Igreja Divino Espírito Santo, no mesmo local da antiga capela Nossa Senhora da Conceição, que foi demolida por ser de madeira e por não comportar mais o número de fieis.

[1] Segundo Gilda Rocha, " No exercício de 1871/1872, São Paulo e Rio de Janeiro exportaram 6.988.412 e 2.508.163 arrobas de café respectivamente,enquanto que o Espírito Santo exportou apenas 538.864 arrobas, ficando muito aquém até de Minas Gerais que exportou 2.392.922 arrobas".in Imigração estrangeira no Espírito Santo: 1847-1896. Vitória: [s.n], 2000.p.17.
[2] Id, p.18
[3] GROSSELLI, Renzo M., Colônias imperiais na terra do café: camponeses trentinos (vênetos e lombardos) nas florestas brasileiras, Espírito Santo, 1874-1900. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2008. p.200
[4] CARNIELLI, Adwalter Antonio. História da Igreja Católica no Estado do Espírito Santo: 1535 – 2000. Vitória: Gráfica Jep, 2005, p.400.



Figura 1: Igreja Divino Espírito Santo, Tirol, Santa Leopoldina. Foto: David Protti, 2013.

A Igreja Divino Espírito Santo

Para a Igreja Católica, a edificação de um espaço sagrado é acompanhada de uma celebração simbólica, como o rito do lançamento da primeira pedra – "*o edifício que vai ser construído de pedras será sinal visível daquela Igreja viva ou casa de Deus que os próprios fiéis constituem"* (cf.1 Cor 3,9). Foi através deste ritual simbólico, que em 23 de agosto de 1898 foi realizada uma missa solene em honra ao Espírito Santo, para a festa da benção da pedra fundamental da igreja Divino Espírito Santo do Tirol. (FIG. 1)

O projeto da nova igreja seguiu o modelo de construção adotado pela Congregação do Verbo Divino. Foi desenhado pelo arquiteto geral da congregação, o Padre João Beckert, em Steyl, Holanda, sendo adaptado pelos colonos de Santa Leopoldina.[5] Além do projeto da igreja, os altares (principal e os laterais), assim como o sino, a via sacra, o púlpito, o órgão, as esculturas sacras e paramentos são originários de países europeus, principalmente da Alemanha.[6]

A igreja apresenta elementos e aspectos do neogótico e neorromânico. Possui uma planta retangular longitudinal constituída de: coro, nave central, dois nichos laterais, capela mor, e sacristia. A capela mor encontra separada da nave por um arco pleno e possui forro abobadado em madeira.(FIG. 2). Os nichos laterais estão localizados na área central da nave, formando duas pequenas saliências no corpo principal. No nicho esquerdo encontra-se um altar dedicado a Nossa Senhora da Assunção (FIG. 3) e no direito um confessionário. Possui também dois altares colaterais. A fachada principal apresenta porta com verga em arco pleno e acima, uma janela em forma de rosácea. Nas paredes laterais, possui janelas também em arco pleno e rosáceas situadas nas áreas onde estão os nichos laterais. Uma característica da igreja é a pontiaguda torre sineira erigida no fundo da edificação, formando um volume independente do corpo principal. (FIG. 4)

Abordagem iconográfica do Retábulo da Igreja Divino Espírito Santo Do Tirol

O retábulo a ser analisado está localizado na área central da capela-mor. Confeccionado em madeira, no estilo neogótico, se encontra bem concebido na sua simetria e execução de seus elementos ornamentais. Não há registros que comprovem a autoria e nem datação da sua fatura. Dividido em 04 partes: embasamento, base de sustentação, nichos e frontões. O embasamento que dá sustentação ao conjunto

[5] LIVRO DE TOMBO, TIROL, p. 09.
[6] Idem, p.16





Figura 2: Vista geral do interior da Igreja Divino Espírito Santo. Foto: Albanize Monteiro, 2013.
Figura 3: Altar lateral dedicado a Nossa Senhora Auxiliadora. Foto: Albanize Monteiro, 2013
Figura 4: Fachada lateral, com torre sineira ao fundo. Foto: David Protti, 2013.

da composição é constituído por quatro colunatas que separam os ornamentos laterais do central. As laterais são ornamentadas por motivos florais e o centro pela imagem do pelicano. Na base de sustentação encontra-se ao centro, o sacrário ladeado por quatro elementos florais (lírios). Apresenta três nichos sendo um central e dois laterais, estão entronizados três imagens: o Sagrado Coração de Jesus ao centro, São Pedro no nicho esquerdo e São Paulo, no nicho direito. Os nichos são arrematados por frontões triangulares e pináculos, conferindo-lhe uma verticalidade. Acima do nicho central há a imagem do Divino Espírito Santo. (FIG. 5)

Observando mais atentamente a composição deste retábulo, visualizamos que na área central, se encontram os elementos simbólicos mais importantes na definição da ideologia de culto da Congregação do Verbo Divino. Localizadas em posição de destaque, temos na parte superior, a pomba do Espírito Santo jorrando sete raios flamejantes, significando os sete dons, sobre a imagem do Sagrado Coração de Jesus. Logo abaixo, na porta do sacrário, esta imagem se repete. No centro do embasamento a representação do pelicano, como representação do Cristo e que possui ligação direta com o culto ao Sagrado Coração de Jesus.

Encontramos também no retábulo, a utilização dos elementos fitomorfos. A haste e o fruto da videira, o lírio, a folha de acanto e botões de flores nas mais variadas formas, configuram-se de maneira onipresente, representando não apenas de maneira funcional, mas também contextual a interação simbólica e estética com os demais elementos decorativos. As flores, símbolos da beleza e graça terrenas, frequentemente com a forma de cálice, são sinais da atitude de receber, voltadas ao dom e à atividade do céu.

A cruz é também encontrada em vários pontos do retábulo, tanto através de flores de quatro pétalas, sugerindo cruz, como também a cruz em trevo e a cruz gemada, uma cruz cravejada de gemas como representação da cruz triunfal, sinal de salvação e vitória. Esta é encontrada no crucifixo, localizada na base do nicho principal em frente ao orago. Todos estes elementos simbólicos, apesar de serem comumente usados na maioria das igrejas católicas, neste retábulo estão diretamente relacionados com a espiritualidade do fundador da Congregação do Verbo Divino, o padre Arnaldo Janssen e consequentemente os símbolos que esta Congregação consagrou.

O sacerdote e religioso Arnaldo Janssen, natural da Alemanha, fundou em 1875 a Casa Missionária de São Miguel em Steyl, Holanda, que se tornou a casa mãe da Congregação do Verbo Divino (SVD). Mais tarde, em 1889 fundou a Congregação das Missionárias Servas do Espírito Santo e sete anos depois fundou a Congregação das Missionárias Servas do Espírito Santo da Adoração Perpétua.



Figura 5: Vista frontal do retábulo-mor.
Fotografia de David Protti, 2013.



Figura 6: Imagem do pelicano
Fotografia de David Protti, 2013.

Arnaldo Janssen tinha como devoção três cultos: o culto ao Sagrado Coração de Jesus, ao Espírito Santo e a Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo. Estas venerações tiveram suas raízes na casa paterna e ele as levou para a sua vida sacerdotal.

O culto ao Sagrado Coração de Jesus ocupou o primeiro lugar nas devoções e perpassou toda a vida do Padre Arnaldo, que ainda jovem sacerdote na Alemanha, começou o trabalho para o Apostolado da Oração em honra ao Sagrado Coração. Em 1874 lançou a revista missionária "*O pequeno Mensageiro do Coração de Jesus"* e institui na casa missionária, em Steyl, a saudação que recordava o Sagrado Coração de Jesus: "Viva o coração de Jesus nos corações dos homens".[7]

Neste período, a devoção ao Sagrado Coração de Jesus foi amplamente promovida e difundida, pelo Papa Pio IX, que instituiu esta devoção ao mundo inteiro. No retábulo, este culto é retratado tanto nas imagens do Sagrado Coração de Jesus que se encontram no nicho central e na porta do sacrário, como no pelicano que se encontra na base do retábulo. (FIG. 6)

Na iconografia e literatura cristã, o pelicano é a representação do sacrifício de Cristo, pois segundo a lenda, ele alimenta suas crias com a própria carne e com o próprio sangue até morrer. Está representado com um pingo de sangue na altura do peito onde se fundamenta a relação com o Sagrado Coração de Jesus, pois na chaga do coração manam o sangue e água, bebidas da vida: "*Desperta cristão morto, vê nosso Pelicano e te rega com seu sangue e com a água de seu coração. Se a recebes bem...estarás em um instante vivo e salvo"* (DEVA).[8] As outras duas devoções, a devoção ao Espírito Santo e a Santíssima Trindade, também estão muito marcadas na espiritualidade do fundador da Congregação.

[7] Reuter, P.Jakob, SVD.,Arnaldo Janssen, Cativado e enviado pelo Espírito. Editorial Verbo Divino. Livraria A.I.Braga, Portugal, 2009, p. 137.
[8] CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. Dicionário de Símbolos, 17 ed. Rio de janeiro. Ed. José Olympio, 2002. P.705;

O culto ao Espírito Santo marcou a vida de Arnaldo Janssen, tanto que os nomes dados as Congregações fundadas por ele, estão relacionados com esta devoção. Afinal o que significa Verbo Divino? O Verbo (palavra) Divino é a segunda pessoa da Santíssima Trindade, ou seja, o Cristo, o Filho Encarnado, assim como é apresentado no prólogo do Evangelho de São João, " ...e *o verbo se fez carne e habitou entre nós e vimos sua glória que o Filho único recebe de seu Pai cheio de graça e de verdade. Ninguém jamais viu a Deus. O Filho único que está no seio do Pai, foi que o revelou*". (João 1:1-18)

Para o padre Arnaldo, o Verbo Encarnado é o mais sublime modelo de vida Cristã, pois ele recebeu pelo Espírito Santo a graça de levar a palavra de Deus para os povos mais distantes. "Ele é o nosso caminho, verdade e vida".[9] Como esta Congregação tem como objetivo a formação de missionários para levar a palavra de Deus, daí veio o nome de Congregação do Verbo Divino.

Além dos nomes dados as congregações, Verbo Divino, Servas do Espírito Santo e Servas do Espírito Santo em Adoração Perpetua, instituiu a Festa da Santíssima Trindade (Pentecoste), como a festa principal das três Congregações.[10]

> "Nela celebramos o mistério do envio do Verbo Eterno e do Espírito Santo, raiz da nossa própria vocação missionária. Com efeito, somos enviados a proclamar a glória e o amor de Deus Uno e Trino e a convidar aos homens a entrar pelo baptismo em seu nome, na plenitude da vida divina".[11]

Arnaldo Janssen também publicou vários livros sobre o Espírito Santo e um suplemento de quatro páginas, intitulado *Descei Espírito Santo* que vinha junto à revista *Pequeno Mensageiro do Coração de Jesus.* Gostava de unir no mesmo culto, o culto ao Coração de Jesus e ao Espírito Santo. Expunha que o Coração de Jesus está repleto das graças do Espírito Santo e que está destinado a santificar e salvar o mundo inteiro.[12] Esta união entre os cultos, fez com que adotasse como medalha da Congregação, o Coração de Jesus encimado pelo Espírito Santo com as palavras " *Et verbum caro factum est*" (E o Verbo Divino Encarnou). Esta medalha era colocada sobre o peito dos confrades ao darem os seus votos.
Esta imagem é vista tanto na porta do sacrário como também sobre o nicho central, que tem como imagem principal o Sagrado Coração de Jesus com o Divino Espírito Santo derramando os sete dons sobre a sua cabeça. (FIG. 7)

No livro de orações desta Congregação, denominada V*ademecum,* há uma oração que cita a presença dos sete dons sobre a cabeça do Sagrado Coração de Jesus:

> E Tu, Espírito Santo, que és o próprio Amor e por amor formaste o Coração de Jesus e O encheste dos Teus sete dons, derrama os dons deste Divino Coração nos nossos corações afim de que n'Ele e com Ele, te honremos, glorifiquemos e amemos a ti e ao Verbo Encarnado. Unidos a Ti a ao Coração de Jesus amaremos e honraremos o Pai com amor filial para nos tornarmos dignos de permanecer Seus amados filhos por toda a eternidade, Amem.[13]

Na espiritualidade de Arnaldo Janssen, a devoção à Santíssima Trindade transparece em vários escritos seus (orações, cartas, conferencias e prescrições). Esta veneração surgiu também na casa paterna e nos estudos teológicos da vida de São Tomas de Aquino, que o fortaleceram na contemplação e adoração de Deus, Uno e Trino, desde quando era um jovem sacerdote.

Os estudiosos da vida do Pe. Arnaldo citam esta devoção como sendo uma das mais importantes na sua espiritualidade. Ele gostava também de relacionar a adoração da Santíssima Trindade com a do Sagrado Coração de Jesus, pois via no coração do verbo Encarnado, o trono da Santíssima Trindade, intimamente ligado ao Pai e ao Espírito Santo.[14]

[9] Reuter, P.Jakob, SVD.,Arnaldo Janssen, Cativado e enviado pelo Espírito. Editorial Verbo Divino. Livraria A.I.Braga, Portugal, 2009.p 138
[10] Id., p.132
[11] Id.,p. 132
[12] Id., p.140
[13] Id.,p. 142.
[14] Id., p. 133.



Figura 7: Porta do Sacrário.
Foto: David Protti, 2013.



Figura 8: Cruz em Trevo.
Foto: Albanize Monteiro, 2013.

Na igreja Divino Espírito Santo, a representação da Santíssima Trindade é encontrada na cruz em trevo. A cruz que tem nas extremidades dos braços, três círculos interseccionados, parecido com um trevo (FIG. 8). É uma representação da ligação da cruz de Cristo com a Santíssima Trindade.

Considerações finais

Os elementos ornamentais no retábulo da igreja Divino Espírito Santo, como descrito, exercem a função de difusão e construção do ideário de culto defendido pela ordem dos verbitas.

Os símbolos: a pomba do Espírito Santo, o Sagrado Coração de Jesus, a Santíssima Trindade, o Pelicano e os motivos fitomórfos são recorrentes nos retábulos das igrejas construídas e assistidas pelos verbitas. Esta afirmação é confirmada através de duas igrejas da Congregação do Verbo Divino, construídas no início do século XX, a Igreja Matriz Sagrada Família em Santa Leopoldina e a Igreja Sagrado Coração em Biriricas. Em seus retábulos também foram encontrados os símbolos que representam as principais devoções cultivadas pelos verbitas. No da Igreja de Santa Leopoldina encontramos a pomba do Espírito Santo, a Santíssima Trindade e o pelicano e no da igreja de Biriricas encontramos a pomba e a imagem do Sagrado Coração.

Daí se conclui que os elementos decorativos que os compõe, desempenham um papel fundamental para difusão de uma mensagem pré-estabelecida, onde o ornamental exerceu plenamente a propagação do ideário religioso da Congregação do Verbo Divino. Independente da pratica religiosa e da significação dos ornamentos aplicados à arte sacra que obedecem a cânones eclesiásticos e regras estabelecidas pela tradição e correntes estilísticas da época, não podemos deixar de admirar e de valorizar o retábulo da Igreja Divino Espírito Santo, que constitui um patrimônio histórico e artístico importante para a comunidade do Tirol, como para o Estado do Espírito Santo, por ser uma das poucas igrejas erigidas no final do século XIX que conserva a sua originalidade arquitetônica e os seus bens móveis encomendados em sua maioria pelos padres da Congregação do Verbo Divino.

Referências

BALESTRERO, Heribaldo Lopes. O povoamento do Espírito Santo. Vitória: Obras Pavonianas, 1976.

BASTOS, César Xavier. A capela da academia. Juiz de Fora: Escola Cristo redentor / Academia, 1996.

CARNIELLI, Adwalter Antonio. História da Igreja Católica no Estado do Espírito Santo: 1535 – 2000. Vitória: Gráfica Jep, 2005.

CHEVALIER Jean, CHEERBRANT, Alain.Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: Editora José Olimpio, 1982.

GROSSELLI, Renzo M. Colônias imperiais na terra do café: camponeses trentinos (vênetos e lombardos) nas florestas brasileiras, Espírito Santo, 1874-1900. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2008.

MACHADO, Alba Cola. Retabulos de Abilio de Tassis : Revelando a arte do imigrante italiano no Espírito Santo.Revista Imagem Brasileira, Belo Horizonte, n.4, 2009.

MC GOVERN, Joseph Patrick. Fertilidade de Canaã: a história da Congregação do Verbo Divino no Brasil. Juiz de Fora: Esdeva Empresa Gráfica, 1974.

PASTRO, Claudio. Arte Sacra: O espaço sagrado hoje.Ed. Loyola, São Paulo, 1983

RIBEIRO, Nelson Porto. Um estudo iconológico da cúpula da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro.Revista: Imagem Brasileira, Belo Horizonte, n.4, 2009.

ROCHA, Gilda. Imigração estrangeira no Espírito Santo: 1847-1896. Vitória: [s.n], 2000.

SOCIEDADE DO VERBO DIVINO. Arnaldo Janssen (1837-1909). São Paulo: Paulus, 2003.

TIRAPELI, Percival (org). Arte Sacra Colonial. São Paulo: UNESP, 2005.

TSCHUDI, Johann Jakob Von. Viagem à província do Espírito Santo: imigração e colonização suíça -1860: posfácio com fotografias inéditas de Victor Frond; Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2004.

ZORZI, Lúcio. O Sagrado Coração de Jesus: espiritualidade para o novo milênio. São Paulo: Paulinas, 2003.

MARIA BUENO: UMA SANTA NÃO CANONIZADA

Ana Eliza Caniatti Rodrigues
Especialista em História da Arte Sacra
Conservadora e Restauradora de Bens Móveis
ana.caniatti@yahoo.com.br

Palavras Chaves: Imaginária, iconografia, história, santa popular.

Resumo
Este estudo declina sobre o desenvolvimento do culto popular devocional à Santa Maria da Conceição Bueno. É possível observar como se fortalece a iconografia de santos não canonizados, a partir das estatuetas reproduzidas em gesso. Maria Bueno é considerada santa pela população de Curitiba. Maria Bueno pertencia a uma classe social mais baixa e foi morta por seu amante em 1893. Desde então é crescente sua popularização como mártir. Seus restos mortais estão numa capela pintada de azul com detalhes em dourado, localizada no Cemitério Municipal de Curitiba. Em cima do túmulo, há uma imagem de Maria Bueno em proporções naturais. Ao redor, diversas placas votivas de agradecimento pelas graças concedidas aos fiéis. Para a Igreja Católica, Maria Bueno não é santa, e não existem provas de que ela realize milagres. A pesquisa abrange os aspectos artísticos relacionados à iconografia da 'santinha popular'. As variações com que as imagens são representadas nas populares esculturas de gesso comercializadas em Curitiba distinguem certa liberdade de representação artística, se comparado aos santos canonizados.

O caso de Maria Bueno
Maria Bueno pertenceu às camadas humildes da sociedade e foi assassinada brutalmente pelo seu amásio em 1893, quando tinha 29 anos. Desde então é crescente sua popularização como mártir. Não há muitos documentos retratando a vida e história de Maria Bueno na Biblioteca Pública do Paraná, sendo que alguns desapareceram. Desta forma, muitas referências foram buscadas diretamente com pesquisadores e a partir de fontes populares.

Neste artigo tratarei dos aspectos relevantes que ao longo de 120 anos da sua morte, foram dando destaque a esta carinhosamente cognominada de "Santinha". Além disso, é possível observar a variedade estilística das representações da imagem de um santo popular, isto é, não canonizado pela Igreja Católica. Em particular proponho analisar sua imagem e o quanto pode se tornar ampla a iconografia da "Santinha de Curitiba" - Maria Bueno. As alterações na cor de suas vestes e principalmente na cor de sua pele revelam a liberdade artística com que os fiéis a idealizam. Segundo Sandra Stoll[1], não foram encontrados documentos suficientes para provar com veracidade sua biografia, já que Maria Bueno era anônima, até a sua morte, fato que verdadeiramente originou o culto à essa santa.

As versões sobre a vida da jovem são distintas e fazem parte de uma construção popular coletiva, o fato é que este trabalho se inclina principalmente sobre o culto a Maria Bueno e a produção de imagens, advento que surge após sua morte. As publicações que circulam através de jornais na cidade de Curitiba, afirmaram que Maria da Conceição Bueno, nascera em 8 de dezembro de 1864, provavelmente na cidade paranaense de Morretes, na localidade de Porto de Cima (distrito da cidade de Morretes). Os moradores apontam uma casa, nos arredores da Igreja de São Sebastião como sendo o local do seu nascimento e onde passou parte da infância, antes de se mudar para Curitiba quando ainda era jovem.

O assassinato de Maria Bueno foi tratado sem grande destaque, por dois jornais periódicos da capital, o Diário do Comércio e A Republica. Um assassinato havia acontecido: "pobre mulher de vida alegre, parda

[1] Sandra Jacqueline Stoll. [et AL]. *Maria Bueno: santa de casa*. Curitiba, Edição do autor, 2011.

havia sido encontrada morta em um capão de mato afastado da Rua Campos Gerais, degolada pelo Praça, com quem vivia amasiada e com ela queria se casar".

> Na madrugada de 29 do mez que acaba de findar-se deu-se nesta Capital em um capão do matto afastado da rua dos Campos Geraes o assassinato de uma mulher de nome Maria Bueno. As autoridades policiais tendo conhecimento do facto, dirigirão-se (sic) os local, e, depois das preciosas investigações, fizeram transportar o cadáver para o necrotério, onde procedeu-se o corpo de delicto, verificando-se que o crime foi cometido na madrugada do referido dia e que a morte fora devida a uma quasi decapitação. O Sr. Chefe de Policia está procedendo, na respectiva repartição as precisas investigações, achando-se indiciado como autor do crime o anspeçada de 8° Regimento de cavalaria, Ignácio José Diniz, que estando de guarda no quartel, fugira a meia noite apresentando-se às quatro horas da madrugada, mais ou menos. Esta praça estava amasiado com a infeliz Maria e com Ella queria casar-se ultimamente. E' voz geral ser Diniz o culpado, mas ao certo nada se, pode dizer, pois do depoimento dos testemunha nenhum esclarecimento ainda tem colhido. Louvamos a actividade que tem desenvolvido o Dr. Chefe de Policia para descobrir o autor ou autores do crime. (DIÁRIO DO COMÉRCIO, Curitiba, p13, 30 de jan.de1883).

Stoll aponta que alguns[2] estudiosos acreditam que Maria Bueno era cabocla, outros dizem que era mulata, vezes era classificada como "mulher de vida alegre", "prostituta", ou ainda, "mulher pura" e "mártir", que morreu defendendo sua castidade. O que se pode confirmar através das publicações em periódicos, é que era uma mulher das camadas populares, desconhecida, e que o modo como foi morta chamou a atenção da sociedade da época, tornando-se uma figura pública.

Mesmo sem destaque nas noticias, Maria Bueno ficou na memória do povo de Curitiba, que a associou a um modelo de mártir e ficou curiosa com os relatos dos milagres realizados por ela. A população queria saber onde estava enterrada a mulher que sofreu tortura e morreu. Aos poucos a manifestação popular no local de sua morte e mais tarde em seu túmulo, mostrou que Maria Bueno não seria esquecida facilmente.

Quarenta anos após o crime, um artigo de página inteira publicado no Jornal Gazeta do Povo, foi a primeira notícia sobre Maria Bueno depois de sua morte, destacando suas virtudes, o martírio, e o destino de seu algoz.

> [...] Que era que alimentava a preocupação popular em torno do assassinato de uma desconhecida? Ninguém saberia dizer e, entretanto, nenhum crime dessa natureza abalara tanto o sentimentalismo curitibano. Por quê? Passaram-se os meses, passaram-se anos e a lembrança desse crime continuou. Passaram-se 40 anos e a lembrança da vitima não perdeu intensidade. Por quê? Porque Maria Bueno foi uma vitima da sua própria bondade, que a fez mártir. Por isso todas as almas ansiosas e sensíveis, todas as criaturas sofredoras lhe prestam, ainda hoje e o farão por largo tempo ainda, o culto da sua devoção. Em torno do seu túmulo, no cemitério municipal da cidade, as promessas se multiplicam de ano a ano. Gerações que não a conheceram lhe prestam à memória, o mesmo culto. E assim se fazem as devoções e se consagram os mártires. O tempo é criador até de divindades. Daqui a cem anos, quem sabe! A imagem da modesta criatura talvez repouse nos altares, até lá erguida pela força espiritual dos seus crentes de agora. A psicologia das multidões é que faz os heróis e os santos (...). (GAZETA DO POVO, Curitiba, p.05,18 de jan. de 1934).

Em 1936 o Jornal Estado do Paraná, publica outro artigo sobre as crescentes manifestações religiosas junto à sepultura da santa no Dia de Finados, mas dessa vez a santa é traçada como ébria e boemia:

> Há no Cemitério Municipal um tumulo humilde que a crença popular vai consagrando. (...) Que passou pelo mundo desgraçadamente. Viveu no lodo. A vida fácil das infelizes. Em um dia os seus olhos se cerraram com ríctus de dores. Um grupo de soldados ébrios e sanguinários retalhou seu corpo. Foi na Avenida Vicente Machado. Há muito anos. O crime impressionou. E a vitima se chamava Maria Bueno, teve sua triste memória consagrada pela crendice popular. A sua tumba vão postar-se genuflexas, a tecer preces, gentes

[2] A partir das publicações vinculadas em jornais periódicos, os fiéis e os estudiosos ficaram com a opinião dividida quanto à aparência e postura sócio moral de Maria Bueno.

> abastadas e humildes. Já se murmura dos milagres de Maria Bueno. Ela ainda será em santa transformada. A santa Maria Bueno. O nome até se presta. Será que a pobre Maria Bueno, ébria e Boêmia pensou algum dia no seu destino? Certamente não. Ela poderia ter pretensões a tudo, menos a santificação. (ESTADO DO PARANÁ, Curitiba, p.03, 04 de nov. de 1936).

As opiniões se divergem quanto a postura moral de Maria Bueno, mas sua popularidade aumentava ao passar do tempo devido a crença pública e aos comentários dos devotos que depositavam sua fé na santinha de Curitiba, mostrando que Maria Bueno, não se trata de uma santa consagrada oficialmente e sim, uma santa escolhida pela população como sua representante no campo divino.

A Igreja Católica

É relevante observar que a produção de textos envolvendo o "fenômeno religioso Maria Bueno" começou em meados dos anos 30 e que a Igreja local não proferiu comentários até a década de 70 quando o porta voz da Cúria Curitibana, Ângelo Antonio Dallegrave, publicou em nota oficial no Jornal A Voz do Paraná o posicionamento da Arquidiocese:

> Maria Bueno nunca foi santa. Nunca imitou Jesus Cristo nem nunca será canonizada. Nós católicos, não temos qualquer devoção a esse culto indevido que as pessoas sem instrução religiosa manifestam, chamando-a de santa. (...) A sua inexplicável devoção teria surgido porque, por aqueles tempos, quando alguém morria assassinado, por piedade, as pessoas assinalavam o local com uma cruz e muitos ascendiam velas, pela alma da pessoa morta. (...) É preciso esclarecer, porque muitos pensam que se trata de uma santa, mártir como Santa Maria Goretti, Santa Inês ou outra da igreja. É necessário esclarecer o povo para que não dêem credito as falsas graças e milagres atribuídos à Maria Bueno. (...) Maria Bueno não é santa (...) foi uma dessas pobres mulheres da vida airada. Santos são aqueles que imitam a Cristo e dão testemunho de sua fé pelas obras praticadas pela heroicidade de suas virtudes. (DALLEGRAVE, 1974, p. 02, total de páginas 181).

Mesmo com as contrariedades da Igreja, é provável que o culto à Maria Bueno tenha se intensificado a partir da atitude dos padres da época, em não realizar o ritual fúnebre e missa de sétimo dia. A população estarrecida com o crime começa a acender velas no local onde o corpo foi encontrado, na tentativa de abençoar a vitima, como afirma Dallegrave.

Irmandade Maria da Conceição Bueno

Na década de 60 foi fundada a Irmandade de Maria da Conceição Bueno – IMCB. Além de difundir a devoção à "santa", uma das primeiras atribuições da irmandade foi erguer uma capela e transladar os restos mortais do



Figura 1: Capela Maria Bueno no Cemitério Municipal de Curitiba.
Foto: Crédito Ana Eliza, 2013.

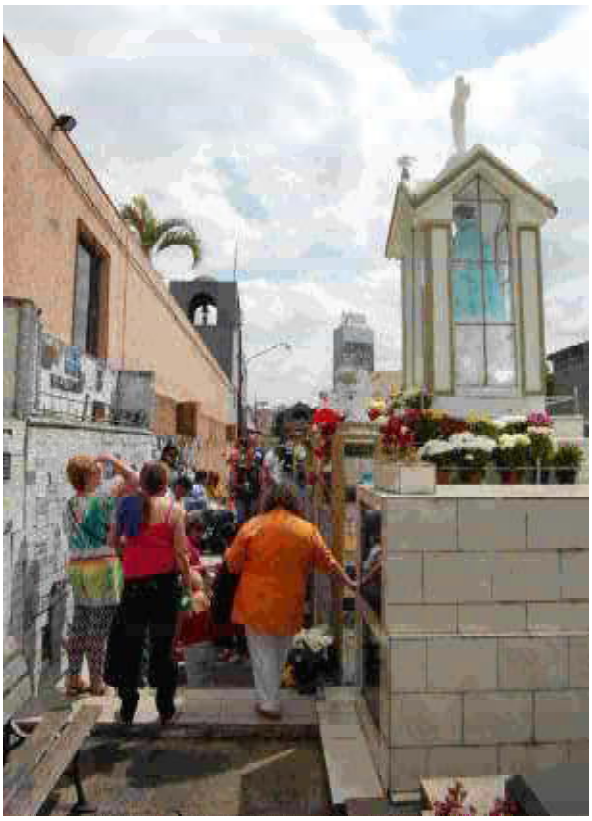


Figura 2: Dia de Finados na Capela de Maria Bueno no Cemitério Municipal São Francisco de Paula em Curitiba. Foto: Ana Eliza.



Figura 3: Placas de agradecimentos que ladeiam a Capela. Foto: Ana Eliza, 2013.

antigo túmulo para esse novo local que foi inaugurado em uma cerimônia pública num dia emblemático do calendário católico, dia 12 de outubro. (FIG. 1).

Até os dias de hoje os fiéis visitam a capela de Maria Bueno, principalmente no dia de finados (02 de novembro), que recebe chega a receber mais de quatro mil pessoas[3], depositando rosas vermelhas, placas em agradecimento às graças alcançadas e difundindo cada vez mais o culto à santa que, segundo a antropóloga Conceição dos Santos, provavelmente não seja autenticado pela Igreja Católica, já que segundo a Igreja, o comportamento em vida de Maria Bueno, desacorda do modelo canônico estabelecido. Santos, apoiada na pesquisa de Pierre Nora, afirma que é possível que Maria Bueno seja referenciada como uma figura relevante no contexto da preservação da memória histórico-social da cidade. (FIG. 2 e 3).

A devoção às imagens

Em "A Escrita da História", Michel de Certeau, aponta que são necessários quatro elementos para o surgimento e consolidação de um santo. O primeiro deles é a existência da figura do mártir, que funciona como um modelo de vida a ser seguido, geralmente idolatrado pela pureza ou pelos tormentos e torturas que podem ter sofrido para sustentar a fé cristã. O segundo elemento é a existência de um local de romaria, peregrinação, como um túmulo ou cidade natal. O terceiro elemento é o calendário litúrgico, no caso do ristianismo, que organiza os acontecimentos e mantém a regularidade para que o mesmo evento aconteça sem exceção. E finalmente, o importante papel da igreja que reúne a comunidade ligada pela mesma fé e facilita a propagação das informações direcionando a prática religiosa.

É possível encontrar tais elementos apontados por Certeau, no trecho do artigo, publicado pelo periódico Jornal do Estado. "A sua tumba vão postar-se genuflexas, a tecer preces, gentes abastadas e humildes. Já se murmura dos milagres de Maria Bueno. Ela ainda será em santa transformada".

[3] A imprensa noticiou 30 mil pessoas, no Dia de Finados do ano de 2010.

"A *Santinha* de Curitiba"

Segundo Geslline Braga[4], a população cultua os santos não canonizados da mesma forma que os santos canonizados pela Igreja Católica. Maria Bueno possui diversas representações de sua imagem impressas em santinhos, chaveiros, ímãs, terços, pingentes, fitas e principalmente em estatuetas de bustos em gesso. (FIG. 4)

As únicas estátuas de corpo inteiro encontradas em Curitiba estão em seu túmulo: uma tem tamanho natural, possui coroa e é coberta por um manto de tecido azul e branco. A outra está dentro da capela, possui coroa e tem aproximadamente 80 centímetros.

Observando os diversos tipos de imagem de Maria Bueno que estão em circulação, é possível afirmar que existem varias representações de sua imagem. Encontram-se santinhos em que Maria Bueno aparece com traços africanizados: lábios carnudos, nariz largo e cabelo encaracolado; e outras representações em que ela aparece com traços mais finos, cabelos alisados e tez mais clara. (FIG. 5)

Segundo Braga, possivelmente Maria Bueno sofreu um processo de branqueamento, para atender os padrões estéticos ligados a hegemonia branca, ou até, como uma tentativa de desvincular sua imagem das religiões afro-brasileiras.

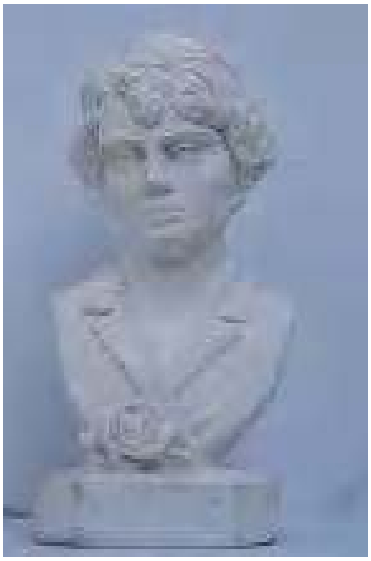


Figura 4: Busto em gesso de Maria Bueno. Foto: Ana Eliza, 2013.



Figura 5: Diversas imagen de Maria Bueno. Fotomontagem: Geslline Braga e Vanessa Durango, 2009.

Análise Formal

A leitura das imagens que representam Maria Bueno é realizada apoiada em Erwin Panofsky e Lúcia Marques:

Arcabouço de figura feminina jovem com o tronco reto posicionado de frente. Fixado em base quadrangular na altura do busto. Sua cabeça geralmente é posicionada de frente e levemente inclinada para a esquerda. Possui fisionomia serena. Seu cabelo é curto e penteado e é divido assimetricamente com maior quantidade voltada para o lado direito. O penteado cobre as orelhas e uma mecha destaca-se sobre a testa. Nas reproduções tridimensionais apresenta um penteado com coque acima da nuca. A cor do cabelo é negra. A sobrancelha é fina e arredondada. Os olhos apresentam-se abertos, podem aparecer nas cores: castanho, negro ou azul. Em algumas representações o nariz é fino e em outras é largo, arredondado e pequeno. A boca é fechada e os lábios são carnudos e delineados, sua coloração tende ao vermelho, mas algumas vezes aparecem na cor natural. O queixo é arredondado. A coloração da tez varia entre a cor branca e mulata. O pescoço tem dimensões proporcionais em relação a cabeça. Comumente aparece vestida com paletó de cor azul claro, sobre uma blusa lisa de cor branca. Uma rosa vermelha com folhas verdes fica locada no encontro das partes do paletó, na altura do seio. (FIG. 6 e 7)

[4] Geslline Braga et AL. *Maria Bueno : Santa de Casa*. Org. Sandra Jaqueline Stoll. Curitiba, 2011.



Figura 6:Busto de Maria Bueno em gesso policromado. Foto: Vanessa Durango, 2009.



Figura 7: Busto de Maria Bueno em gesso policromado. Foto: Vanessa Durango, 2009.

As vestes

Não há registro de que exista um retrato fotográfico de Maria Bueno. As imagens que representam a santa foram criadas ao longo dos anos, provavelmente pelos fiéis, mostrando sua necessidade de se aproximar da imagem de Maria Bueno. Segundo Braga, as primeiras imagens de Maria Bueno foram criadas a partir da década de XX, quando era mais comum a utilização de roupa com gola no vestuário feminino e cabelos curtos. Na moda do final do século XIX, dificilmente se encontraria mulheres usando paletó, que até então, era considerado veste masculina. Os cabelos curtos, também só se tornaram populares a partir das primeiras décadas do século XX.

As cores no Campo Sagrado

Segundo Marina Sisson, a cor tem um papel relevante na iconografia porque trata de uma linguagem simbólica. As cores são usadas em função das virtudes ou características que representam a vida ou martírio do santo, e não necessariamente tem a mesma função no realismo terreno. Sua função não é apenas estética, mas tenta aproximar o simbolismo atrelado à imagem que se está representando.

Numa imagem canonizada pela Igreja a função da cor é estabelecida no processo de canonização, assim, o iconógrafo, o artista, tem uma liberdade limitada para escolher as cores, devendo sempre manter o padrão determinado pelos cânones.

O Branco

Braga afirma que as vestes de Maria Bueno sugerem dignidade, e as cores, branco e azul, estão diretamente ligadas ao imaginário católico. A cor branca remete à noção de pureza e castidade.

Segundo Sisson, é a cor do reino dos céus, da luz divina, da santidade e da simplicidade. As pessoas justas são representadas nos ícones com vestes brancas. Também é a cor dos lençóis da morte do Cristo e é a cor que o representa após a ressurreição. Também é atribuída a Deus Pai, como símbolo da verdade absoluta. Deus é representado vestindo branco e os anjos também anunciam a ressurreição de Cristo com vestes brancas e fulgurantes. (Mateus 28:3; Marcos 16:5; João 20:12).

No plano profano, o branco representa a virgindade, a inocência, a pureza e a candura. Segundo Israel Pedrosa, o branco em vários rituais é a cor que indica a mudança, as transições do ser, representa morte e nascimento ou ressurreição.

O azul

A cor azul é encontrada na túnica de diversas representações de Nossas Senhoras. O azul celestial é a mais profunda das cores, é a cor do infinito. O azul é, ainda, a mais imaterial das cores, surgindo sempre nas superfícies transparentes dos corpos. (PEDROSA, 2009. P. 126)

Segundo Chevalier,

> O azul e o branco, cores marianas, exprimem o desapego aos valores desse mundo e o arremesso da alma liberada em direção a Deus, i. e., em direção ao ouro virginal, durante sua ascensão no azul-celeste. Reencontra-se aí, portanto, valorizada positivamente pela crença no Além, a associação das significações mortuárias do azul e do branco. (CHEVALIER, p.108-109).

Pela visão de superioridade sugerida em comparação com as outras cores, o azul foi escolhido como a cor da nobreza, originando a expressão designativa de 'sangue azul'. No sentido de reinado, na festa da ascensão da Virgem-Mãe, o ouro solar aparece sobre fundo azul, numa representação de céu sem nuvens.

Rosa vermelha

"Os fiéis mais assíduos vão ao cemitério deixam velas e flores para Santinha, mesmo quando não realizaram promessa alguma". (SANTOS, 2010) (FIG. 8)

Chevalier afirma que segundo a iconografia cristã, a rosa é símbolo das chagas de Cristo, das gotas de sangue, embora seja o cálice que recolha o sangue de Cristo. E por esta relação com o sangue, muitas vezes, a rosa simboliza um renascimento. No campo de batalha, onde muitos heróis caem, crescem rosas.

Chevalier cita Mircea Eliade, quando o segundo afirma que "É necessário que a vida humana seja completamente consumida para esgotar todas as possibilidades de criação ou manifestação, se de repente interrompida por uma morte violenta, tenta continuar em outra forma: planta, flor, fruto". (CHEVALIER,1986 – pág.: 892). Isto é, a utilização da rosa pode ser uma forma de representar a interrupção da vida a partir de uma morte violenta.



Figura 8:Portão da capela com rosas vermelhas. Foto: Ana Eliza Caniatti, 2013.

Circulação das estatuetas

Segundo Braga, na cidade de Curitiba, a comercialização dos itens com a imagem de Maria Bueno não ocorre nas lojas que vendem artigos católicos, os itens comercializados são encontrados nas floriculturas que cercam o Cemitério Municipal. Além desses lugares, é possível encontrar com facilidade as estatuetas fabricadas em gesso, nas lojas ligadas à disseminação dos cultos afro-brasileiros. Braga afirma que esse é um relevante indicativo da aceitação da santa em diversas praticas religiosas, inclusive no campo mediúnico.

Os objetos mais vendidos são as estatuetas do busto de Maria Bueno, fabricadas em gesso. Podem ser vendidas com policromia ou mesmo sem pintura. Em pesquisa realizada entre os dias 18 e 29 de março de 2013, os valores variam entre R$ 2,00 (dois reais) e R$ 15,00 (quinze reais) nas imagens que não possuem pintura e a partir de R$ 20,00 (vinte reais) as imagens já policromadas.

É possível estabelecer a comparação com as imagens de santos que foram canonizados pela igreja. Onde os materiais empregados e os custos variam bastante. As imagens de santos canonizados são confeccionadas em resina, gesso e madeira, e até materiais mais nobres, como madrepérola e marfim. A diferença mais evidente está no fortalecimento da iconografia do santo, que se torna invariável após a canonização católica. A imagem não canonizada pela igreja possui certa variabilidade/liberdade estética que pode refletir na interpretação iconográfica. É possível encontrar amplas variações nas imagens comercializadas de Maria Bueno, apenas a forma é invariável.

Considerações finais

O episódio da morte de Maria Bueno marcou a população da cidade e da Região de Curitiba, que rapidamente elegeu-a como santa. Nas pesquisas realizadas foi possível observar as diferentes abordagens realizadas sobre o fenômeno Maria Bueno. Houve pesquisadores que abordaram sua história sob o ponto de vista das leis contra agressões às mulheres e crimes passionais; outros estudiosos abordaram o tema sob o aspecto das manifestações da santa no campo mediúnico.

É possível constatar alterações nas principais representações imagéticas da santa, suas estatuetas e outros objetos que são comercializados por lojas de artigos umbandistas. As diversas cores usadas para representar o tom de sua pele, que, em tese, apontam para um possível processo de branqueamento da santa. O que manifesta resquícios de uma sociedade que acabara de passar pela abolição da escravatura.

Assim foram surgindo várias versões na história de Maria Bueno e do episódio de sua morte, que fez dela uma figura pública, lembrada e homenageada com oferendas no Dia de Finados, com os ex-votos que ladeiam seu túmulo no cemitério, com as rosas vermelhas que são depositadas em sinal de agradecimento. As cores usadas para identificar a santa Maria Bueno aproximam-na da iconografia tradicional cristã, já enraizada no imaginário popular. É possível que Maria da Conceição Bueno não seja canonizada pela Igreja Católica, mas, certamente seus ícones continuaram servindo de testemunho artístico aos seus fiéis, aos estudiosos e a população dessa cidade.

Referências

BERNADET, Jean-Claude**. A Bíblia e as imagens**. In: Cultura *Vozes*. n° 4. Julho-Agosto. 1997. Pág.:105.

CERTEAU, Michel de. **Uma variante:** a edificação hagiográfica. In: "A escrita da História". Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1982.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain**. Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad: Vera da Costa e Silva. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000

DANIELOU, Jean, MARROU, Henri. **Nova História da Igreja**. Vol. I. Dos primórdios a São Gregório Magno. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GUIMARÃES, Luciano. **A Cor Como Informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo : Annablume, 2000.

JURKEVICS, Vera Irene. **Os Santos da Igreja e os Santos do Povo:** devoções e manifestações da religiosidade popular. UFPR, 2004. (Tese de Doutorado).

MARQUES, Lúcia. **Metodologia do cadastramento de bens móveis da Igreja:** escultura sacra - imaginária. 2ed revista e ampliada. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; EGBA, 2000. 80 p. (Coleção Apoio, 58).

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo, 1993.

PANOFSKY, Erwin. ***Significado nas Artes Visuais****. 3ª. ed. São Paulo, SP : Perspectiva, 2011.*

PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. 10°ed. Rio de Janeiro : Senac Nacional, 2009.

SANTOS, Conceição Aparecida dos. **Como Nascem os Santos :** o caso Maria Bueno. UFPR, 2010. (Dissertação de Mestrado)

STOLL, Sandra Jacqueline. [et al.] **Maria Bueno: santa de casa**. Curitiba, PR: Edição do Autor, 2011.

Periódicos

GAZETA DO POVO. **Maria Bueno, a mártir que se glorifica pela força dos seus crentes.** Curitiba, pág. 03, 18 de jan. de 1934.

DIÁRIO DO COMÉRCIO. **Assassinato.** Curitiba, p 02, 30 de janeiro de 1893.

A REPÚBLICA. **Crime.** Curitiba, 01 de fevereiro de 1893.

_____. **Crime.** Curitiba, 02 de março de 1893.

_____. Curitiba, pág 02. 14 de julho de 1893.

Internet

PROJETO HISTÓRIA, **Santos de Casa,** São Paulo, nº 37, p 237-260, dez de 2008. Consultado em 2013. Disponível em Âhttp://revista.pucso.br/index.php/revph/article/viewÃ

SISSON, Marina V. L. C. **História da Iconografia Bizantina**. Consultado em Abril de 2013. Disponível em http://www.iconografiabrasil.com/Atelie_Theotokos_Pantanassa.htm.

LA TRINIDAD EN UN ABRAZO

Gabriela Braccio
Licenciada en Historia
Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"
gabrielabraccio@gmail.com

Palabras claves: Santísima Trinidad, Iconografía, Escultura, Correlato.

Introdución

Este trabajo intenta conocer el posible origen de una particular iconografía de la Santísima Trinidad, la cual representa las figuras del Padre y el Hijo abrazados y mirándose, surgiendo de ese abrazo la figura del Espíritu Santo como paloma. Representación que encontramos en una talla que integra el retablo dedicado a la Santísima Trinidad en la iglesia de La Merced en Buenos Aires, Argentina, y ha sido atribuida por el Maestro Héctor Schenone a Bartolomé Ferrer, tallista activo en Buenos Aires en 1780, quien había declarado ser originario de Ibiza. También fue el maestro Schenone quien subrayó la rareza de esta representación, debido a que no tenía noticia de otra similar. Considerando que la imagen opera como correlato, buscamos hallar los posibles relatos que hayan dado origen a esta particular iconografía.



Figura 1: Santísima Trinidad, iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Buenos Aires, Argentina.



Figura 2: Santísima Trinidad (detalle), iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Buenos Aires, Argentina.

Nos hallamos frente a una singular representación de la Santísima Trinidad, la que se encuentra en el nicho central de un retablo en la iglesia de La Merced de Buenos Aires (FIG.1). Es un altorrelieve en el que vemos al Espíritu Santo como paloma emergiendo de entre las cabezas de Jesucristo y Dios Padre, quienes se encuentran abrazados (FIG. 2). Esta obra fue atribuida por el maestro Schenone a Bartolomé Ferrer, considerando que se trata de una rara representación.[1]

[1] SCHENONE Héctor H. en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES y FONDO NACIONAL DE LAS ARTES, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes inmuebles. Ciudad de Buenos Aires I*, Bs.As. 1998, pp. 228.

Si bien era sumamente escaso lo que se conocía respecto de Ferrer al inicio de nuestra pesquisa y hacia allí apuntó originariamente la investigación, fue la rareza de la representación aludida por Schenone lo que se convirtió en el indicio para llevar a cabo este trabajo. Rareza que nos hizo recordar a Daniel Arasse cuando se refiere a los iconógrafos como bomberos de la historia del arte por ser quienes apagan el fuego que podría encender una anomalía, mientras que ella nos obligaría a mirarla con mayor detenimiento, a constatar que no todo es tan simple y evidente como desearíamos.[2] .

Arasse nos dice que nada vemos hasta que vemos, mientras que Burucúa nos advierte acerca del peligro de caer en la trampa encantada de lo que representan las imágenes.[3] Por su parte, Gombrich sostiene que jamás debe construirse una interpretación si no se es capaz de referirla a un texto y a otros ejemplos bien documentados.[4] Considerando que la relación entre imagen y relato opera como una cinta de Moebius, en este trabajo nos proponemos hallar los posibles relatos que hayan dado origen a esta particular iconografía.



Figura 3: Santísima Trinidad (detalle), iglesia de la Trinidad, Asunción, Paraguay.

Imágenes y palabras.

La atribución obedeció a que en la iglesia de la Trinidad en Asunción, Paraguay, existe un relieve igual y, dado que quien trabajó en dicha región fue Bartolomé Ferrer, Schenone le adjudicó la obra (FIG.3).[5] Indiscutiblemente, decidimos consultar al maestro, quien amplió su argumento subrayando lo raro de la representación, en tanto excepcional, pues nunca había visto otra Trinidad en la que Jesucristo y Dios Padre se encontrasen abrazados.[6] ;

La rareza se impuso como la cuestión a resolver y por ello investigamos acerca de las representaciones de la Santísima Trinidad. Búsqueda que nos llevó a tres lienzos del siglo XIX de la ciudad de Puebla, México, en los que también, aunque con una leve diferencia, Jesucristo y Dios Padre se funden en un abrazo. Es Consuelo Maquívar quien refiere a ellos y, considerando que son los únicos que halló de un total de 500 representaciones de la Trinidad en México, aventura que el modelo surgió en Puebla.[7] Indiscutiblemente, la inferencia de Maquívar, más allá de hacernos pensar en los bomberos de Daniel Arasse, operó como un acicate para nuestro propósito porque reforzó la singularidad de nuestra representación.

Desconocemos quién encargó la obra y si bien no tenemos certeza plena de su autoría, la atribución de Schenone es altamente factible porque existe constancia de la labor de Ferrer tanto en la iglesia de La

[2] ARASSE Daniel, *On n'y voit rien*, París, Denoël, 2000, pp. 34.
[3] BURUCUA José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Bs.As., FCE, 2002, pp. 138.
[4] Cfr. GOMBRICH Ernst y DIDIER Eribon, *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*, Bogotá, Norma, 1993.
[5] SCHENONE Héctor H. en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES y FONDO NACIONAL DE LAS ARTES, *Patrimonio* . . . op.cit., pp. 228.
[6] Comunicación con el maestro Héctor Schenone.
[7] MAQUIVAR Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, Conaculta, 2006, pp. 87 y 88.



Figura 4: Santísima Trinidad, iglesia de la Trinidad, Asunción, Paraguay.

Merced como en los Pueblos Guaraníes.[8] Actualmente, el relieve de la iglesia en Asunción no integra un retablo, se encuentra colgado en una pared (FIG.4), situación que nos permitió comprender a qué refería un recibo otorgado en 1774 por "esculpir y pintar un cuadro".[9] Lo que vemos es exactamente un cuadro esculpido y pintado, estamos viendo lo que leemos.

Así como al leer un texto, de manera inmediata vemos imágenes, al contemplar una imagen leemos palabras. Una imagen está construida por palabras, podemos decir entonces que los referentes están ligados a la lectura, por ello consideramos que la relación entre iconografía y hagiografía es como una cinta de Moebius.[10] Dado que los misterios de la fe son un enunciado, la relación de estos con su iconografía puede ser pensada del mismo modo. No en vano Vicente Carducho definió a la pintura como "muda historia, relatadora fiel e instantánea, que nos dice las cosas".[11]

Un infinito mar

Se cuenta que San Agustín, mientras caminaba por la playa pensando en lo que sería su *De Trinitate*, vio a un niño con un caracol intentando volcar el océano dentro un hoyo y así vaciar el mar, el santo le dijo que su tarea era imposible, pero el niño replicó que era más fácil que explicar la Trinidad. Quizá no exista imagen más clara para advertir lo insondable de este misterio, no obstante resulta necesario considerar algunas cuestiones. Fundamentalmente, que la Trinidad no aparece como tal en las Sagradas Escrituras, que fue nodal en la controversia filioque, y que su enunciación fue influenciada por el arrianismo, así como la separación de la iglesia de Oriente.[12]

[8] En carta del 8-6-1781 a su esposa, Ferrer dice estar por dejar Bs.As., que acabó un retablo y tiene encargados otros, Cfr. MACIAS Isabelo y otro, *Castas desde América 1700-1800*, Andalucía, Junta de Andalucía, 1991. En septiembre de 1781 Ferrer comenzó el retablo del pueblo de San Miguel, AGN IX 17-7-1. En carta del 3-12-1782, firmada en San Juan de Misiones, dice que recibió cartas de Bs.As. solicitándole el retablo mayor de la Merced y otro en la Catedral, Cfr. *Anales del Instituto de Arte Latinoamericano e Investigaciones Estéticas*, Bs.As., Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, 1957, N° 10. El 29-11-1800 Ferrer firmó un documento en el pueblo de Santa María la Mayor, AGN IX 23-5-6, Expte 323.

[9] 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.88.

[10] Cfr. BRACCIO Gabriela, "Entre la devoción y la exhibición. Las Catalinas de Córdoba en el siglo XVIII", ponencia presentada en el 53° Congreso Internacional de Americanistas, México, 2009.

[11] CARDUCHO Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, impreso por Francisco Martínez, 1633, pp. 116.

[12] Cfr. PERE XAMENA Francesc Riera, *Historia de l'Església a Mallorca*, Mallorca, Ed. Moll, 1986.

La Iglesia de Occidente confiesa una doble procesión del Espíritu Santo: del Padre y del Hijo, situación definida en el siglo VI. Hacia fines del siglo XIII, Tomás de Aquino consolidó la idea enunciando que lo que la fe revela no es imposible.[13] Sin embargo, antes fue Ricardo de San Víctor (1110-1173) quien dejó un sello indeleble en la cuestión pues, partiendo de que Dios es amor, planteó que había de tener alguien a quien amar, alguien divino, y que la reciprocidad de ese amor debía compartirse con una tercera persona, el *condilectus*. De allí que el amor de dos se funde en una llama de amor hacia el tercero, concluyendo que "si ves el amor, ves la Trinidad".[14] La cuestión a resolver entonces es cómo puede ser visto el amor.

Modelos a seguir

En el breve pontificio *Sollicitudini Nostrae*, Benedicto XIV refiere a los modos de representar la Trinidad.[15] Así, en 1745, establece que las imágenes permitidas son las que muestran a Dios Padre como anciano teniendo en su seno a Jesucristo y, entre ambos, al Espíritu Santo como paloma; también las que representan a dos personas separadas por un breve espacio y la paloma entre ambos. Además, aprueba la figura de Jesucristo muerto en el seno del Padre y señala que el uso de representar a las tres personas semejantes es canónico.[16]

Pocos antes, en 1730, Juan Iterián de Ayala escribió su tratado sobre las imágenes, impreso en español en 1782. Respecto de la Trinidad estableció que debía representarse al Padre como un respetable viejo, el Hijo en figura de hombre y con sus cinco llagas, y el Espíritu Santo entre ambos en forma de paloma, pudiéndose incluir el cetro y la cruz. Señaló como errores intolerables representarla como un rostro que encierra tres caras iguales, también pintarla o esculpirla en el vientre de la Virgen. Además, refirió a la imagen en la que Dios padre, como anciano, sostiene el cuerpo muerto de Jesucristo y sobre ambos está la paloma. Por último, manifestó su desacuerdo con las tres figuras iguales por carecer del carácter distintivo de cada persona.[17]

Siguiendo la estructura de Maquívar, podemos decir que la representación trifacial, la cual para Iterián es un error intolerable, constituye lo prohibido, mientras que la representación antropomorfa de las tres personas, la cual no convence a Iterián, constituye lo confuso. No hemos encontrado normativa ni obra a la que pueda adscribirse nuestra representación y aunque en los lienzos de Puebla está presente el abrazo, ambas figuras se funden en él. La diferencia de la nuestra reside en que los cuerpos se encuentran levemente separados y cada figura apoya una de sus manos en el hombro de la otra.

Ibiza y Mallorca

Como sostiene Ginzburg, "la propensión a borrar los rasgos individuales de un objeto se halla en relación directamente proporcional con la distancia emotiva del observador".[18] Nuestra búsqueda entonces se orientó hacia lo que Bartolomé Ferrer habría podido observar y, considerando que declaró haber nacido en Ibiza, hacia allí miramos.[19] Es una región que sufrió múltiples ocupaciones, siendo la ciudad fundada por cartagineses en el siglo VII y convertida en un centro comercial. Romanos, vándalos y bizantinos llegaron después y, en el siglo IX, se instalaron los árabes durante casi quinientos años. En 1235 fue conquistada por el reino de Aragón e incorporada al reino de Mallorca, logrando su propio obispado en 1782.[20] Quizá debido a esto Ferrer, al presentarse en 1780 para la confección del padrón de tallistas y escultores de Buenos Aires, declaró ser natural de Ibiza "en Mallorca".[21]

---

[13] Existe un grabado del mismo en un obra de J.B. Sollerio impresa en Amberes en 1708, Cfr. SEBASTIAN Santiago, "La iconografía de Ramón Llull en los siglos XIV y XV" en: *Mayurca*, Departamento de Ciències Històriques i Teoria de las Arts, N° 1, 1968, pp. 25-62.

[14] Tomás de Aquino, en el Tratado de la Santísima Trinidad, incluido en el tomo II de la Suma Teológica, establece la relación entre semejanza e imagen.

[15] Cfr. PIKAZA Xabier, *Enchiridion Trinitatis*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2005.

[16] Reproducido en el apéndice I de MAQUIVAR Consuelo, *De lo permitido …* op.cit.

[17] Cfr. IÑIGUEZ HERRERO José Antonio, "La iconografía del Espíritu Santo en la Iglesia latina" en: *Scripta theológica*, Navarra, Studiorun Navarensis Universitas, 1998, Vol. 30 N°2, pp 559-586.

[18] GINZBURG Carlo, *Mitos, emblemas e indicios*, Barcelona, Gedisa, 1999, pp.152.

[19] AGN, IX, 35-2-3 Expte. 15

[20] Cfr.MACABICH Isidor, *Historia de Ibiza*, Palma, Daedalus, 1966-67, 4 Vol.

[21] Idem nota 24.

Mallorca fue un espacio de contacto con Oriente y, en el siglo XIII, una encrucijada de las culturas cristiana, islámica y judía, un foco cultural histórico y, por ello, escenario propicio para rastrear la cuestión. Si bien resulta difícil pensarla dentro del marco en que pensamos las devociones, la Trinidad es una de ellas y, también, se halla vinculada con una orden religiosa: la Orden Trinitaria, fundada a fines del siglo XII por san Juan de Mata. Dicho siglo fue el siglo de los debates trinitarios, en los que se inscriben figuras como la de Ricardo de San Víctor y, fundamentalmente, la de Bernardo de Claraval (1091-1153), lo cual refuerza el sentido de la fundación de San Juan de Mata. Desde comienzos del siglo XIII, esta orden tuvo su propio convento en Mallorca.[22]

Si bien es escasa la información sobre las representaciones de la Trinidad en Mallorca, Gabriel Llompart nos brinda algunos indicios. Así sabemos que en la catedral de Palma existe una capilla dedicada a ella, en la que hay una tabla del siglo XVI en la cual la Trinidad está representada por las tres figuras semejantes.[23] Según Llompart, la única tabla gótica dedicada a la Trinidad que se conserva es la del gremio de los alfareros en la iglesia de San Felipe Neri, antiguamente de los trinitarios. En dicha tabla, el Padre y el Hijo se encuentran en un trono sobre el que vuela el Espíritu Santo y, en primer plano, la creación de Adán del barro.[24] Llompart también da cuenta de un retablo de San Bernardo, realizado en el siglo XIII y hallado en la capilla de los templarios, orden que se había establecido en Mallorca en 1230.[25]

La mística del abrazo

Evidentemente, la figura de Bernardo de Claraval es un hito clave en nuestra cuestión, tanto es así que se cree que fue a él a quien Ricardo de San Víctor dedicó uno de sus escritos sobre la Trinidad.[26] La búsqueda sobre San Bernardo nos llevó a un interesante indicio iconográfico: el *amplexus Bernardi*, cuya representación más antigua se halla en la región del Rhin y data de mediados del siglo XIV.[27] Representación que alude a una visión del santo en la que Cristo se desclava de la cruz para abrazarlo, imagen de lo que se denomina *unitas spiritus* en la mística cisterciense, y que fue pintada en el siglo XVII por Francisco Ribalta para la Cartuja de Porta Coeli, en Valencia.[28]

Indiscutiblemente, nuestra Trinidad está representada en un amplexus, idea que el dominico Juan González Arintero enuncia al decir que el Espíritu Santo es "el estrecho abrazo que eternamente une".[29] Dado que Arintero es considerado el restaurador de la mística en España,[30] orientamos nuestra búsqueda en ese sentido y así encontramos que Angelus Silesius (1624-1677) se refirió al Espíritu Santo como "ósculo y abrazo".[31] Antes, Jerónimo de Gracián (1545-1614), fraile carmelita y discípulo de Santa Teresa, hacia fines del siglo XVI enunció que el Espíritu Santo es el abrazo de las personas del Padre y del Hijo.[32] El amplexus es, claramente, un término que corresponde a la mística, empleado especialmente por San Buenaventura

[22] Cfr.PERE XAMENA Francesc Riera, Historia de l'Església a Mallorca, Mallorca, Ed. Moll, 1986.
[23] Recientemente restaurada, en: Diario de Mallorca el 2/10/2012.
[24] Existe un grabado del mismo en un obra de J.B. Sollerio impresa en Amberes en 1708, Cfr. SEBASTIAN Santiago, "La iconografía de Ramón Llull en los siglos XIV y XV" en: Mayurca, Departamento de CiènciesHistòriques i Teoria de las Arts, N° 1, 1968, pp. 25-62.
[25] Representa la iconografía conocida más antigua del santo y se exhibe en el Museu de Mallorca.
[26] Apéndice del tratado titulado "De tribus appropriatispersonis in Trinitate"
[27] Monasterio cisterciense de Wonnental y la historia figurativa de este tema, entre 1340 y 1550, aparece en dos versiones: en el interior o exterior de una iglesia, Cfr. POSSET Franz, "AmplexusBernardithedissemination of a Cistercianmotif in thelatermiddleages" en: Cteauxcommentarii cistercienses, Francia, Abbaye de Cîteaux, Saint-Nicolas-les-Cîteaux, 2003, Vol.54 N° 3-4 pp. 251-400.
[28] En el Museo del Prado.
[29] GONZALEZ ARINTERO Juan, *Evolución Mística*, Salamanca, San Esteban, 1988, pp. 118. La obra fue publicada por primera vez en 1908.
[30] Cfr.MARTINEZ JUAN Miguel Angel, "P. Juan González Arintero: "restaurador de la mística en España", en: *Celebraciones vivas de los "santos y santas dominicos"*, Burgos, Ricardo Cuadrado Tapia, 2007, N° 65.
[31] ANGELUS SILESIUS, *El peregrino querúbico*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 57.
[32] Cfr.SILVERIO DE SANTA TERESA, *Obras*, Burgos, BMC, 1932-33, 3 vol.

(1218-1274), quien así denominó a uno de los grados de ascensión del alma.[33] A mediados del siglo XIII, la *Leyenda Dorada* también afirma que el Espíritu Santo es como un nudo y abrazo suavísimo e inexplicable del Padre y el Hijo.[34]

De todo ello se desprende que la imagen del amplexus cobra forma en la Edad Media pero, en lo que hace particularmente a la Trinidad, quien la consagra es Guillermo de Saint-Thierry (1075-1148), abad benedictino y luego monje cisterciense, admirador de Bernardo de Claraval, quien elaboró una nueva teología trinitaria.[35] En ella, reflexionando sobre el Cantar de los Cantares, Guillermo dice: "el beso es el Padre y el Hijo, y el abrazo es el Espíritu Santo que procede de ambos, el amor del Padre al Hijo y el amor del Hijo al Padre".[36]

Imagen y correlato

Podríamos decir que el amplexus posibilita representar lo que en sí mismo es irrepresentable y, de acuerdo con Arasse, estaríamos frente a una figura resultante de una condensación, una figura *composita*, la cual permite escapar de la censura.[37] Podríamos también decir que nuestro amplexus responde a lo que se denomina mecanismo de figurabilidad, en tanto que permite representar lo que no se puede representar.[38] En cierto modo, lo mismo sucede con el abrazo ante la puerta dorada, representación que da cuenta del relato acerca de la Natividad de María.[39] Nuestro amplexus sería, entonces, aquello que objetiva y hace comunicable un relato que en sí mismo es metafórico y, por ello, en tanto imagen, opera como correlato.[40]

Sabemos que, ya a comienzos del siglo XVII, se hallaban en Buenos Aires las obras de San Bernardo, a más de las del padre Gracián.[41] También sabemos que Ferrer habría hecho primero la Trinidad que se encuentra en Asunción, así como que la biblioteca de los jesuitas allí poseía la *Opera Omnia* de San Bernardo, su *Expositio in Cantica Canticorum*, y también el *Flos Sanctorum* de Ribadeneyra,[42] obra de tan amplia circulación que fue traducida al guaraní e impresa en 1703.[43] Precisamente, en ella se lee que "Padre e Hijo, mirándose, y complaciéndose el uno en el otro, con inenarrable contento y gozo, se aman infinitamente; de donde resulta un amor recíproco".[44]

Por todo ello, quizá sea posible que Ferrer nunca hubiese visto una representación de la Trinidad en la que Padre e Hijo se abrazaran, sino que bastó con que supiese lo que decían aquellos textos[45] y, de hecho, su obra tiene la particularidad de que Padre e Hijo, como dice Ribadeneyra, están mirándose. Luego, sólo le faltaba representar el amor, el cual se figuró en un abrazo y fue exactamente eso lo que representó, puso en imagen las palabras. Como dijo Arasse, una vez resuelto el enigma, la sorpresa desaparece.[46]

[33] El *amplexus* sigue al *gustus* y antecede a la *quies*(reposo), donde culmina la vida espiritual, Cfr. MAGNAVACCA Silvia, *Léxico técnico de filosofía medieval*, Bs.As., Miño y Dávila, 2005.

[34] "Porque amándose eternamente el Padre y el Hijo con un amor perfectísimo e infinito, procede de ellos y es espirado este amor divino (…). Este amor eterno y caridad infinita e inefable dilección, atadura indisoluble, y como nudo y abrazo suavísimo e inexplicable del Padre Eterno y del Verbo: se llama Espíritu Santo" en:*La leyenda de oro para cada día del año. Vidas de todos los santos que venera la Iglesia*, edición revisada por José Palau, Barcelona, 1844, T° I, pp. 40-41

[35] Cfr.RUIZ CAMPOS Mariano, *"'*Ego et PatrisUnumSumus': El misterio de la Trinidad en Guillermo de Saint-Thierry" en: *Analecta Gregoriana*, Roma, Editrice Pontificia Universitá Gregoriana, 2007, V° 302.

[36] "OsculumPatris et Filii, et amplexus, estSpiritus sanctus ab utroqueprocedens, amor Patris ad Filium, et amor Filli ad Patrem", en *BrevisComentatio in Cantica*, Ibidem pp.67 y "Amplexus iste circa hominem agitur, sed supra hominem est. Amplexusetenim hic Spiritus sanctus est. QuienimPatris et Filii Dei communion, qui caritas, quiamicitia, quiamplexusest, ipse in amoresponsiacsponsaeipsaOmniaest", en *Expositio in Cantica canticorum*, Ibidem pp.73.

[37] Cfr.ARASSE Daniel, *Onn'yvoitrien*, op.cit.

[38] Ibidem

[39] Cfr. FERNANDEZ PEÑA María Rosa, "La Concepción Inmaculada en el arte: El abrazo ante 'La Puerta Dorada'", en: *La Inmaculada Concepción en España*, Madrid, Ediciones Escurialenses, 2005, Vol. 2, pp. 891-907.

[40] T. S. Eliot (1888-1965) elaboró el concepto de correlato objetivo, planteando que el arte debe funcionar a través de símbolos universales.

[41] FURLONG Guillermo, *Bibliotecas argentinas durante la dominación hispánica*, Bs.As., Huarpes, 1944.

[42] Cfr.GORZALCZANY Marisa A. y otro, *La biblioteca jesuítica de Asunción*, Bs.As., ed. del Autor, 2006.

[43] KRÜGER René, "La imprenta misionera jesuítico-guaraní y el primer libro rioplatense, *Martirologio Romano*, de 1700", en: *Cuadernos de Teología*, Bs.As., ISEDET, 2010, V° XXIX, pp. 1-27.

[44] *Flos Sanctorum, de las vidas de los santos, escrito por el padre Pedro de Ribadenyra, de la Compañía de Jesús, natural de Toledo: aumentado de muchas por los P.P. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García, de la misma Compañía de Jesús*, Madrid, Joachin Ibarra, 1761,T° I, pp.47.

[45] Cfr. FURLONG Guillermo, "Las bibliotecas jesuíticas en las reducciones del Paraguay del Chaco", en: *Estudios*, Bs.As., 1925, T° XXVIII y XXIX.

[46] ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoirerapprochée de la peinture*, París, Flammarion, 1996, pp. 10.

ICONOGRAFÍA PROCESIONAL DE LA MATER DOLOROSA EN LA SEVILLA BARROCA

Juan Miguel González Gómez
Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Sevilla
jmglez@us.es

El origen de la devoción a la Virgen de los Dolores, entre las primeras comunidades judeo-cristianas, se retrotrae a la crucifixión de Cristo en el Calvario (Jn. 19,25-27), donde expiaban sus culpas los malhechores. En la época patrística, destacan los testimonios literarios de San Efrén el Sirio (h. 306-373), San Ambrosio de Milán (h. 340-394), San Paulino de Nola (h. 353-431), San Agustín de Hipona (353-430), etc. Con posterioridad, en época bizantina, Romano el Cantor (h. 490-h. 560) subrayó en su Himno XLIII la figura de María al pie de la cruz.[1] Entretanto se difunden por Oriente los sugestivos iconos de la *Strastnaia*, Virgen de Pasión o de los Dolores.

En España, durante la Edad Media, el fervor popular a los dolores de María se vincula al arzobispo San Ildefonso de Toledo (606-667). En el siglo XI, la iglesia de Montflorite (Burgos) se consagró a la Virgen Dolorosa. En dicha centuria, el sentimiento trágico mariano perdió, en la plástica del primer milenio, su dramatismo externo. Sólo se presentía en el signo de la cruz que ostentaban en su mano la Virgen o el pequeño Jesús. Así se expresa en el *Beatus* o comentarios del Apocalipsis, del siglo XI, atesorado en la Biblioteca Nacional de Madrid.[2] Luego, en el siglo XIII, en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio se incluye el *Cantar dos sete pesares que viu Santa María de seu Fille*.[3] Asimismo, en la literatura religiosa occidental se difunden, por influencia de los cruzados, además de sermones, obras dedicadas a la Dolorosa, que se inspiran en los Monólogos de Oriente. Así, por ejemplo, el riojano Gonzalo de Berceo (h. 1197-h. 1264) escribió ya en castellano la titulada: *Aquí comienza el duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su fijo Jesuchristo*.[4]

Entre las instituciones religiosas que han propagado esta advocación mariana por toda la cristiandad sobresale la de los Siervos de María o Servitas. Dicha orden mendicante se fundó en Pleno Medievo, en 1233, por siete nobles florentinos. Tomó como referente a la Virgen de los Dolores en el camino hacia Dios y los hombres.[5] Su celo pasionista se extendió por toda Europa, alcanzando su máximo esplendor hacia 1750. En España, los conventos y monasterios servitas se erigen en la región de Levante: Cataluña, Aragón y Valencia. De ellos dependía la Venerable Orden Tercera de Siervos de María Santísima de los Dolores, que jugó un papel decisivo en la expansión del culto de su titular. Por eso, en la archidiócesis hispalense prendió un fervoroso movimiento devocional en torno a la Dolorosa, focalizado en la collación de San Marcos de Sevilla.[6]

En la ciudad de la Giralda, así como en el resto de Andalucía, el culto popular a la Mater Dolorosa está muy ligado a la práctica del Vía Crucis. Tan piadoso ejercicio, conmemorativo de la Pasión y Muerte del Señor, fue divulgado por el Beato Álvaro de Córdoba, al volver de Tierra Santa en 1420.[7] Un siglo después, don Fadrique Enríquez de Ribera, primer marqués de Tarifa, impresionado al recorrer la Vía Dolorosa en Jerusalén, la reprodujo al regresar a Sevilla en 1520. La ubicó entre su residencia sevillana, desde entonces conocida

[1] ROMANO EL CANTOR: *Himnos*, tomo 2. Edit. Ciudad Nueva. Madrid, 2013, pp. 244-248.
[2] TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Editorial Plus-Ultra. Madrid, 1946, pp. 193-194.
[3] Cf. ALFONSO X EL SABIO: *Cantigas*, edición de Jesús Montoya. Cátedra, Madrid, 1997.
[4] BERCEO, Gonzalo de: *Aquí comienza el duelo que fizo la Virgen María el día de la Pasión de su fijo Jesuchristo*, Edic. de M. Rivadeneyra. Madrid, 1864.
[5] BRANCHESI, Pacífico: *Servitas (Siervos de María)*. G.E.R., t. XXI. Madrid, 1975, pp. 246-247.
[6] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "La Dolorosa. Iconografía de la Virgen en Sevilla", en *El poder de las Imágenes*. Edit. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 2000, pp. 93-94.
[7] REPETO BETES, José L.: *Andalucía, tierra de santos*. Centro de Estudios históricos jerezanos. Jerez de la Frontera, 1982, pp. 166-168.

como Casa de Pilato, hasta el humilladero de la Cruz del Campo. Para ello, contabilizó los 997 ms. que separaban el pretorio del Gobernador romano, en Jerusalén, del monte Calvario.[8] Más tarde, en 1624, Urbano VIII concedió al Duque de Alcalá gracias e indulgencias para todos los que participasen en este Vía Crucis hispalense.[9]

En nuestro país, la misa de los dolores de la Virgen es de fecha muy temprana. El Concilio Provincial de Colonia, en 1423, facilita la primera referencia documental sobre dicha festividad litúrgica. Con posterioridad, en 1496, aparece en un misal de Vich. Curiosamente, durante el siglo XV, merecen especial mención las siete misas de las *Tribulaciones y Destierro de la Santísima Virgen, pro quacumque tribulaciones*.[10] Hasta fechas recientes, la Iglesia celebraba una fiesta dedicada a la Virgen de los Dolores el viernes de la semana de Pasión, anterior al domingo de Ramos, establecida por Benedicto XIII en 1727. Y otra, en honor de los Siete Dolores de María, concedida a los Servitas para el tercer domingo de septiembre, en 1667. Mucho después, en 1814, tras el asedio de Napoleón, Pío VII la prescribió para la Iglesia Universal. Transcurrida una centuria, en 1913, Pío X la trasladó al 15 de septiembre. Por fin, en la reforma del Calendario de 1970, Pablo VI reunió ambas fiestas en este último día. Entre los textos litúrgicos de la misma hay uno de los más bellos himnos de la literatura cristiana del siglo XIII, el *Stabat Mater*, atribuido a Jacopone de Todi.[11]

Tras el Concilio de Trento (1545-1563), arraigaron en el pueblo cristiano las cofradías penitenciales por su marcado carácter didáctico y evangelizador. Razón por la que proliferan los títulos e imágenes de la Madre Dolorosa. Hasta el extremo de que en Sevilla se celebra la Pasión según Santa María. Los fieles consideran los padecimientos del Redentor a través del Corazón traspasado de la Corredentora. La expresión doliente da la versión maternal y emocionada del misterio escenificado en el paso de Cristo. María sufre en su alma lo que su Hijo padece en su cuerpo. Su discreta presencia reconforta, pues, a Jesús. De ahí que en la capital de Andalucía se suele llamar Dolorosa, independientemente de su advocación específica, a cualquier imagen mariana que itinere, bajo palio, detrás de Jesucristo.

Sabido es que toda hermandad de penitencia articula, por lo general, su cortejo procesional en torno a dos pasos: el primero, dedicado al Señor; y el segundo, a la Dolorosa. Uno y otro, conforme al espíritu de la Contrarreforma, se complementan a la perfección para facilitar a los espectadores la apetecida lección de catequesis. El sobrio paso de Cristo, sumido en una dulce penumbra, es la imagen del dolor mismo, de la humillación y de la muerte. En cambio, el paso de palio de la Virgen, resplandeciente de luz, constituye un esperanzado anticipo de la Resurrección. En el cuidado exorno de las andas procesionales destacan piezas textiles ricamente bordadas en oro, que se ajustan a la estética general del estilo imperante en la cofradía. De esta forma, se busca lograr una unidad en el conjunto de las artes suntuarias que ennoblecen la puesta en escena de estos cortejos penitenciales.[12]

A raíz de cuanto expuesto queda líneas atrás, al glosar la iconografía de la Dolorosa en la Semana Mayor hispalense, son dignos de especial estudio cinco momentos singulares de la participación de María en el Misterio Pascual de Cristo. Estas cinco representaciones plásticas, plenas de sentimiento y simbolismo religioso, son: La Virgen Dolorosa, el Stabat Mater, la Piedad de Nuestra Señora, la Virgen Afligida y la Soledad de María. Es obvio, por tanto, que se omiten las restantes figuraciones marianas, al formar parte de los llamados pasos de misterios. Por ello, acto seguido abordaremos, con estricta metodología universitaria, el análisis pormenorizado de los simulacros que constituyen el objetivo principal del presente trabajo.

[8] ORTIZ MUÑOZ, L.: *Cristo, su Proceso y su Muerte. El Reo*. Madrid, 1976. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F.: *Pía unión del Vía Crucis a la Cruz del Campo*. Sevilla, 1987.

[9] GARCÍA DE LA CONCHA DEGLADO, F.: Op. cit., p. 2. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Cuando Cristo pasa por Sevilla: Escultura, iconografía y devoción", en *Sevilla Penitente II*. Editorial Gever. Sevilla, 1995, p. 83.

[10] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Cuando Cristo pasa por Sevilla…". Op. cit., p. 91.

[11] REGAMEY, Pie: *Los mejores textos sobre la Virgen María*. Madrid, 1972, pp. 226-229. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA: *Escultura Mariana Onubense*. Excma. Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses "Padre Marchena". Huelva, 1981, p. 214.

[12] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "El bordado sevillano en oro. Tipología y simbolismo", en *Sevilla Aguja y Oro. Arte y Esplendor del Bordado*. Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari. Roma, 2005, p. 173.

1. LA VIRGEN DOLOROSA

En el arte sacro, la figura devocional y aislada de la Dolorosa aparece tras la crucifixión de su divino Hijo. Aparece cuando ya todo se ha consumado y la historia es sólo éxtasis y liturgia. Aparece en el momento de la dispersión. Ella queda, pues, víctima de su grandeza y de su inmenso dolor. Y demanda, incluso, a los transeúntes compasión para su lacerante pena. Que esto es así lo prueba este versículo del Libro de las Lamentaciones: "Vosotros, los que pasáis por el camino, / mirad y ved / si hay dolor como el dolor / que me atormenta" (Lam. 1,12). En consecuencia, desde el punto de vista artístico, la Dolorosa procede de los Calvarios y de la Piedad medieval. De ambos grupos escultóricos se aísla la efigie mariana y se le añade unas espadas o puñales. De esta forma, como se sabe, los artistas se inspiran no sólo en los Evangelios canónicos y apócrifos, sino también en otras fuentes literarias y religiosas.

El modelo iconográfico de la Dolorosa ya estaba perfectamente definido en la Sevilla del siglo XVI. Y se desarrolla con todo lujo de detalles a lo largo de la centuria siguiente. A partir del siglo XVII, el tipo es casi siempre el mismo. Son imágenes de candelero para vestir. Por consiguiente, presentan exclusivamente talladas en madera la mascarilla y las manos. Sus pequeños distingos se centran en la policromía, en los giros e inclinaciones de la cabeza, en las direcciones de la mirada, en las posturas de las manos, y poco más. Eso explica, sustancialmente, la dificultad que entraña su catalogación. Durante el siglo XVIII se imponen algunos elementos novedosos. La efigie se enriquece, por afanes naturalistas, con ciertos postizos: ojos y lágrimas de cristal, pestañas y cabellos naturales, etc.

El origen del atuendo de Nuestra Señora de los Dolores, saya y manto negro, es anecdótico. La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, dispuso que Gaspar de Becerra reprodujera en una imagen de vestir la Virgen de la Soledad o de las Angustias representada en un cuadro que trajo de Francia. Ultimado el simulacro se colocó, con la indumentaria de la Condesa viuda de Ureña, camarera mayor de la Reina, en una capilla de la iglesia conventual del Buen Suceso, o Servitas de Madrid. Allí se fundó en 1567 una cofradía o congregación que difundió por muchos pueblos de España esta advocación mariana. De ahí que Ntra. Sra. de las Angustias, de los Dolores y de la Soledad vistan "toda de negro con negro", según Juan Ramón Jiménez, premio Nobel de Literatura de 1956.[13] Por consiguiente, las efigies marianas lucen anacrónicamente la indumentaria de una viuda o dueña de la época de Felipe II, en sustitución del traje hebreo propio.[14] Y sobre el pecho se le coloca un corazón atravesado por una o siete espadas, clara alusión a los siete dolores que asaetearon su alma en la profecía de Simeón, huida a Egipto, pérdida de Jesús en el Templo, calle de la Amargura, crucifixión del Señor, descendimiento y entierro de Cristo.

Como es de suponer, el atuendo de las Dolorosas sevillanas ha evolucionado a tenor del tiempo. Se ha ido adaptando al gusto estético de cada momento. En ello se ha puesto especial empeño. En este sentido, las leyes sinodales cuidan que las imágenes sagradas utilicen vestidos propios, adecuados y honestos. Al principiar el siglo XVII, en 1604, las Constituciones del Arzobispado de Sevilla disponen: "Otrosí mandamos que las imágenes de Nuestra Señora o de otras santas que se hubieren de sacar en procesiones o tener en los altares de las iglesias, se aderecen con sus propias vestiduras, hechas decentemente para aquel efecto; y cuando no las tuvieren propias, los sacristanes las vistan con toda honestidad; y en ningún caso las toquen con copetes, ni rizos, ni arandelas, ni con hábito indecente".[15]

El vestir, pues, a la Dolorosa es todo un arte, compendio de refinamiento, buen gusto y piedad que se hace táctil y sensible. Las camareras preparan la ropa interior para dar forma a la imagen sobre la dureza del candelero. Luego los priostes y vestidores colocan, sobre la camisa y las enaguas, la saya enteriza o, en caso contrario, el corpiño o pecherín y el delantal. En uno y otro caso, la saya se ajusta siempre a la cintura con un fajín o cíngulo, manifestación exterior de la virginidad de la Madre de Dios.[16] A juego con la saya se colocan las mangas, debajo de las cuales asoman los manguitos o puños que cubren el antebrazo. Acto seguido se adereza el tocado, versión sevillana del *schebisim* judío, que se forma, con una mantilla española,

[13] JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Antología comentada*, edición al cuidado de Antonio Sánchez Barbudo. Editorial La Torre, Madrid, 1986, "Cuando yo era el niñodios", p. 109.

[14] MORGADO, José Alonso: "Modo de representar las imágenes de María Santísima de los Dolores", en *Sevilla Mariana*, t. IV. Sevilla, 1863, pp. 169-171.

[15] *Constituciones del Arzobispado de Sevilla*. 1604, t. II, Sevilla, 1864. Título X, caps. 4.º-5.º, p. 11.

[16] CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. Barcelona, 1985, p. 130.

un velo de tul o un tejido de raso.[17] Por último, se cubre con un amplio manto de terciopelo o tisú, que procede del conocido manto de misericordia de progenie medieval. Y, por lo general, sobre él, ostenta la toca de *sobremanto*. Todas estas prendas están ricamente bordadas en oro y sedas de colores. La fastuosidad es la nota dominante. Podemos afirmar, sin equívoco alguno, que sólo el arte español es capaz de interpretar a lo divino la moda de la corte imperial.[18]

Un detalle de tan regia indumentaria, quizás inadvertido para la mayoría, en el que debemos reparar es el sofisticado manípulo. Se trata de un fino y rico pañuelo de seda y encaje, con que enjuga sus lágrimas la Corredentora. Ese manípulo, que exhibe en su diestra, es la expresión paralela de la patena, en la que el sacerdote presenta la ofrenda del divino sacrificio. María es así la Virgen Oferente durante toda la Pasión; sufriendo profundamente con su Unigénito y asociándose a la inmolación de la Víctima por Ella engendrada.[19]

La visión de la Dolorosa en Sevilla es una clara glorificación de la misma. Por eso, durante el momento barroco, exhibía, como complementos indispensables de su atuendo, además del consabido corazón atravesado por las siete espadas o puñales, los atributos concepcionistas: corona, ráfaga y media luna. Hay que resaltar que la corona subraya la realeza de la Madre de Dios. Las doce estrellas que tachonan su resplandor aluden, sin más, al honor de la Hija de Sión sobre Israel y sus doce tribus, o a la maternidad sobre la Iglesia fundamentada en los doce apóstoles.

La ráfaga es la gran señal apocalíptica: "una mujer vestida del sol, y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza" (Ap. 12,1). El vestido de sol es, *per se*, la ráfaga de rayos. Baste recordar que la Virgen llevó dentro de sí al mismo Sol de Justicia. Y se identifica también con los ostensorios eucarísticos, pues no en vano María fue sagrario viviente de la divinidad. El escabel selénico, el tercer signo en cuestión, al igual que los anteriores, también admite variantes. La luna, antiguo símbolo de la castidad, se representa normalmente con las puntas hacia arriba, en cuarto creciente. Por contra, los más ortodoxos –Pacheco y el P. Interián de Ayala- sostienen lo contrario. Francisco Pacheco, pintor y tratadista sevillano del siglo XVII, sigue en ello el parecer del P. Luis del Alcázar. Sobre el particular cita que "es evidente entre los doctos mathemáticos, que si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abaxo, de suerte que la mujer no estaba sobre el cóncavo, sino sobre el convexo. Lo cual era forzoso para que alumbrara a la mujer".[20]

Sobre el origen y significación de las espadas o puñales que hieren el corazón de la Dolorosa ya hemos tratado con anterioridad. Sin embargo, sobre las alhajas que las enjoyan podemos hacer una doble matización. Obedecen, por un lado, al gusto cortesano de los comedios del siglo XIX; y, por otro, al valor simbólico que las identifica con las verdades espirituales.[21] No obstante, a partir de 1973, tan ostentosa costumbre ha decaído. En la actualidad, lucen exclusivamente las que tienen carácter sacro: el puñal y el rosario. Pero, en algunos casos concretos, exhiben además cruces pectorales, rosas de pasión, *lignum crucis*, etc.

En definitiva, la Mater Dolorosa sevillana se ha efigiado, a través del tiempo, de tres formas diferentes: solas, acompañadas por San Juan Evangelista y formando grupo con este último y con María Magdalena. En primer lugar, intentaremos inventariar las Vírgenes de pasión que procesionan solas, bajo palio, en su estación anual a la catedral hispalense. En esa somera relación haremos especial hincapié en la advocación, medida, lugar de culto, cofradía a la que pertenece, autoría y fecha de ejecución si las hubiere. En casocontrario, y hasta que la documentación contractual lo permita, las imágenes quedarán en un discreto anonimato o se atribuirán conforme a la estética imperante en la Sevilla barroca desde finales del siglo XVI hasta las postrimerías del XVIII.

---

[17] PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *Las Vírgenes en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 1983, pp. 48-55.
[18] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "El bordado sevillano en oro. Tipología y simbolismo…". Op. cit., pp. 197-198.
[19] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Sentimiento y simbolismo en las representaciones Marianas de la Semana Santa de Sevilla", en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1985, p. 133.
[20] PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, 1990, pp. 575-577.
[21] CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Op. cit., p. 260.



Figura. 1: María Stma. del Rosario en sus Misterios Dolorosos. Foto: José María Millán Simó.



Figura. 2: María Stma. de la Estrella. Foto: José María Millán Simó.

1.1. La Dolorosa sola

Corresponde al Quinientos, entre las Dolorosas que procesionan solas, la sugestiva imagen de *María Santísima del Rosario en sus Misterios Dolorosos* (1,73 m) (FIG. 1). Tiene su sede en la capilla de Monte-Sión. Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Oración en el Huerto. Se trata de una obra anónima del último cuarto del siglo XVI, donada a la corporación penitencial en 1592 por el cofrade Juan de Torres: "En este cabildo Juan de Torres, nuestro Hermano, dio una petizión diciendo que ofrescía a la dicha Cofradía una imagen de Ntra. Sra. del Rosario, que tiene en su poder y es suya, con la cual la limosna que juntare la dará a esta Cofradía como suya. Y ansimismo todo lo que fuere menester de su oficio de sastre lo hará de gracia y que la dicha Cofradía, atento que es pobre, le acuda en la ocasión que hubiere menester. Y el dicho cabildo lo aceptó ansí" (sic).[22] Fue profundamente remodelada durante el momento barroco, aunque aún mantiene un cierto regusto manierista.

Acto seguido, ya en la centuria siguiente, se pueden datar: *Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad* (1,62 m). Radica en la capilla de la Virgen de la Luz (Carretería). Es cotitular de la Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Salud, María Santísima de la Luz en el Sagrado Misterio de sus Tres Necesidades al pie de la Santa Cruz, … Fue gubiada en 1629 por Alonso Álvarez de Albarrán "el Mozo", discípulo de Montañés. Hasta 1886 formó parte del Misterio de las Tres Necesidades, año en que salió bajo palio por vez primera.[23]

María Santísima de la Estrella (1,68 m) (FIG. 2) recibe culto en su capilla propia del popular barrio sevillano de Triana. Es cotitular de la Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de las Penas. Esta

[22] (A)rchivo (G)eneral del (A)rzobispado de (S)evilla. Sección III (Justicia), Serie Hermandades, Leg. 13. Libro de Actas, Cuentas e Inventarios de la Hermandad de Monte-Sión, 1.ª parte 1588-1649, fol. 25r-v. Sevilla, Domingo de Lázaro, 15 días del mes de marzo de mil y quinientos y noventa y dos años. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992, pp. 63-65. RODA PEÑA, José: "La Virgen del Rosario en la escultura sevillana del siglo XVI", en las actas del *Congreso Internacional del Rosario con motivo de la Coronación Canónica de María Santísima del Rosario en sus Misterios Dolorosos (Monte Sión)*. Edita Área de Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, 2004, pp. 552-553.

[23] BERNALES BALLESTEROS, Jorge: "La evolución del paso de Misterio", en *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*. Op. cit., p. 98.



Figura 3: Ntra. Sra. de la Victoria.
Foto: José María Millián Simó.

singular Dolorosa se ha atribuido secularmente a la gubia de Juan Martínez Montañés, datándose en la primera mitad del siglo XVII.[24] En su bello rostro, de nacaradas carnaciones, aflora una sentida expresión carente de estridencias patéticas.

Nuestra Señora de la Encarnación (1,62 m), establecida canónicamente en la iglesia parroquial de San Benito, es cotitular de la Archicofradía de Nazarenos de la Sagrada Presentación de Jesús al Pueblo, Santísimo Cristo de la Sangre… Tan bella efigie, antaño conocida como la "Palomita de Triana" por proceder de tan famoso arrabal, sintetiza a la perfección el gusto estético e iconográfico del primer tercio del siglo XVII.[25]

Nuestra Señora de la Victoria (1,68 m) reside en la capilla de la nueva y extinguida Fábrica de Tabacos en Triana (FIG. 3). Es la Dolorosa cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo. Está atribuida a Juan de Mesa, discípulo de Montañés, y se fecha hacia 1618-20. En 1931, Celestino López Martínez documentó que el referido imaginero Juan de Mesa acometió, en esas fechas, la hechura del Cristo del Amor, sin intervención de oficial alguno. Y, en dicha escritura de concierto, informa ya sobre la Virgen que nos ocupa. La atribución ha sido mantenida por el profesor Hernández Díaz. No obstante, hay que destacar las notables variantes existentes entre esta Dolorosa y otras del mismo autor, caso de la imagen mariana de las Angustias de Córdoba.[26]

Nuestra Señora del Valle (1,68 m) radica en la iglesia de la Anunciación. Es cotitular de la Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Coronación de Espinas, Nuestro Padre Jesús con la cruz al Hombro, … No existe hasta el momento documentación alguna que pruebe la paternidad artística de esta obra. Sin embargo, López Martínez sugiere que pudo gubiarla Juan de Remesal entre 1634 y 1636.[27] Por el contrario, el profesor Hernández Díaz, gran autoridad en la materia, la atribuye a Juan de Mesa, dadas las correlaciones

[24] HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo Andaluz (1568-1649)*. Sevilla, 1976, pp. 102-103 e dem: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, p. 268.
[25] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 172.
[26] LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: "Imágenes de Juan de Mesa atribuidas a Martínez Montañés", en revista *La Pasión*. Sevilla, 1931, p. 89. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*. Sevilla, 1972, p. 77.
[27] LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: "El Cristo de Aracena y la Virgen del Valle de Sevilla", en revista *La Pasión*. Sevilla, 1929, pp. 91-93.



Figura. 4: María Stma. de la Esperanza Macarena.
Foto: José María Millán Simó.

fisonómicas y estilísticas existentes entre esta efigie y la de la Virgen cordobesa de las Angustias. Por consiguiente, debe circunscribirse cronológicamente al primer tercio del siglo XVII.[28]

Nuestra Madre y Señora de Montserrat (1,64 m), en la capilla de dicha advocación, es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Conversión del Buen Ladrón. En 1919, Adolfo Rodríguez Jurado publicó las autorías de las efigies titulares de esta corporación penitencial.[29] Entonces asignó el Cristo al quehacer plástico de Juan de Mesa, mientras que la imagen mariana que reseñamos dice ser el feliz resultado de una trilogía artística. Respecto a esta última comenta que, en 1608, Juan Guerrero, oficial del taller de Montañés, aceptó ejecutar su hechura. Al marchar a Indias, la escultura inconclusa pasó al mencionado obrador montañesino. Allí se ultimó, correspondiendo las manos a Juan de Mesa, a la sazón aprendiz del gran maestro alcalaíno.

Nuestra Señora de los Ángeles (1,62 m) preside su propia capilla. Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Fundación. Hasta el momento, la referencia más antigua de la imagen corresponde a un inventario del año 1625. En dicho documento se hace anotación de dos figuras marianas, una de gloria y otra de dolor. La última puede ser la Dolorosa actual, ya que es "una imagen de pasión grande que sale en la procesión de disciplina".[30] El pormenorizado estudio que realizamos de la Dolorosa, previo a la profunda remodelación acometida por Antonio Dubé de Luque en 1984, nos remitía a la plástica sevillana de finales del siglo XVI. Así, por ejemplo, lo acreditaban la estructura tubular del cuello, el evidente carácter frontal del simulacro, el hieratismo del rostro y el trazado oval del mismo, desprovisto del preciosismo y la elocuencia barroca.[31] Por todo ello, aunque se ha desvirtuado su añejo sabor, se puede catalogar como obra anónima sevillana del primer tercio del Seiscientos.

María Santísima de la Esperanza Macarena (1,75 m) preside la basílica de su propia advocación (FIG. 4). Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora del Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y… Documentalmente, según el capítulo añadido a la Regla fundacional de 1595 y

[28] HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*. Op. cit., p. 79 e Ídem: "La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro", en *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria*. Madrid, 1986, p. 23.

[29] RODRÍGUEZ JURADO, Adolfo: "Suum quique Tribuere", en revista *La Pasión*. Sevilla, 1919, s.p.

[30] ARENAS, Hilario: "Cofradías de Negros (23). Los bienes de la Hermandad". Diario *El Correo de Andalucía*. Sevilla, 26-III-1987, p. 24.

[31] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., pp. 99-100. MARTÍNEZ ALCALDE, Juan: "La Virgen Dolorosa y el paso de palio", en *Sevilla Penitente II*. Editorial Gever. Sevilla, 1995, p. 293.

aprobado en 5 de abril de 1624, se establece el orden de la estación de penitencia propia de la Cofradía de la Esperanza Macarena, e incluso la indumentaria de la efigie mariana. Esta Dolorosa, por entonces en San Basilio, procesionaba "bestida de negro y un escapulario berde en sus parihuelas berdes" (sic).[32]

La imagen actual, de inefable belleza femenina y acertada expresión del dolor letífico, no responde a dicha cronología. Mi maestro el Sr. Hernández Díaz estima, al respecto, "que es obra de dicho siglo; pero del último tercio o aún más, del último cuarto, por razones estilísticas e iconográficas, tan dignas y necesarias de ser valoradas como las históricas".[33] Sobre la datación de esta obra Bernales Ballesteros precisa aún más. Cree que debió efectuarse entre 1670 y 1690, etapa en que se realizaron importantes cambios y reformas en el patrimonio artístico de la corporación.[34] Palomero Páramo insiste sobre el particular y dice: "considero la mascarilla de la Virgen obra del siglo XVII y próxima al estilo que se desarrolla en Sevilla en torno a 1680".[35] Y en la última publicación realizada con motivo del Cincuentenario de la Coronación Canónica de Ntra. Sra. de la Macarena, en 2013, no se hacen aportaciones novedosas sobre el tema.[36] Por consiguiente, omitiendo las más o menos acertadas atribuciones sobre la autoría de tan singular Dolorosa, subrayamos que se trata de una obra anónima sevillana, cuyo estilo artístico así lo prueba.

María Santísima de Regla (1,68 m), con sede en la capilla de San Andrés, es cotitular de la Hermandad y Archicofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Soberano Poder en su Prendimiento… Esta imagen mariana de pasión se ha atribuido secularmente a Luisa Roldán, popularmente conocida por La Roldana. Pero, documentada la Virgen de la Soledad de Puerto Real (Cádiz) como obra ejecutada en 1688 por dicha escultora sevillana,[37] la Dolorosa que nos ocupa no resiste la comparación formal y estilística. No hay rasgos faciales, "tic" o grafismos similares. No obstante, dicha efigie ha sufrido varias intervenciones irreversibles que han alterado su aspecto original.

Así, en 1825, experimentó una por valor de 520 reales, cuyo autor se silencia. Luego, en 1876, tras la riada de la ciudad, operó Gumersindo Jiménez Astorga y la mejoró notablemente.[38] En el Acta de Cabildo del 22 de marzo de 1949 se anota la remodelación de Sebastián Santos Rojas. Con tal motivo, las carnaciones de la imagen adquirieron tonalidades más cálidas.[39] Y en 2005 tuvo lugar la restauración de Enrique Gutiérrez Carrasquilla. En esa fecha se hizo en madera de cedro un nuevo candelero y un juego de brazos articulados, se resanó el torso, se limpió la policromía y se instaló un perno de sujeción de la corona, mediante un embutido roscado.[40] A raíz de cuanto expuesto queda, hay que ser cautos al emitir cualquier juicio de valor. Se puede catalogar esta escultura, sin aminorar su calidad objetiva y formal, como obra anónima sevillana del último tercio del siglo XVII.

Ya en el siglo XVIII, conforme al estilo propio de las postrimerías del Barroco, debemos incluir una serie de Dolorosas, de buena factura y gran devoción popular. Todas ellas mantienen la iconografía sevillana tradicional. Son, pues, imágenes de candelero o maniquí para vestir. Su indumentaria, como de costumbre, se confecciona con ricos y suntuosos vestidos, extraordinariamente bordados en oro y sedas de colores. Entre ellas sólo hay una de autoría y datación documentada, como expondremos a continuación.

---

[32] ARENAS GONZÁLEZ, Hilario: "De Hermandad de Penitencia a Cofradía de Semana Santa (1615-1653)", en *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 1989, pp. 38-39.

[33] HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Las imágenes titulares de la Cofradía de la Macarena. Iconografía y Arte", en *Esperanza Macarena en el XXV Aniversario de su Coronación Canónica*. Op. cit., p. 216.

[34] BERNALES BALLESTEROS, Jorge y Federico GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO: *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1986, p. 75.

[35] PALOMERO PÁRAMO, Jesús: "La Semana Santa paso a paso" n.º 43. En *ABC*, Sevilla, 1994.

[36] LUQUE TERUEL, Andrés: "Las imágenes titulares de la Hermandad de la Macarena", en *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*. Ediciones Tartessos. Sevilla, 2013, tomo II, pp. 142-173

[37] ROMERO TORRES, José Luis: "Luisa Roldán. Virgen de la Soledad, 1688. Puerto Real (Cádiz)", en *Roldana*. Andalucía Barroca. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Sevilla, 2007, pp. 194-195.

[38] RODA PEÑA, José: *La Hermandad del Prendimiento en los siglos XVII y XVIII*. Guadalquivir Ediciones. Sevilla, 2002, pp. 52-55.

[39] (A)rchivo (H)ermandad (P)rendimiento (Sevilla). *Libro Tercero de Actas 1914-1952*. Cabildo de 22 de marzo de 1949, fol. 423r. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 109.

[40] RODA PEÑA, José: "Fortuna crítica e historia material de la imagen de María Santísima de Regla", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla* n.º 619. Sevilla, septiembre 2010, pp. 710-713.

Nuestra Señora de la Palma (1,68 m) tiene su sede canónica en la iglesia de San Antonio de Padua. Es cotitular de la Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santo Sudario, Santísimo Cristo del Buen Fin y… Esta imagen de dolor o pasión presenta alteradas sus características morfológicas primigenias, a causa de los retoques experimentados a través de los siglos. Sabido es que, reorganizada la corporación, la talla fue intervenida. Por eso, en 1909, se le arreglaron los brazos y se le colocaron nuevas pestañas.[41] Al mediar la centuria, en 1944, José Paz Campano ejecutó un candelero para dicha imagen, que fue sustituido por otro de Luis Álvarez Duarte en 1979. Y, en 1980, Luis Ortega Bru enfrió las tonalidades rosáceas de sus mejillas y entreabrió las comisuras de los labios, dulcificando la expresión.[42]

A pesar de estas modificaciones, el rostro de la Señora conserva sus aporcelanadas carnaciones y su hierática frontalidad. Caracteres morfológicos que subrayan la majestuosa apariencia formal y nos permiten fechar esta escultura mariana como obra anónima sevillana de principios del Setecientos.

Nuestra Señora de las Lágrimas (1,60 m) se venera en la iglesia de Santa Catalina. Es cotitular de la Hermandad Sacramental, Purísima Concepción, Ánimas Benditas y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Exaltación… Esta Dolorosa, intimista, recatada, plena de unción sagrada, presenta una singular impronta. Su rostro, afilado, lloroso y demacrado, refleja una profunda e inequívoca expresividad. Las lágrimas cristalinas surcan sus mejillas ostensiblemente. De esta forma se insiste, de un modo tan sutil como evidente, en la advocación pasionista de la Señora. Su concepto del dolor es contundente y realista. Su mascarilla y manos, bastante expresivas, posibilitan catalogar esta sentida Dolorosa como obra anónima sevillana de la primera mitad del Setecientos.[43]

Nuestra Señora de Loreto (1,61 m) reside canónicamente en la iglesia parroquial de San Isidoro. Es cotitular de la Hermandad del Santísimo Sacramento y Archicofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas. Antaño esta Dolorosa poseía una fisonomía propia, pues giraba acusadamente hacia la izquierda. Esa posición respondía, sin más, a su actitud de diálogo con San Juan Evangelista y la Magdalena, como explicaremos más adelante. Hoy, como se sabe, procesiona en solitario. Quizás, por ello, la Hermandad encargó en 1955 a Sebastián Santos Rojas que eliminara tan violento escorzo. Así se explica la actual frontalidad de la imagen, el cambio de postura del rostro, del entrecejo, la nueva policromía y, desgraciadamente, la injustificable alteración de su aspecto primigenio. Ahora nos recuerda a la Virgen de los Dolores, del Cerro del Águila, realizada por tan afamado imaginero ese mismo año.[44]

Según Bermejo, esta Dolorosa, al sustituir en el siglo XVIII a la anterior titular advocada Madre de Dios del Arco, comenzó a recibir culto en dicha centuria como Ntra. Sra. de Loreto.[45] En 1920, Benedicto XV nombró Patrona de los Ejércitos del Aire a la Virgen de Loreto, mientras que en 1926 hizo lo propio la Aviación española. Precisamente, ese mismo año, tuvo lugar el histórico vuelo desde Palos (Huelva) a Buenos Aires del hidroavión "Plus Ultra". Sus heroicos tripulantes ofrendaron a esta efigie sevillana una bella placa de oro con la silueta del avión. Desde ese año, este símbolo del nuevo nexo entre España e Iberoamérica, es portado en la mano izquierda de la Virgen de Loreto en su estación de penitencia cada Viernes Santo.[46]

Nuestra Señora de las Aguas (1,78 m) tiene su sede en la capilla del Museo de Bellas Artes. Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración. En origen era una imagen genuflexa, que procesionaba a los pies del Crucificado. Según González de León, Bermejo y Carballo, Almela Vinet, etc., el simulacro fue modelado, en barro cocido y policromado, en 1772 por Cristóbal Ramos.

---

[41] PÉREZ PORTO, Luis C.: *Cofradías de Sevilla. Historia desde su fundación*, Sevilla, 1916, p. 100.
[42] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 132.
[43] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Sentimiento y simbolismo en las representaciones Marianas de la Semana Santa de Sevilla", Op. cit., p. 137.
[44] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 132.
[45] BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Sevilla, 1882, p. 467.
[46] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 132.

Dicho artista marca la transición del tardobarroco al academicismo.[47] Esta Virgen, arrodillada ante la cruz, disiente de la iconografía sevillana tradicional. Esa tipología de la Dolorosa fue introducida en la escuela hispalense al mediar el siglo XVII por Pedro Roldán, conforme al modelo granadino difundido por su maestro Alonso de Mena. Se volvió a retomar con fuerza en el Setecientos, tras los viajes de Duque Cornejo e Hita y Castillo a la ciudad del Darro.

Sabido es que esta efigie ha sido intervenida en varias ocasiones. Entre ellas podemos citar las dos de mayor envergadura. En 1922, Infantes Reina trasformó su posición original. Le adaptó un nuevo candelero para colocarla en actitud erguida y, además, sustituyó sus manos de barro entrelazadas por otras, talladas en madera, abiertas al gusto sevillano. Y, en 1962, Sebastián Santos Rojas le hizo otro candelero, le bajó los párpados para desviar su mirada y restauró con sutileza su cristalina y tersa policromía. Pero, por fortuna, a pesar de esas restauraciones, su bello y candoroso rostro mantiene aún la llamada melancolía de la Pasión. Su emocionada pero serena expresión, tan propia del gusto academicista, atempera el dramatismo barroco y dulcifica el rictus pasionista.[48]

María Santísima de los Dolores (1,59 m) tiene su sede canónica en la iglesia parroquial de San Vicente. Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nuestro Padre Jesús de las Penas. Esta Dolorosa procede de una Esclavitud de Siervos de María del siglo XVIII del citado templo hispalense. Por tanto, es anterior a la fundación de su actual Corporación penitencial, cuyas Reglas se aprobaron el 19 de abril de 1875.[49] A partir de 1882 se extinguió. Y en 1923 se volvió a reorganizar. Dos años después, en 1925, Alejandro Guichot atribuyó, sin más, esta Virgen a Blas Molner.[50] Para ello, subrayó los postulados estéticos academicistas en la Sevilla de finales del Setecientos. La redondez del óvalo de su rostro, la languidez del semblante, las cejas trazadas como a tiralíneas, las nacaradas carnaciones y, en general, todos sus rasgos obedecen al ideal de belleza femenina del momento.

Por fortuna, hace unos años, dimos a conocer la primera Dolorosa documentada de Blas Molner. Se trata de la Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera. En la espalda dicha efigie mariana conserva una esclarecedora leyenda: "LA YSO EN SEVILLA DN. BLAZ MOLNER, BALENSIANO, VIVE EN LA ALAMEDA". Gracias a ella se prueba la autoría de la obra, el lugar de ejecución, el origen y la residencia del escultor en nuestra ciudad. Aquí ostentó los cargos de Director del Área de Escultura y Director General de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes desde 1793 a 1812, año de su óbito.[51] Si comparamos este simulacro con el que historiamos no hay rasgos formales ni grafismos comunes. Por consiguiente, hay que rechazar su secular atribución a Blas Molner. De ahí que, hasta que aparezca el refrendo documental pertinente, catalogamos esta imagen como obra anónima sevillana de finales del siglo XVIII.

Como en otras ocasiones, el mal estado de conservación de esta Dolorosa era tan precario que el afamado escultor Sebastián Santos Rojas tuvo que acometer una urgente y arriesgada consolidación y restauración en 1965. La situación era tan crítica y delicada que previamente obtuvo una copia de la misma para poderla utilizar ante cualquier imprevisto.[52]

1.2. La Dolorosa con San Juan Evangelista

A tenor de lo anunciado con anterioridad, el segundo modelo a considerar nos muestra a la Dolorosa, acompañada por el evangelista Juan, camino del Calvario. Los textos sagrados son muy parcos en información. Tan sólo Lucas cuenta que, cuando Jesús iba por la vía sacra, "lo seguía un gran gentío del pueblo, y de mujeres que se golpeaban el pecho y lanzaban lamentos por él" (Lc. 23,27). Por el contrario, los relatos apócrifos de la Pasión enriquecen el pasaje con múltiples detalles. Las *Actas de Pilato* narran como, en la

[47] MONTESINOS MONTESINOS, Carmen: *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla, 1986, pp. 24-29.
[48] Ibídem, p. 42. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Sevilla, 1991, pp. 159-160.
[49] BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Op. cit., p. 293.
[50] GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*. Sevilla, 1925, p. 412.
[51] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner. La Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera", en *Laboratorio de Arte* n.º 6. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993, pp. 189-200.
[52] CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Op. cit., pp. 141-143.



Figura 5: María Stma. de la Amargura y San Juan Evangelista. Foto. José María Millán Simó.



Figura 6: María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso y San Juan Evangelista. Foto. José María Millán Simó.

mañana del viernes, María fue informada por San Juan Evangelista del trágico cariz que tomaban los acontecimientos: que su Hijo había sido apresado, condenado en juicio inicuo y sentenciado a muerte. Es más, que ya caminaba, cargado con la cruz, hacia el lugar de la ejecución. De inmediato, corrió acompañada por Marta, María Magdalena y Salomé hacia la calle de la Amargura. Al ver a Jesús, bajo el peso de la cruz coronado de espinas, cayó desmayada. Cuando se reanimó prorrumpió en estremecedoras exclamaciones de dolor. Los judíos, ante tal situación, intentaron alejarla. Pero ella permaneció firme junto a su Hijo.[53]

En los albores del siglo XIII se fijó esta tradición y se construyó una iglesia en el sitio del encuentro, bajo el título de Ntra. Sra. del Pasmo. Litúrgicamente llegó, incluso, a celebrarse la conmemoración del Espasmo o Martirio de la Virgen María, concedida por Paulo V a la Religión de la Anunciata, el lunes siguiente a la dominica de Pasión. Sin embargo, la teología rechaza que la Virgen sufriera tal síncope. De ahí que los imagineros sevillanos prefieran representar, en la calle de la Amargura, a la Virgen con San Juan en sacra conversación. El discípulo amado le señala con el índice el camino a seguir. La tradición se remonta al último tercio del siglo XVI, pues en el capítulo 20 de las Reglas de la Hermandad del Gran Poder, aprobadas en 1570, se prescribe la salida del Evangelista como acompañante de la Dolorosa titular.[54] Hoy se conservan en la Semana Santa de Sevilla dos grupos del momento barroco.

María Santísima de la Amargura (1,70 m) y *San Juan Evangelista* presiden la iglesia de San Juan de la Palma. Es cotitular de la Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Padre Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes (FIG. 5). Se trata de una obra anónima sevillana de hacia 1708. Así lo prueba que esta corporación efectuase en 1699 su primera estación penitencial con una Dolorosa prestada (la Virgen de la Hiniesta), ya que carecía de una imagen mariana propia.[55] Sin embargo, dicha efigie está ya reseñada en los inventarios de la misma desde 1708. En 1763, Benito de Hita y Castillo le labró "cuerpo y candelero" para adaptar su postura a la del Evangelista, esculpido quizás por el citado artista en 1760.[56]

---

[53] *Actas de Pilato o Evangelio de Nicodemo*, X, 1. Recensión SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), Madrid, 2006, p. 415, nota 35.

[54] PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *Las Vírgenes en la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 72.

[55] BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Op. cit., p. 150.

[56] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 126.

Posteriormente, en 1893, en el incendio fortuito del paso de palio, este grupo escultórico sufrió serios deterioros. Por eso, Antonio Susillo hizo nuevas manos para ambas figuras y retocó la policromía.[57] Y en 1961, el pintor Juan Miguel Sánchez eliminó las grietas aparecidas en la mascarilla.[58] A su desconsolado rostro, de rasgos faciales roldanescos, aflora una cierta enajenación ante las malas noticias que porta San Juan.

María Santísima del Mayor Dolor y Traspaso (1,74 m) y *San Juan Evangelista* se exponen al culto en la Basílica del Gran Poder (FIG. 6). Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder. Está catalogada como obra anónima sevillana de 1798. Documentalmente consta que en el Cabildo General de la Cofradía de 25 de febrero del referido año, D. Manuel Benjumea, Mayordomo de la Hermandad, solicita el permiso de dicha corporación para encargar "una cabeza para la Señora que sería de excelente gusto y buena disposición" y, además, se ofreció también para hacerle una nueva corona de plata.[59] La Virgen, paradigma de belleza clásica, camina en compañía de San Juan, obra realizada por Juan de Mesa en 1620.[60]Ambos escenifican el instante del encuentro con Jesús en la calle de la Amargura. María, pues, queda presa del cuarto dolor que traspasó su corazón materno.

En 1955, esta Dolorosa sevillana, que estéticamente responde al gusto academicista de finales del siglo XVIII, fue restaurada gratuitamente por Antonio Illanes Rodríguez. Con tal motivo, afianzó la cabeza y tocó el rostro de la Virgen y del San Juan. Más tarde, Francisco Peláez del Espino la volvió a restaurar en 1978. Y al año siguiente, en 1979, Luis Ortega Bru le cambió el candelero metálico de la anterior intervención por otro de madera y la encarnó de nuevo con las carnaciones claras que acentúan su lívida expresión.[61]

1.1. La Dolorosa con San Juan y la Magdalena

Por último, en la segunda mitad del siglo XIX, surge una nueva modalidad iconográfica: la Dolorosa, bajo palio, acompañada por San Juan Evangelista y María Magdalena. Así procesionaban, por entonces, entre las imágenes marianas catalogadas, la Virgen del Valle, Nuestra Señora de Loreto y María Santísima de las Lágrimas. Sin embargo, tan singular repertorio no prosperó. Quedó, pues, en el recuerdo como algo circunstancial y anecdótico. En la actualidad se ha recuperado la tradición. Ese grupo escultórico, popularmente conocido como la Tertulia, ha sido rescatado en 2009 por la Hermandad del Sol, que realizó su primera estación de penitencia a la Catedral de Sevilla en la Semana Santa del año 2010.

2. STABAT MATER

María, la Virgen, fue coprotagonista del drama de la Pasión de Jesús. Le acompañó hasta el Calvario. Allí presenció cómo le despojaban de la túnica inconsútil que ella le había tejido. Allí, también, quedó ella clavada de dolor con los martillazos que le dieron a su Hijo para fijarlo a la cruz. Y allí, al pie del madero, el Redentor la proclamó Madre de la Iglesia y, en consecuencia, Madre de todos los hombres, personificados en el apóstol Juan. En ese momento, María encarna a la comunidad del resto de Israel que acepta a Jesús por Mesías, y se une a la nueva comunidad del Nuevo Israel, representado por el Discípulo Amado.

Una piadosa tradición recoge que María, ante la crueldad del martirio, se desmayó. Los artistas flamencos perfilaron la iconografía del síncope de la Virgen. Ante tal situación, la Iglesia, al considerar inadecuada esa representación, hace especial hincapié en la singular fortaleza de la Madre de Dios durante tan dramáticos acontecimientos. El *Stabat Mater*, composición poética del siglo XIII, atribuida a Fra Jacopone de Todi, así lo prueba. Este llanto franciscano glosa la firmeza de la Dolorosa, de pie, junto a la cruz, en los siguientes términos:

---

[57] VALDÉS MORILLO, María José: *Noticias histórico-artísticas de la Hermandad de Nuestra Señora de la Amargura*. Tesis de Licenciatura inédia. Universidad de Sevilla, 1987, p. 166.

[58] CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Op. cit., p. 104.

[59] SERRANO ORTEGA, Manuel: *Noticia histórico-artística de la Sagrada Imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran Poder se venera en la capilla del templo de San Lorenzo*. Sevilla, 1898, p. 135.

[60] (A)rchivo (H)ermandad (G)ran (P)oder (S)evilla. *Carta de pago de la imagen del Señor del Gran Poder que firma el escultor Juan de Mesa*. Sevilla, 1 de octubre de 1620. En dicho documento se reseña los dos mil reales que cobró este imaginero por la hechura del Nazareno y del San Juan Evangelista.[1] PÉREZ PORTO, Luis C.: *Cofradías de Sevilla. Historia desde su fundación*, Sevilla, 1916, p. 100.

[61] A.H.G.P.S. *Libro de Actas*. Cabildo extraordinario del 22 de enero de 1979. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., pp. 153-154.



Figura 7: Stabat Mater. Ntra. Sra. de la Luz.
Foto: José María Millán Simó.

Stabat mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius;
Cuius animam gementem,
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius…[62]

Entre las representaciones marianas que componen los distintos pasajes de la Pasión en Sevilla, donde la Virgen está acompañada por los personajes secundarios que asistieron a la muerte de Cristo en el madero, sólo hay un ejemplar barroco. Se trata de *Nuestra Señora de la Luz* (1,60 m) (FIG. 7). Tiene su sede canónica en la capilla de la Carretería. Es cotitular de la Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santo Cristo de la Salud, Ntra. Sra. de la Luz en el Sagrado Misterio de las Tres Necesidades al pie de la Cruz, Ntra. Sra. del Mayor Dolor en su Soledad… Esta Dolorosa, que escenifica iconográficamente el *Stabat Mater*, puede catalogarse como obra del círculo de Pedro Roldán y datarse en el último cuarto del siglo XVII.

Al parecer, puede tratarse de una de las Tres Marías concertadas en 1677 por Cristóbal de Guadix y Luis Antonio de los Arcos, para el paso de misterio de la popular Hermandad de la Carretería. En 1886, esta imagen sería transformada en Virgen de la Luz para sustituir a la efigie primitiva de Ntra. Sra. de las Tres Necesidades, que ese año comenzó a desfilar bajo palio con la advocación del Mayor Dolor.[63]

3. VIRGEN DE LA PIEDAD

Tras el Descendimiento de la cruz, José de Arimatea y Nicodemo depositaron el cuerpo difunto de Cristo en el regazo materno. Momento patético que contrasta con los días felices en que la Virgen acunaba entre sus

[62] *Oficio Divino. Liturgia de las Horas según el rito romano*. Coeditores litúrgicos, 1981. Himno de laudes del 15 de septiembre, día de la Virgen de los Dolores. T. IV, pp. 1.189 y 1.787. Textualmente reza así: "La Madre piadosa estaba / justo a la cruz y lloraba / mientras el Hijo pendía; / cuya alma, triste y llorosa, / traspasada y dolorosa, / fiero cuchillo tenía".

[63] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Sentimiento y simbolismo en las representaciones Marianas de la Semana Santa de Sevilla", Op. cit., p. 137.



Figura. 8: Virgen de la Piedad Servita. Ntra. Sra. de los Dolores. Foto. José María Millán Simó.



Figura. 9: Virgen afligida. María Stma. de Villaviciosa. Foto: José María Millán Simó.

brazos al pequeño Jesús. Ahora, quieta como un bloque de dolor, sosteniendo eternamente en alto la muerte de Jesucristo, queda convertida en ara perenne. El tema de la Piedad o Angustias de María, tan maternal y femenino, surge en torno a la mística realista de hacia 1300. El arte gótico germano francés, al crear este modelo iconográfico, compendió todas las angustias de la Madre en la contemplación del cuerpo sin vida de su Hijo mientras lo tuvo entre sus brazos. En España se interpretó tanto y tan emotivamente que se tiene por propio.

Las angustias que afligieron a la Corredentora en la Pasión fueron siete. La primera tuvo lugar cuando lo vio crucificar; la segunda, durante la terrible agonía; la tercera, al verlo expirar; la cuarta, en el instante mismo de la lanzada; la quinta, en el descendimiento de la cruz; la sexta, al tenerlo muerto en su regazo; y la séptima, en el acto de depositarlo en el sepulcro.[64] En consecuencia, según épocas, la Virgen, en actitud orante, contempla a la víctima pascual, o abraza el cadáver ensangrentado del Redentor, sirviéndole de sudario. A veces, el cuerpo resbala hasta el suelo, imprimiendo un gran dramatismo la actitud de la cabeza, apoyada en las rodillas maternas, y la laxitud cadavérica de brazos y piernas. En Sevilla sólo hay un ejemplar barroco del asunto que nos ocupa.

Nuestra Señora de los Dolores (1,55 m) tiene capilla propia adosada a la iglesia de San Marcos (FIG. 8). Es cotitular de la Hermandad y Cofradía Servita de Ntra. Sra. de los Dolores, Santísimo Cristo de la Providencia, María Santísima de la Soledad y San Marcos Evangelista. La Señora, sedente, con su Hijo muerto sobre el regazo son obras de José Montes de Oca. Ambas efigies se fechan hacia 1730. Este grupo escultórico dieciochesco, apegado a fórmulas montañesinas y mesinas, evoca el dramático grupo cordobés de la Virgen de las Angustias, obra de Juan de Mesa (1627). Pero, quizás, en la configuración del mismo debió influir también el primitivo grupo titular, obra de pequeño formato y marcado acento goticista, fechado en el primer cuarto del siglo XVI.[65] El autor conjuga, por tanto, con acierto dos técnicas distintas, como son las que se emplean en una escultura de bulto redondo y las propias de una imagen de candelero para vestir con telas naturales. La pericia del artista consigue un resultado realmente conmovedor.

[64] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 132.
[65] BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Op. cit., p. 150.



Figura 10: María Santísima en su Soledad.
Foto: José María Millán Simó.

4. LA VIRGEN AFLIGIDA

María, enterrado Cristo, queda presa de la Séptima Angustia. Su aflicción es palpable. Permanece muda, mustia la frente y lívido el rostro. Todos lo que le rodean intentan consolar su pena. La escena aparece envuelta en una cierta atmósfera de serenidad, mesura y quietud. Pero entre los dolientes de Jesús se adivina el dramatismo interior. Se presiente la soledad. La plástica hispalense acertó plenamente al escenificar el momento. La Virgen recibe las condolencias de todos los asistentes al piadoso acto de depositar el cadáver de Jesús en el sepulcro. Así se interpreta en el popular *paso del Duelo* de la Cofradía del Santo Entierro.

María Santísima de Villaviciosa (1,64 m), con sede en la iglesia de San Gregorio, es cotitular de la Hermandad Sacramental del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo (Fig. 9). Está documentada como obra realizada por Antonio de Quirós en 1693.[66] Las restantes figuras del grupo, a saber, son San Juan Evangelista, los Santos Varones y las Tres Marías, que fueron gubiadas por Juan de Astorga entre 1829 y 1830.[67]

Esta Dolorosa, de expresiva, fuerte y sentida plástica, corresponde a la plenitud de las formas barrocas. Así lo confirman el ritmo dinámico de las cejas, la abertura palpebral, los carnosos labios, el naturalismo del óvalo facial, la morbidez de las mejillas regadas por las lágrimas, etc. Como suele ocurrir, esta efigie mariana, a través del tiempo, ha sido objeto de varias intervenciones. Entre ellas destacamos que, en 1830, la reencarnó el pintor José Bécquer; en 1980, Luis Álvarez Duarte le hizo un nuevo candelero; y que, en 1991, fue restaurada por José Rodríguez Rivero-Carrera.[68]

[66] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., pp. 121-122.
[67] RUIZ ALCAÑIZ, José Ignacio: *El escultor Juan de Astorga*. Sevilla, 1986, p. 92.
[68] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 122.

5. LA SOLEDAD DE MARÍA

Desde las primeras representaciones del *Speculum humanae salvationis*, de época medieval, pasando por las desgarradoras expresiones del arte hispano-flamenco, hasta la elocuente imaginería polícroma del Barroco español, este tema iconográfico se ha ido configurando primero como Virgen llorosa, rodeada de los gozos y sufrimientos de Cristo; luego acompañada por San Juan Evangelista y, por último, sola al pie de la cruz. Este último modelo es muy recurrente entre los artistas. Un hondo respeto embarga la gubia del escultor, para no turbar el mortal silencio que sella sus labios. En la estatuaria religiosa sevillana se conserva un interesante ejemplar barroco, que reseñamos a continuación.

María Santísima en su Soledad (1,62 m) recibe culto en la iglesia parroquial de San Lorenzo (FIG. 10). Es titular de su propia Cofradía. Está catalogada como obra anónima sevillana de hacia 1600.[69]Y suscribimos esa adscripción, porque el análisis formal de la talla refleja los conceptos estéticos imperantes en la transición del siglo XVI al XVII. Etapa ecléctica donde perduran fórmulas tardo-manieristas junto a otras del primer realismo, que terminarán imponiéndose a lo largo de la primera mitad del Seiscientos en la escuela de imaginería sevillana.

Esta Dolorosa, respaldada por una cruz arbórea de cuyo *patibulum* pende aún el sudario encintado, ha experimentado asimismo varias restauraciones. En 1812 fue reencarnada. Más tarde, en 1864, el escultor Manuel Gutiérrez Cano la restauró de nuevo. En 1916, el pintor Carlos García Eiris cobró doscientas pesetas por efectuar la misma tarea. En 1953, otro pintor, Santiago Martínez, encarnó las manos de la Señora. Y, en 1985, una vez más fue restaurada. En esta ocasión intervinieron Joaquín Arquillo, Silvia Martínez y Juan Abad.[70] Tan singular imagen de la Soledad de María, por su notable antigüedad y especial significación, es el apetecido broche de oro de la Semana Mayor hispalense.

[69] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Sentimiento y simbolismo en las representaciones Marianas de la Semana Santa de Sevilla", Op. cit., p. 150. BERNALES BALLESTEROS, Jorge y Federico GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO: *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*. Op. cit., p. 44.

[70] CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Op. cit., pp. 534-537.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

LA ESCULTURA PROCESIONAL CRISTÍFERA EN LA SEVILLA DEL BARROCO

Jesús Rojas-Marcos González
Doctor en Historia del Arte.
Universidad de Sevilla
rojasmarcos@us.es

Palabras-clave: Barroco, Semana Santa de Sevilla, realismo barroco, Cristos.

Introducción

Durante el Barroco se produce la integración de las Artes. Tan brillante periodo asumió las peculiaridades estéticas y culturales precedentes, retornó a la espiritualidad cristiana y logró un virtuosismo técnico insuperable. En esta etapa, conforme a la mentalidad contrarreformista, se estimulan los sentidos y la imaginación. Razón por la que fue un momento de enorme aceptación popular. Todo se concibe para glorificar a la Iglesia Católica y a la Corona. En Andalucía, la escultura barroca se caracteriza por la cantidad, veracidad y calidad de su producción plástica. Existen dos focos principales: Sevilla y Granada. Los grandes maestros realizan importantes aportaciones iconográficas y tipológicas al acervo cultural y artístico español y europeo. Las imágenes, eminentemente religiosas, calan en el fiel cristiano por su claridad doctrinal, catequética y pedagógica.[1]

Después del concilio de Trento (1545-1563) se acrecienta el culto a Jesús. Las cofradías penitenciales alcanzan gran esplendor. Se presta especial atención al Misterio Pascual de Jesucristo, en su *kénosis* y *apoteosis*. Conforme el sentido místico es sustituido por el ascético, la imagen-símbolo lo es por la imagen-objeto. De ese modo surge la escultura procesional, que responde al gusto barroco y a la corriente escolástica, aristotélica y ascética por entonces en boga. Está concebida para itinerar y sorprender en la calle al transeúnte, donde recibe veneración pública. Su dramatismo, de marcado acento popular, mueve y conmueve al contemplador. La representación escultórica del sufrimiento de Cristo constituye la mejor lección plástica de la teología del pecado y de la gracia, de la Redención obrada por el Mesías doliente.[2]

Desde el punto de vista escultórico, el siglo XVII consta de dos etapas artísticas muy bien diferenciadas. Durante la primera mitad de la centuria asistimos, sin rupturas ni estridencias, al eclipse de las fórmulas tardomanieristas y al triunfo de las formas realistas. Y en la segunda mitad, por pura evolución, se produce la esplendente eclosión del Barroco pleno o dinámico. En una y otra se cultivan preferentemente el barro y la talla en madera policromada y la imagen de candelero para vestir. En ellas se busca siempre compaginar las exigencias estéticas y cultuales ortodoxas de las clases elitistas con las necesidades del naturalismo, que propicia la cercanía a las masas populares del Barroco.[3]

Las hermandades y cofradías de la Semana Santa de Sevilla han sido destacados y poderosos clientes para los escultores barrocos. En el siglo XVII, los principales maestros de la escuela hispalense son autores de un buen número de esculturas cristíferas que, de inmediato, pasaron a ser titulares de dichas instituciones religiosas. Tales imágenes sagradas reciben culto en el interior de sus respectivas iglesias, capillas, etc., y, durante la Semana de Pasión, forman parte de los cortejos procesionales que itineran en la vía pública. Por ello, su estudio morfológico permite conocer al detalle la evolución estilística de la escuela local de imaginería.

[1] HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro", en *Cuadernos de Arte de la Fundación universitaria*, Madrid, 1986, p. 3.

[2] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: "Imagineros e imágenes de la Semana Santa sevillana (1563-1763)", en *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1988, pp. 110-111.

[3] RAVÉ PRIETO, Juan Luis y RESPALDIZA LAMA, Pedro: "Barroco en Andalucía", en *Andalucía Barroca. Exposición Itinerante*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2007, p. 99.



Figura 1: Ntro. P. Jesús de la Pasión.

Del tardomanierismo al primer realismo

La transición del siglo XVI al XVII se produce gracias a dos escultores giennenses afincados en Sevilla: Juan Martínez Montañés (1568-1649) y Francisco de Ocampo. Sendos artistas asimilan con acierto el espíritu de la Contrarreforma. Montañés es el auténtico innovador de la estatuaria hispalense.[4] En su estilo funde la belleza formal, el virtuosismo técnico de origen clásico y el ímpetu sacral propio de la divinidad. Sus solemnes figuras respiran emoción y vida.[5] Tan genial escultor se erige por encima de todos, dada la excelencia y el refinamiento de su Arte.[6] Así lo prueba inefable efigie de ***Jesús de la Pasión*** (1610-1615), de la cofradía de dicha advocación, que reside en la iglesia parroquial de El Salvador (FIG. 1). Es una imagen en madera policromada para vestir (1,64 m). El Nazareno, de equilibrio inestable, responde al gusto manierista. Sin embargo, por influencia mesina, agudiza el claroscuro y el dramatismo barroquista.[7]

Francisco de Ocampo (1579-1639) realiza su aprendizaje artístico con su tío Andrés de Ocampo (h. 1555-1623), con Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625) y con Montañés, con quien colaboró en trabajos retablísticos. Es un escultor de enorme versatilidad pues, pese a su formación manierista, supo evolucionar con personalidad hacia fórmulas realistas.[8] Nada menos que cinco esculturas cristíferas vinculadas con este artista y con su círculo procesionan en la Semana Santa de Sevilla. Se le atribuye la portentosa efigie de ***Ntro. P. Jesús Nazareno*** (1609-1611), titular de la Hermandad del Silencio (1,83 m), que se venera en la iglesia de San Antonio Abad. Tal atribución se justifica por su semejanza formal con el *Nazareno* de la iglesia de San Bartolomé de Carmona, realizado por Ocampo en 1607.[9] Esta misma obra posibilita adscribirle

[4] GÓMEZ-MORENO, María Elena: *Escultura del siglo XVII*, Ars Hispaniae, vol. XVI, Plus-Ultra, Madrid, 1963, p. 136.
[5] BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "El crucificado de la Semana Santa sevillana", en *Archivo Hispalense*, tomo XLI, n.º 126-127, 1964, p. 74 y CAMÓN AZNAR, José: "Martínez Montañés y la escultura de su tiempo", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972, p. 14.
[6] HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés. El Lisipo andaluz (1568-1649)*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 10, Sevilla, 1976, p. 21.
[7] HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, pp. 176-180.
[8] BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: *Imagineros andaluces de los Siglos de Oro*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1986, p. 53.
[9] MARTÍN MACÍAS, Antonio: *Francisco de Ocampo, maestro escultor (1579-1639)*, Sevilla, 1983, pp. 118-119.



Figura 2: Stmo. Cristo del Calvario.

la de *Ntro. P. Jesús de la Salud* (1612-1615), titular de la Hermandad de la Candelaria (1,35 m), establecida en el templo parroquial de San Nicolás.[10]

Sin lugar a dudas, su obra maestra es el Cristo del Calvario (1611-1612), de la cofradía de esa advocación con sede en la parroquia de la Magdalena (FIG. 2). Según consta en las cláusulas del concierto, se inspira en el *Crucificado de la Clemencia*, de Montañés (1603-1606), conservado en la catedral de Sevilla.[11] Pero no se trata de una copia servil (1,65 m). Este Cristo, ya difunto, se fija al madero sólo con tres clavos, mientras que el catedralicio lo hace con cuatro. Y su cuerpo, de canon más reducido y natural, refleja las señales cruentas del martirio, evidenciando el avance en las creaciones realistas del momento.

El ***Cristo de la Salud*** (1610-1613), de la Hermandad de la Carretería (1,70 m), con sede en la capilla de ese nombre, fue atribuido a Ocampo por Celestino López Martínez, teniendo en cuenta la similitud estilística con la escultura anterior.[12] También se ha pensado que su autoría pudiera recaer en Matías de la Cruz, maestro de Ocampo y hermano de esa corporación.[13] Sin embargo, no se conservan referencias estilísticas manifiestas de este artista para sostener dicha atribución. Últimamente, se ha incluido a Juan de Oviedo y de la Bandera entre los posibles autores de la efigie.[14] Para concluir, reseñamos el ***Cristo del Desamparo y Abandono*** (1,91 m), de la Hermandad del Cerro, que radica en la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de los Dolores. Esta imagen se relaciona con el círculo de Francisco de Ocampo, fechándose en el primer tercio del Seiscientos.[15]

---

[10] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1992, p. 75.

[11] LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *La Hermandad y la Imagen del Stmo. Cristo del Calvario*, Talleres tipográficos de Hijos de A. Padura, Sevilla, 1943, pp. 22-24.

[12] Ibídem, p. 47. GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: *Estudio histórico-artístico de la Hermandad del gremio de toneleros de Sevilla (La Carretería)*, Edita Consejo General de Hermandades y Cofradías de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1979, pp. 75-79.

[13] CUÉLLAR CONTRERAS, Francisco de Paula: "La imagen del Santísimo Cristo de la Salud y su restauración, labrado hacia los años 1587-1592, ¿obra del escultor Matías de la Cruz?", en *Boletín de La Carretería*, n.º 74, año XII, febrero de 1984, s.p.

[14] PÉREZ GUERRA, Ángel: *Dios hombres ciudad. Historia y vida de la Hermandad de La Carretería (Sevilla)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013, pp. 72-76.

[15] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: Ob. cit., 1992, p. 76.

El realismo barroco

En la primera mitad del siglo XVII, la escuela escultórica sevillana evoluciona a partir de las formas consagradas por Juan Martínez Montañés. Y lo hace gracias a sus discípulos y colaboradores, quienes, en vida del propio maestro, elevaron dichas formas a los más altos niveles de expresividad, emotividad e, incluso, dramatismo. Razón por la que los grandes maestros del momento se encaminarán por la vía del Realismo. No obstante, tales maneras nunca renuncian a la preocupación por la belleza formal, presente en la escuela sevillana de imaginería de cualquier época.

Al frente de los escultores realistas se encuentra el cordobés **Juan de Mesa (1583-1627)**. Entre 1606 y 1610 se forma en el obrador de Montañés, donde trabaja después como oficial. Al independizarse, abre taller propio y realiza retablos y esculturas. Como introductor del realismo barroco, Mesa, pese al imperante clasicismo montañesino, se convierte en el más dramático de los artistas sevillanos.[16] Es requerido por las hermandades de penitencia, ya que su realismo patético, sus acertados estudios del natural y su contundente narrativa intensifican el espíritu de contrición pretendido por tales corporaciones. Su plástica, según el sentir de Trento, fomenta el diálogo ascético entre los devotos y el Dios encarnado, que muere en la cruz para salvación del mundo. Motivo por el que se le considera, sin más, el imaginero del "Dolor".[17]

Buena prueba de cuanto decimos son los Crucificados que itineran en la Semana Santa de Sevilla. El primero es el ***Cristo del Amor*** (1618), de la cofradía de dicha advocación en la parroquial de El Salvador, para el que tuvo muy en cuenta el de la Clemencia de Montañés. Sin embargo, este ejemplar, que sufre física y moralmente, es más realista y barroco que el de su maestro (1,81 m). El sudario es copia del catedralicio, aunque la corona de espinas, tallada en el mismo bloque craneal, es un grafismo propio del autor.

El de la ***Conversión del Buen Ladrón*** (1619), de la Hermandad de Montserrat en la capilla homónima, impone ya una tipología distinta de lo montañesino y un sudario cordífero de intenso claroscuro (1,92 m). Tales avances conceptuales y morfológicos se consagrarán en *Cristo de la Agonía* (1622), su obra cumbre, venerado en la parroquia de San Pedro de Vergara (Guipúzcoa). Y el de la ***Buena Muerte*** (1620), de la Hermandad de los Estudiantes en la Capilla de la Universidad, evoca el suave modelado montañesino (1,76 m). Tan inefable imagen, también con sudario cordífero, es perfecta de dibujo, composición, talla y anatomía (FIG. 3).[18]

Sin embargo, la obra que ha dado mayor popularidad a Juan de Mesa es ***Jesús del Gran Poder*** (1620), de la hermandad y basílica de esa advocación (FIG. 4). Es una imagen de vestir como el ya referido *Jesús de la Pasión* de Montañés (1,81 m). Pero, aquí, el equilibrio formal se rompe en virtud de un marcado e intenso expresionismo. Cristo, con evidente esfuerzo corporal, carga con el peso de los pecados humanos, simbolizados en la cruz. La potente zancada del Nazareno provoca la distorsión de sus extremidades inferiores. Se acentúa así el dinamismo de tan monumental figura, que preludia con acierto el Barroco dinámico de la segunda mitad del Seiscientos. Su aspecto sobrecogedor estremece a propios y extraños, y es la más perfecta incardinación del Varón de Dolores en la escuela escultórica sevillana de todos los tiempos.

Por último, mencionamos el simulacro de ***Jesús yacente*** (h. 1620), cotitular de la Cofradía del Santo Entierro, establecida en la iglesia de San Gregorio (Fig. 5). Es obra atribuida con fundamento a Juan de Mesa (1,98 m). La efigie, en posición de decúbito supino y pose cadavérica, muestra la facies hipocrática y las manchas hipostáticas en las zonas declives. En cambio, esa consulta del natural no es óbice para un personal dramatismo de serena expresividad.[19]

---

[16] GÓMEZ-MORENO, María Elena: "Montañés, entre Juan de Mesa y Alonso Cano", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972, p. 32 y VILLAR MOVELLÁN, Alberto: "La fortuna crítica de Juan de Mesa: razones de un infortunio", en *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*, Actas de las III Jornadas de Historia del Arte. Córdoba-La Rambla. 28-30 de noviembre de 2002, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2003, pp. 107-150.

[17] HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de imaginería (1583-1627)*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 1, Sevilla, 2.ª edición de 1983, pp. 26 y 51-52.

[18] Ibídem, pp. 53-54, 57-60 y 67-68.

[19] Ibídem, pp. 61-62 y 78.



Figura 3: Stmo. Cristo de la Buena Muerte.



Figura 4: Ntro. P. Jesús del Gran Poder.

Felipe de Ribas (1609-1648) se formó en el taller de su paisano Juan de Mesa. No obstante, la impronta de Martínez Montañés y Alonso Cano (1601-1667) también se deja sentir en su quehacer profesional. Al asumir las tendencias de estos tres maestros, Ribas crea un estilo propio y personal. Sus monumentales figuras, de elegantes actitudes y aires melancólicos, poseen un movimiento contenido que rompe, sin descomponerlo, el espacio que las circunda. De este consumado escultor procesiona en la Semana Santa de Sevilla el ***Nazareno de la Divina Misericordia*** (1640-1641), cotitular de la Hermandad de las Siete Palabras, venerada en la parroquia de San Vicente. Es una imagen en madera de cedro policromada para vestir (1,71 m). Está inspirada en la estética mesina, aunque carente de su fuerte dramatismo. En su cabeza se perfilan los rasgos definitorios de la producción de Ribas, de inefable dulzura y profunda emotividad.[20]

Desconocemos con exactitud la vida y la personalidad artística de **Sebastián Rodríguez († 1692?)**. A tenor de las obras documentadas, se sabe que fue un seguidor de Martínez Montañés y Juan de Mesa. Buena prueba de ello es el ***Cristo del Buen Fin*** (1645), de la cofradía de dicha advocación, que estuvo durante mucho tiempo atribuido a Mesa. En efecto, este Crucificado muerto, custodiado en la iglesia conventual de San Antonio de Padua reproduce en tono menor los modelos y la técnica del célebre imaginero cordobés (1,66 m). La premura de tiempo con que fue realizada esta escultura es la causa de las palpables rigideces y durezas de la talla, lejos de la delicadeza mesina en el tratamiento de la anatomía y la laxitud cadavérica de Cristo.[21]

Para concluir este apartado reseñamos que, en 1654, la Hermandad de la Macarena, hoy en la basílica de Ntra. Sra. de la Esperanza, escrituró con **Felipe de Morales Nieto († 1694)** la ejecución del ***Misterio de Ntro. P. Jesús de la Sentencia***. Concertó, por 759 reales, la hechura en pasta de madera de una cabeza de Cristo "con su cuello y hombros hasta medio pecho y sus manos con sus muñecas hasta el codo, y sus pies y piernas hasta la rodilla, y siete cabezas con sus pescuezos y manos de figuras de fariseo".[22] Parece ser

[20] DABRIO, María Teresa: *Felipe de Ribas, escultor (1609-1648)*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 38, Sevilla, 1985, pp. 38-40, 70 y 133-135.

[21] DABRIO, María Teresa: "El Cristo de la Cofradía del Buen Fin de Sevilla", en *Actas del Congreso de Historia de Andalucía. 1976*, Córdoba, 1978, tomo I, pp. 337-348.

[22] RESPETO MARTÍN, Enrique: "El autor de Jesús de la Sentencia", en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 7 de noviembre de 1930, año XXXII, n.º 10.766, p. 1 y SANCHO CORBACHO, Heliodoro: "Problemas de la imaginería procesional sevillana", en *Calvario*, Sevilla, 1947, s.p.



Figura 5: Jesús Yacente.

que dicho artífice no ultimó completamente el encargo, pues sólo existe carta de pago por la imagen del Señor, cuyo estilo se corresponde con el de la primera mitad de la centuria (1,70 m). El actual misterio, estrenado en 1929, es obra del imaginero sevillano Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967).[23]

El barroco dinámico

En los comedios del siglo XVII, el flamenco **José de Arce (1607-1666)** jugó un papel decisivo en la evolución estética de la estatuaria hispalense. Importó a la escuela local las fórmulas ampulosas y escenográficas del Barroco europeo, especialmente el de origen nórdico e italiano, encarnado en Rubens y Bernini. Rompió, por tanto, con las actitudes reposadas, las interpretaciones primorosas de las cabelleras y el plegado minucioso de las telas, al gusto montañesino. Sus composiciones desenfadadas, efectistas y discursivas le convierten en un auténtico revolucionario. Así lo prueban las monumentales figuras pétreas de los *Evangelistas* y *Doctores de la Iglesia de Occidente* (1657) para las tribunas del templo del Sagrario de Sevilla. En la Semana Santa procesiona la efigie de ***Ntro. P. Jesús de las Penas***, de la Hermandad de la Estrella, gubiada en madera policromada en 1655 (FIG. 6).[24] La composición se inspira en la estampa grabada por Alberto Durero para el frontispicio de la *Gran Pasión*. El Señor, despojado de sus vestiduras, aparece sedente en los instantes previos a su Crucifixión (1,48 m). Entrecruza sus manos mientras dirige confiadamente su mirada al Padre Eterno.

La segunda mitad del Seiscientos está magistralmente personificada por el escultor sevillano **Pedro Roldán (1624-1699)**. Cuando en 1646 llega a Sevilla procedente de Granada, donde se forma, existen tres tendencias estilísticas en la escuela escultórica hispalense: la "montañesina", evolucionada por los discípulos de Montañés a través del realismo barroco. La "canesca" que, pese a estar ausente Cano desde 1638 por marchar a la Corte, conserva el gusto por composiciones valientes y dulcificados volúmenes con líneas curvas de aspectos gráciles. Y la ya aludida del flamenco José de Arce. Estas tres direcciones estilísticas son fusionadas genialmente por Pedro Roldán, que inaugura así el llamado Barroco dinámico o pleno Barroco. Este periodo artístico perdurará hasta 1709, año de cierre del taller Roldán, integrado por un elevado número de colaboradores, entre los que se encuentran sus propios hijos y parientes.[25]

Pedro Roldán posee un estilo sugestivo, armonioso y dulcemente expresivo. Destacan en él sus valores escenográficos, ya que enlaza sus figuras con movimientos decididos, gráciles y equilibrados. Las formas libres, los escorzos decididos, las poses refinadas y las suaves expresiones definen la poética de sus esculturas. Presentan paños de artísticos plegados, cabellos de movidas y compactas guedejas y hermosos rostros de acusados perfiles. La personal emotividad de la plástica roldanesca está en consonancia, pues, con la sentida religiosidad popular de su tiempo. Por ello, las hermandades sevillanas del momento acudieron a tan insigne maestro para la elaboración de sus titulares o conjuntos procesionales.

[23] ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: "Escultura, iconografía y devoción popular en la Basílica de la Macarena", en *Esperanza Macarena. Historia, Arte, Hermandad*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 2013, tomo II, pp. 186-197.

[24] RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607-Sevilla, 1666)*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 85-106. Cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: "Imágenes titulares y figuras secundarias", en *Ntra. Sra. de la Estrella*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 2002, tomo II, pp. 465-467 y CRUZ SOLÍS, Raimundo, POZA VILLACAÑAS, Isabel y CRUZ SOLÍS, Joaquín: "Restauración de la imagen de Nuestro Padre Jesús de las Penas", en *Ntra. Sra. de la Estrella*, Ob. cit., tomo II, pp. 477-486.

[25] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: La Escultura en la Colección Bellver, Edita Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 2014, p. 38.



Figura 6: Ntro. P. Jesús de las Penas.



Figura 7: Stmo. Cristo del Descendimiento.

En 1659, la Cofradía de la Quinta Angustia, cuya capilla se ubica en la parroquia de la Magdalena, concertaba con Roldán la hechura de once tarjetas con medios relieves pasionistas para las andas procesionales del misterio del Descendimiento, de los que se conservan tres. En función de ese encargo, se le atribuye secularmente el ***Cristo del Descendimiento*** de esa corporación (1,64 m), a pesar de no estar documentado, dada la enorme similitud con otras efigies seguras del escultor (FIG. 7).[26] También se adscribe al imaginero el Crucificado de la Hermandad de Santa Cruz, en la iglesia parroquial de ese nombre, advocado como ***Cristo de las Misericordias*** (entre 1670-1682).[27] La imagen de Jesús, expirante, se eleva a los cielos con mesurado dramatismo (1,75 m). En esta escultura, llena de aciertos plásticos, sobresale el modelado valiente de la anatomía en *contrapposto* y la expresión dulce y anhelante de su rostro.

El ***Cristo de la Oración en el Huerto***, de la Hermandad de Montesión, es obra asignada a Pedro Roldán por motivos morfológicos y estilísticos. Además, una cláusula del testamento de María Josefa de Esqueda, de 1675, dice que se le donen 400 ducados a la mencionada corporación "para ayuda de costa de la cabeza del Santísimo Cristo de la Orazión en el huerto, que se está haziendo".[28] Es una imagen de vestir (1,36 m), realizada en madera y pasta policromadas, que se presenta arrodillada y con los brazos extendidos ante el Ángel confortador. La imagen de ***Ntro. P. Jesús Nazareno*** de la Hermandad de la O, en cambio, es obra segura de Roldán, documentada en 1685 (FIG. 8).[29] Tan personal representación del tema es, desde el punto de vista técnico y emocional, una de las creaciones más felices del escultor (1,80 m). Cristo, camino del Calvario, se encorva por el peso de la cruz. Su actitud humilde y resignada, la delicadeza de sus manos y la serena expresión de su rostro lo convierten en una de las más certeras interpretaciones de esta iconografía en la escuela sevillana.

[26] Aunque se data hacia 1659 a tenor del referido encargo, recientemente se ha pensado en una fecha de ejecución más tardía, en la década de 1665-1675 (RODA PEÑA, José: *Pedro Roldán escultor, 1624-1699*, Editorial Arco/Libros, Madrid, 2012, p. 259).

[27] BERNALES BALLESTEROS, Jorge: "Pedro Roldán y la Imaginería Hispalense de su tiempo", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 240, Sevilla, septiembre de 1979, p. 18.

[28] PALOMERO PÁRAMO, Jesús: *Manifiesto de la Hermandad del Santo Entierro*, Edita Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1992, p. 42.

[29] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "Cuando Cristo pasa por Sevilla: escultura, iconografía y devoción", en *Sevilla Penitente*, Editorial Gever, Sevilla, 1995, tomo II, pp. 121-122.



Figura 8: Ntro. P. Jesús Nazareno.

En 1678, Cristóbal de Guadix y Luis Antonio de los Arcos, esposo de la escultora Luisa Roldán, hija del maestro, concertaron con la Hermandad de Santa Catalina la hechura de una canastilla con relieves y nueve figuras para el misterio de la Exaltación de la Cruz. En 1687, el matrimonio De los Arcos-Roldán marchó para Cádiz, quedando inconcluso el grupo escultórico. Pedro Roldán, para salvaguardar el buen nombre del obrador, hubo de intervenir en la terminación del mismo. Motivo por el que se le atribuye, hacia 1687, la ejecución del ***Cristo de la Exaltación***, de correcta factura (1,77 m). Y, por último, también se adscribe al imaginero la majestuosa efigie de ***Ntro. P. Jesús del Silencio en el Desprecio de Herodes*** (h. 1696-1697), de la Hermandad de la Amargura, con sede en la iglesia de San Juan de la Palma. Tan bello simulacro (1,85 m) presenta evidentes concomitancias, entre otras piezas, con el documentado *Cristo atado a la columna* de La Orotava, en Tenerife (1689).[30]

Andrés Cansino (1636-1670) se formó con el citado maestro flamenco José de Arce, en cuyo obrador laboraba en 1655 como oficial. En 1660, merced a su prestigio profesional, ingresó en la Academia de Arte fundada en enero de ese año por Murillo. Un lustro después fue expulsado por su talante díscolo y su difícil temperamento. En 1669 fue readmitido, falleciendo un año más tarde por enfermedad.[31] A este escultor se atribuye el ***Cristo de la Salud***, titular de la Hermandad de San Bernardo, establecida en la parroquia de dicha advocación. Se identifica con el Crucificado bendecido, el 17 de enero de 1669, en el oratorio de la Escuela de Cristo, ubicado en la antigua calle Colcheros (actual Tetuán), donde tuvo su taller el imaginero que nos ocupa. El cuerpo sin vida de Jesús, de formas armonizadas, se fija al madero con tres clavos (1,75 m). La laxitud cadavérica del simulacro acentúa el sentido dramático de la efigie. Ello no impide que conserve la serena expresión de su rostro, vinculado con el del *Nazareno* de El Viso del Alcor, pieza documentada de Cansino.[32]

Son escasas las noticias conocidas de **Cristóbal Pérez (1653-1685)**, escultor sevillano persuadido por la plástica roldanesca de su época. Se sabe que, en 1681, para el misterio de la Sentencia de la Hermandad de

[30] BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Pedro Roldán*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 2, Sevilla, 1973, pp. 75-76 y 81.

[31] BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: Ob. cit., pp. 75-76.

[32] GONZÁLEZ ISIDORO, José: "En torno a Andrés Cansino, escultor sevillano del siglo XVII", en *Retablo*, n.º 5, Sevilla, 1991, pp. 12-16 y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., pp. 184-185.

la Macarena, contrató cinco judíos, sillería y sitial para Poncio Pilato, tarima para los pies del Cristo y una canastilla con dieciséis niños y ocho tarjetas con relieves pasionarios, de las que se conservan cuatro.[33] En 1683 concertó el *Crucificado* de la capilla doméstica de la iglesia de la Stma. Trinidad de Jerez de la Frontera, en Cádiz.[34] De este maestro imaginero procesiona en la Semana Santa de Sevilla ***Ntro. P. Jesús descendido de la Cruz*** (1677), de la Hermandad de la Mortaja, radicada en la iglesia de Ntra. Sra. de la Paz (1,55 m).[35]

Felipe Martínez, nacido en Sevilla en 1651, debió formarse en el obrador de su padre Alonso Martínez, sin descartar un posible periodo formativo con su padrino, el citado escultor José de Arce. Consta que, el 25 de marzo de 1681, contrató un paso con las imágenes del Crucificado y los cuatro Doctores de la Iglesia para la extinguida Hermandad de San Juan Bautista. El conjunto, que tendría que estar finiquitado en 1682, componía el misterio alegórico de Cristo como Fuente de la Vida. Esa escultura cristífera ha sido identificada con el ***Cristo de las Siete Palabras*** (1,63 m), titular de la hermandad de dicha advocación que tiene su sede canónica en la parroquia de San Vicente.[36] Con anterioridad, se había atribuido indistintamente al círculo del manierista Jerónimo Hernández (1540-1586)[37] o al entorno del taller Roldán.[38]

El escultor malagueño **Agustín de Perea († 1701)**, nacido a mediados del siglo XVII, se formó en el taller de Pedro de Mena, pasando después al obrador sevillano de Pedro Roldán, cuñado del anterior. Gozó sin duda de enorme fama, a juzgar por el elevado número de obras que escrituró, la mayoría sin identificar o en paradero desconocido. En su producción sobresale el excelente ***Cristo de la Coronación de Espinas*** (1687), donado a la Hermandad del Valle por Toribio Martínez de la Huerta, mayordomo de bienes de esa cofradía, establecida hoy en la iglesia de la Anunciación (FIG.. 9).[39] La imagen, en madera de cedro policromada, se inscribe en la sensibilidad roldanesca de la época (1,40 m). Jesús, sedente y coronado de espinas, viste la clámide púrpura y presenta las manos atadas. Con la derecha rige el cetro de caña. La sangre de la cabeza, torso, brazos y piernas acentúa la expresión dolorosa del simulacro cristífero.

El último gran escultor hispalense del siglo XVII es **Francisco Antonio Ruiz Gijón (1653-h. 1720)**. Nacido en Utrera (Sevilla), se desconoce a ciencia cierta su formación inicial. Consta que en 1669 fue admitido como aprendiz en el taller del referido Andrés Cansino. Tras su fallecimiento, en octubre de 1670, se hizo cargo del obrador y se casó con la viuda de su maestro. Se sabe también que fue discípulo de Pedro Roldán en la Academia de Arte ubicada en la Casa Lonja.[40] De ahí que su estilo oscile entre las dos grandes corrientes de la escuela escultórica local: la denominada "línea Arce-Cansino" y la arrolladora "Roldán". Su realismo, muy humanizado y ponderado, tiende a identificarse con lo teatral y popular. Sus imágenes alcanzan niveles de extrema espiritualidad y dinamismo, tanto en el verismo de los rostros como en la elocuencia de las expresiones corporales. Por ello, Gijón es para Roldán lo que Mesa para Montañés e Hita para Duque Cornejo, es decir, el cenit de una etapa artística, cual es la del Barroco dinámico.[41]

[33] ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Ob. cit., 2013, pp. 187 y 213-220.

[34] AA.VV.: *Guía artística de Cádiz y su provincia [I. Cádiz y Jerez]*, Diputación de Cádiz y Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, tomo I, p. 294.

[35] ROMERO MENSAQUE, Carlos José, GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico y SOUSA SOUSA, Manuel: *Aproximación a la historia de la Hermandad de la Sagrada Mortaja*, Edita Hermandad de la Sagrada Mortaja, Sevilla, 1993, pp. 38 y 49.

[36] TORREJÓN DÍAZ, Antonio: "El crucificado de las Siete Palabras y el escultor Felipe Martínez", en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 530, Sevilla, abril de 2003, pp. 219-221.

[37] HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "El templo hispalense de San Vicente", en *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª época, n.º V, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1977, p. 119 y PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *Gerónimo Hernández*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1981, pp. 116-117.

[38] PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *La Semana Santa de Sevilla, paso a paso*, Prensa Española S.A., Sevilla, 1994, pp. 125-127.

[39] HEREDIA MORENO, María del Carmen y ROMERO GARCÍA, Purificación: "Noticias sobre el escultor Agustín de Perea", en *Archivo Hispalense*, n.º 171-173, Sevilla, 1973, p. 287 y FERRERAS ROMERO, Gabriel: "Patrimonio devocional y escultórico", en *La Hermandad del Valle de Sevilla. Patrimonio Cultural y Devocional*, Fundación El Monte, Sevilla, 2003, pp. 76-85.

[40] HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Notas para un estudio biográfico-crítico del escultor Francisco Antonio Gijón*, Imp. de la Gavidia, Sevilla, 1930, p. 9.

[41] BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Francisco Antonio Gijón*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 30, Sevilla, 1982, pp. 51-52.



Figura 9: Stmo. Cristo de la Coronación de Espinas.



Figura 10: Stmo. Cristo de la Expiración.

Ni que decir tiene que su arte, eminentemente religioso, fue muy demandado por las hermandades penitenciales. Mención especial merece, entre los numerosos encargos, el célebre ***Cristo de la Expiración*** (1682), de la Hermandad del Cachorro, apelativo con el que el pueblo conoce a tan devoto simulacro (FIG. 10). Es, sin duda, una escultura magistral y la obra cumbre del artista. Se trata, como se sabe, de un Crucificado expirante (1,89 m). El virtuosismo técnico del autor, al captar ese momento agónico, consigue efectos asombrosos. El cuerpo, de ritmo ascendente, se hace etéreo. A ello contribuye el paño de pureza, cordífero y tripartito, cuyas quebradas y vaporosas telas espiritualizan la imagen. La blandura del modelado, la cálida policromía y los matices cruentos desvelan los afanes realistas del imaginero. La unánime valoración de la efigie hace que sea considerado el último gran Crucificado de la escuela escultórica sevillana, ya que supone, en definitiva, "la culminación de un camino que va desde el manierismo con vestigios renacentistas hasta el expresivo y dinámico barroco".[42]

En 1687, Gijón contrató con la Hermandad de San Isidoro, establecida en la parroquia de dicha advocación, la hechura de un paso completo con las figuras de Jesús caído y Simón de Cirene. Con anterioridad, en 1668, la corporación había encargado el Cristo a Alonso Martínez, sustituyendo uno anterior de Pedro Nieto realizado en 1632. Pero el mencionado Martínez falleció ese mismo año de 1668, circunstancia que le impidió, quizás, concluir el proyecto. Tales premisas plantean una doble interrogante: ¿ejecutó de nuevo Gijón, en 1687, la imagen de ***Ntro. P. Jesús de las Tres Caídas***?, ¿o bien se limitó a retocar el simulacro anterior de Alonso Martínez? Lo cierto es que este Nazareno caído en tierra (1,15 m), manipulado por numerosas restauraciones, no ostenta una clara semejanza con el quehacer plástico del autor del *Cachorro*. En cambio, la efigie en madera policromada del Cireneo (1,20 m), que responde de lleno al estilo del imaginero utrerano, es la más hermosa representación de un personaje no sagrado en la Semana Santa de Sevilla.[43]

[42] BERNALES BALLESTEROS, Jorge: "La evolución del paso de misterio", en *Las cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1985, p. 66.
[43] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., pp. 134-138.

Junto a las obras referidas hasta el momento, en la Semana Santa hispalense itineran **otras esculturas barrocas** de iconografía cristífera ejecutadas por imagineros que aún permanecen en el anonimato. No obstante, pueden encuadrarse en determinadas etapas estilísticas del siglo XVII. Por ejemplo, se sabe que ***Ntro. P. Jesús con la Cruz al hombro***, de la citada Hermandad del Valle, ya recibía culto en 1687. A juzgar por su aspecto actual, dicha efigie puede vincularse con la plástica roldanesca (1,76 m). Así lo denuncia su tratamiento técnico, formal y compositivo, además de la particular conjunción de su expresividad realista y su dinámica actitud. Sin embargo, se sigue relacionando con algún seguidor del círculo de Montañés de las primeras décadas del Seiscientos.[44] Por eso, no es descartable una posible remodelación en la segunda mitad de la centuria sobre una imagen anterior.[45]

El ***Señor de la Sagrada Entrada en Jerusalén***, de la aludida cofradía del Amor, es una imagen de vestir catalogada como obra anónima sevillana de hacia 1700 (1,43 m). Pero, por sus características morfológicas, responde a las fórmulas roldanescas perpetuadas por los discípulos y seguidores del escultor hispalense.[46] Al círculo de Pedro Roldán, a sus colaboradores y herederos, se puede adscribir también la hermosa efigie de ***Ntro. P. Jesús de las Penas***, titular de la hermandad penitencial de ese nombre establecida en la iglesia parroquial de San Vicente. La imagen, de talla completa (1,34 m), manifiesta una estética barroca más avanzada, centrada más en la belleza de rasgos y proporciones que en aspectos monumentales. La espléndida cabeza, el rostro fino o detalles como la delicadeza de las manos circunscriben la pieza al momento inmediatamente posterior a la irrupción del maestro en el panorama artístico local.[47]

Las postrimerías del barroco

En los primeros cincuenta años del siglo XVIII despunta en la imaginería pasionista procesional **José Montes de Oca (1678/1680-1754)**. Su acendrado espíritu contrarreformista de lo define como un escultor "que con conceptos y fórmulas dieciochescas hunde sus raíces en el mejor arte montañesino".[48] Todo ello, no obstante, no le impide hacer gala de la vistosa técnica y el preciosismo formal y cromático propio de la época. Razón por la que su obra respira un cierto eclecticismo, como respuesta personal a la crisis agónica del arte a lo largo de la primera mitad del Setecientos.

Sus imágenes, de rostros severos y dramáticos, son de marcado carácter pedagógico y devocional. Entre los simulacros cristíferos destaca el *Nazareno* (1732), advocado *Jesús sin soga*, de la iglesia ecijana de Santa Bárbara. En la Semana Santa de Sevilla procesiona el ***Cristo de la Providencia*** (h. 1730) de la Hermandad de los Servitas que, junto a *Ntra. Sra. de los Dolores*, compone el grupo escultórico de mayor belleza y expresividad de toda la centuria dieciochesca. La imagen cristífera, labrada en madera de cedro, es típica del quehacer plástico de Montes de Oca (1,90 m). La serenidad expresiva del rostro evoca los modelos montañesinos, mientras el tratamiento virtuoso del cuerpo y el paño de pureza se trabajan al gusto mesino.[49]

---

[44] FERRERAS ROMERO, Gabriel: Ob. cit., pp. 85-93.
[45] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: Ob. cit., pp. 123-124.
[46] GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: Ob. cit., pp. 84-85.
[47] BERNALES BALLESTEROS, Jorge: Ob. cit., 1985, p. 81.
[48] HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Pedro Duque Cornejo*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 34, Sevilla, 1983, p. 32.
[49] TORREJÓN DÍAZ, Antonio: *José Montes de Oca, escultor*, Diputación Provincial de Sevilla, Colección Arte Hispalense n.º 46, Sevilla, 1987, pp. 66-67, 75-76, 117-119 y 129-131.

SANTOS, ESCULTOR POPULAR: NOVAS PERSPECTIVAS SOBRE ARTE E CRIAÇÃO VERNACULAR

Everardo Ramos
Doutor, professor-pesquisador,
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
everardoramos@gmail.com

Resumo
Desde o final dos anos 1930, diversas iniciativas – constituição de coleções, exposições, publicações – vem assegurando um lugar para a produção vernacular dentro da história da arte brasileira, definindo suas principais características: trata-se de uma arte feita por pessoas pobres e sem formação, apresentando formas essencialmente estilizadas, rústicas, "primitivas". Um olhar atento é capaz de identificar, no entanto, outro tipo de produção dentro desse universo. O presente estudo propõe uma reflexão sobre essa produção, através do exemplo de um artista praticamente desconhecido do grande público, apesar de seus mais de cinquenta anos de profissão: Francisco Evaristo dos Santos (1945-), escultor que reside e trabalha no Rio Grande do Norte. A partir da análise de sua vida e de sua obra, seu exemplo será confrontado às ideias formadas em torno do artista e da arte popular, numa tentativa de atualização do conhecimento e, ao mesmo tempo, de abertura de novas perspectivas de investigação sobre a criação vernacular.

Palavras-chave: arte popular, escultura popular, arte vernacular, arte do Rio Grande do Norte, Francisco Evaristo dos Santos.

Desde o final dos anos 1930, quando começou a despertar o interesse de artistas e intelectuais (SAIA, 1944; RODRIGUES, 1980), a arte popular fez objeto de um sem número de ações de preservação, divulgação e estudo, que asseguraram seu lugar na história da arte brasileira. Diversas coleções foram constituídas, incontáveis exposições foram realizadas – no Brasil e no exterior – e diferentes estudos foram publicados[1], que dão, hoje, uma visão bastante ampla da produção artística vernacular, em suas diversas categorias – escultura, pintura e gravura, a primeira predominando nitidamente sobre as demais[2] – e com seus inúmeros criadores, espalhados por todas as regiões do país.

O presente estudo vem somar-se a esse conjunto, propondo uma reflexão sobre um artista ainda praticamente desconhecido do grande público, apesar de seus mais de cinquenta anos de profissão. A partir da análise de sua vida e de sua obra, seu exemplo será confrontado às ideias formadas em torno do artista e da arte popular, numa tentativa de atualização do conhecimento e, ao mesmo tempo, de abertura de novas perspectivas de investigação sobre a criação vernacular.

Santos: arte como vocação

Francisco Evaristo dos Santos nasceu em 10 de junho de 1945, no município de Serraria, na Paraíba. Ainda bebê, perdeu a mãe e foi adotado por uma família de pobres agricultores, que se mudou para o Rio Grande do Norte, estabelecendo-se na região do Seridó. Passou a infância no sítio Timbaúba dos Cunhas, no município de Jardim do Seridó, e em 1957 mudou-se com a família para Caicó. Tendo crescido e se criado em terras norte-rio-grandenses e em uma região com tanta personalidade quanto o Seridó, Santos se considera, portanto, um verdadeiro potiguar, reconhecendo no interior do Rio Grande do Norte suas raízes e suas origens[3].

Frequentou muito pouco a escola, até o segundo ano primário, não encontrando vocação para o estudo formal:

> A minha mente não deu pra estudar quase nada não. Eu fui pra escola, era menino, eu e minha irmã. Quando voltava, minha mãe obrigava a gente dormir com a carta do abc dentro da rede, porque dizia que a gente tinha memória. E eu fazia isso. Mas

[1] Ver as bibliografias indicadas em Coimbra et alii (1980), Frota (2005), Lima e Lima (2008) e Barreto e Borges (2010).
[2] A título de exemplo: dos 145 artistas repertoriados em Frota (2005), 87 são escultores, contra 43 pintores, 10 xilógrafos e 5 trabalhando com técnicas mistas.
[3] Informações dadas pelo próprio artista, em diversos encontros com o autor deste estudo, desde 2012. Parte dessas informações foi publicada em Ramos (2013).

> quando manhecia o dia e que ela ia dizer a lição: "Chico, vamo: a, b, c, d, e, f, g... Vamos agora riscordar". Aí, pronto. Logo, eu ficava nervoso. Ela perguntava duas vezes, aí não tinha jeito. E só sei que eu acho que não aprendi quase nada. (Entrevista ao autor, em 12/08/2012)

Em todo caso, independentemente das disposições pessoais, a necessidade sempre falou mais alto e o pequeno Chico teve que começar a trabalhar muito cedo, ainda criança, ajudando o pai na lida diária do sítio, em diferentes atividades braçais. Depois, já em Caicó, também trabalhou como ajudante de servente e de oleiro.

O contato com a arte também começou na infância, de maneira casual e improvisada, quando o menino do sítio pegava o barro molhado da chuva para modelar seus brinquedos. Mais tarde, em Caicó, passou a desenhar com pedaços de carvão, preenchendo as paredes da casa onde morava com representações de paisagens. A partir daí, foi sendo tomado pelo desejo de criar, mas a dura realidade da vida sem recursos parecia um obstáculo instransponível:

> Aquilo era como se fosse uma coisa que eu tava, assim, pesquisando o meu talento. Vivia, assim, um pouco, a cabeça meia baixa, com aquela vontade de criar, fazer trabalho. Mas era, assim, aquele timidez. Porque eu vivia num trabalho, né, adaptado àquilo. Achava que, para mim, só vivia se fosse com aquilo, naquele braçal, trabalho mais pesado que tinha [...]. E eu ficava assim, e a mente ia me cobrando, e eu ficava riscando aqueles desenhos bonitos. Eu fazia aqueles desenho, ficava distante, olhava: "Mas menina!". Mas aí, ficava aqui, aquele timidez: "Será que eu deixar a minha vida braçal, será que eu posso viver disso aqui?" (Entrevista ao autor, em 12/08/2012)

O passo decisivo só veio em torno dos 18 anos, quando ficou impossibilitado de realizar serviços pesados, em razão de uma doença crônica nas pernas e por ter quebrado uma mão em um trabalho de servente. Decidiu, então, abandonar o trabalho braçal e se dedicar à escultura, iniciando uma carreira de autodidata, sem nenhum tipo de instrução, nem mesmo de familiares ou conhecidos.

Em torno de 1976, já casado e com dois filhos (três outros nasceriam depois), Santos – nome artístico com o qual assina suas obras, desde o início de sua produção – se mudou com a família para Natal, capital do estado, buscando aumentar sua clientela. Aqui, fixou residência no bairro das Quintas, onde mora até hoje, instalando uma pequena oficina ao lado da casa simples (FIG. 1). É aí que trabalha, atendendo a eventuais encomendas de colecionadores ou criando suas peças de maneira espontânea, saindo para vendê-las imediatamente após concluídas. Também aceita serviços de restauração em madeira e, para assegurar o sustento da família, conta sempre com a ajuda financeira dos filhos que trabalham, vivendo todos de maneira bastante simples.

Por sua história de vida, Santos não difere muito, portanto, de tantos outros artistas populares brasileiros, compartilhando com eles a mesma origem rural, um passado de atividades braçais, uma instrução formal incipiente e uma vida com muito pouco recursos materiais, tudo isso dentro de um universo marcado por modos de vida e referências culturais características das classes mais humildes da sociedade[4].

Talvez a diferença maior diga respeito ao reconhecimento artístico. De fato, enquanto muitos artistas populares tiveram seu talento reconhecido e conseguiram se projetar no cenário artístico nacional, ganhando fama até no exterior, Santos continua praticamente desconhecido do grande público, sendo admirado principalmente por poucos colecionadores. Somente recentemente, quando o artista completou mais de 65 anos de vida e 50 de profissão, foi organizada uma primeira exposição de suas obras e publicado um primeiro estudo sobre sua arte[5].

De fala mansa, gestos suaves, uma dignidade inabalável e um sorriso generoso sempre estampado no rosto e nos olhos, o artista nunca reclama, no entanto, da dureza da profissão e das injustiças da vida. Considera-se mesmo muito feliz, por poder fazer aquilo que mais ama na vida, a arte, criando beleza com as próprias mãos.

Arte popular prodigiosa

As primeiras esculturas de Santos foram modeladas em argila, material que ele conhecia bem, pela infância no sítio e pelo trabalho como oleiro. Um incidente familiar – sua mãe inadvertidamente quebrou uma peça que ele guardava com cuidado – fez, porém, com que ele trocasse essa matéria-prima tão frágil por outra muito mais resistente e durável, e tão barata e acessível quanto a primeira: a madeira. Passou, então, a esculpir nesse

[4] Compare-se a biografia de Santos, por exemplo, às dos artistas repertoriados em Frota (2005).

[5] Exposição "Santos: arte popular prodigiosa", realizada no Museu Câmara Cascudo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal/RN, de 29 de agosto a 28 de setembro de 2012, com curadoria de Everardo Ramos, que também é o autor do estudo publicado (RAMOS, 2013).



Figura 1: Santos em sua residência (2012). Foto Alexandre Santos.



Figura 2: Santos. Pequenos móveis e esculturas figurativas. Datas, madeiras, tamanhos e coleções diversas. Foto: Alexandre Santos.

material, experimentando diversas espécies: cedro, pau-brasil, cumaru e, principalmente, imburana, sua preferida, pela maciez do corte e resistência aos insetos.

É possível dividir a produção de Santos em quatro grupos de obras. O primeiro corresponde a peças de decoração e pequenos móveis de "design" inusitado: abajur feito de raiz entrelaçada, cadeiras com espaldares alongados e formas diversas, pequenas estantes cujas pernas são galhos retorcidos, aparadores talhados em grossos troncos, entre outros de mesmo espírito. São obras em que o artista dá livre curso à sua criatividade e imaginação, procurando aproveitar ao máximo as formas naturais da madeira para criar peças decorativas exclusivas, de grande efeito visual. Peças que também foram se tornando raras, já que, com o avanço da idade, Santos passou a evitar trabalhos muito pesados.

O segundo grupo reúne obras feitas no mesmo espírito das obras anteriores, a partir do formato original dos pedaços de madeira, mas para representar pequenas esculturas figurativas. Raízes alongadas e retorcidas se transformam, assim, em serpentes rastejantes ou em galhos sobre os quais vêm pousar pássaros de diversos formatos (FIG. 2). Feitas ao acaso, em função do material disponível, essas peças constituem um pequeno grupo, correspondendo principalmente a "curiosidades imaginativas" do artista.

O terceiro grupo de obras de Santos, bem mais numeroso, contempla esculturas figurativas sacras, representando santos católicos na situação e com os atributos definidos pela iconografia cristã tradicional: Santo Antônio carregando o Menino Jesus; São José de Botas, com cajado e também carregando a Criança; como os Cristos crucificados que ornam hoje as igrejas de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em Natal, e de Santa Terezinha, em São Gonçalo do Amarante (região metropolitana de Natal). Quase todas são em pleno relevo, mas algumas obras mais antigas são em baixo-relevo, como uma série representando 14 passagens da Via Sacra, também na igreja de São Gonçalo do Amarante.

Finalmente, o quarto e último grupo de obras corresponde a esculturas figurativas profanas, representando personagens anônimos em suas atividades cotidianas: homens e mulheres do campo na labuta diária, trabalhando no campo (FIG. 5), carregando água na cabeça (FIG. 6) ou lenha no lombo de animais (FIG. 7); caçadores armados, acompanhados de seus fiéis cães (FIG. 8); quebradores de pedra exercendo sua difícil profissão (FIG. 9), entre outros. Quase todas são em pleno relevo, apenas algumas peças mais antigas sendo em baixo relevo, e todas são de pequeno e médio porte. De grande poder narrativo e poético, as obras desse grupo são as que Santos diz ter mais satisfação em fazer, já que lhe permitem reproduzir livremente cenas que viu ou viveu quando morava no interior do estado, especialmente na zona rural.

Vê-se, portanto, que na sua produção figurativa, Santos reproduz duas temáticas das mais tradicionais na escultura popular brasileira. Por um lado, a temática religiosa, especialmente as figuras de santos católicos, recorrentes desde o período colonial até os dias de hoje, tanto na vasta produção anônima, quanto na obra de autores conhecidos – para o século XIX, por exemplo, vejam-se a produção de *paulistinhas* (ALCÂNTARA, 2008) e a obra do santeiro popular Dito Pituba (ETZEL, 1975). Por outro lado, tem-se a temática regional, incontornável na arte popular nordestina desde a consagração de Mestre Vitalino, autor das célebres esculturas em argila representado personagens e cenas do campo e das cidades do interior, sempre com grande poder narrativo e poético (FROTA, 1986). No entanto, é fácil perceber que as esculturas religiosas ou regionais de Santos se distinguem muito das de outros artistas populares brasileiros, por dois elementos formais.

O primeiro corresponde à composição das obras. Quase sempre, os escultores populares se contentam em representar personagens ou grupamentos de personagens de maneira isolada, sem ambientação ou referência a um cenário específico, figurando apenas o necessário para caracterizar uma cena: uma casa de farinha,por exemplo, mostra apenas personagens realizando diferentes atividades, não especificando o espaço físico onde estão. Santos, ao contrário, se preocupa em criar uma ambientação para suas cenas, inserindo os personagens em cenários precisos, formados por pedras, lajedos, caminhos e árvores de diferentes tipos, incluindo cactos (FIG. 4 a 9). Tais "recortes de paisagens" – que aumentam sobremaneira a poesia das obras – remetem aos cenários naturais do Sertão do Seridó, região que o artista conhece tão profundamente, por ter vivido nela da infância à vida adulta.

O outro elemento distintivo da obra de Santos diz respeito ao estilo de representação. O que sempre mais chamou a atenção na arte popular é a maneira como os artistas representam personagens e coisas: simplificando, exagerando ou deformando as formas e proporções em relação ao mundo natural, sem se prender a regras de reprodução mimética. Essas características corresponderiam mesmo à essência da arte vernacular, feita espontaneamente por autodidatas sem formação, em oposição à arte de espírito acadêmico, feita por artistas que aprenderam – em escolas de arte – a reproduzir fielmente as formas naturais, através de disciplinas como desenho de observação, anatomia e perspectiva. Ora, basta um rápido olhar para perceber que nas esculturas de Santos, os elementos são representados de maneira perfeitamente naturalista, reproduzindo as formas, as proporções e os volumes de pessoas e coisas no mundo real.

Um olhar mais atento notará ainda que esse naturalismo se deve muito à minúcia com que todos os detalhes são figurados, mesmo os mais minúsculos, que exigem uma habilidade extrema para serem esculpidos na madeira: expressões faciais, mãos e pés, nós de sandálias, botões de camisas, colheres, panelas, asas e pelos de animais, entre outros (FIG. 4 a 9). É como se o artista tivesse anos de formação acadêmica tradicional, aprendendo regras de desenho e técnicas de reprodução tridimensional, para representar as formas naturais da maneira mais fiel, em um estilo tipicamente "clássico".

Como explicar essas características da arte de Santos? E que novas reflexões essa arte pode suscitar para o estudo e o conhecimento da arte e da criação popular?

A criação segundo Santos

Como todos os criadores populares autodidatas, que aprenderam sua arte longe de livros e salas de aula, Santos realiza suas esculturas de maneira empírica, baseando-se na experiência e na observação da realidade. No entanto, analisando as diferentes etapas de seu trabalho, é possível distinguir certos princípios que parecem reger seu processo de criação e ajudam a entender as características de sua arte.

O primeiro desses princípios poderia ser chamado de "identificação com a matéria" e concerne os passos preparatórios na elaboração de uma obra, quando o artista escolhe o bloco a ser trabalhado e começa a definir as formas a serem representadas. Nessa etapa, além dos conhecimentos sobre as qualidades físicasda madeira (dureza, maleabilidade, ausência ou presença de insetos, etc.), que determinam sua adequação ou não para o trabalho de escultura, é o olhar de Santos que guia o processo, criando uma "comunicação" fundamental entre criador e criatura:



Figura 3: Santos. Esculturas religiosas. Datas, madeiras, tamanhos e coleções diversas. Foto: Alexandre Santos.



Figura 4: Santos. São Francisco. Sem data, imburana, 55x35x20 cm, coleção João da Mata (Natal, RN). Foto: Alexandre Santos.



Figura 5: O camponês no rancho. Sem data, imburana, 26x28x23 cm, coleção João da Mata, Natal, RN. Fotos: Alexandre Santos.

> A gente que trabalha na arte tem que ter um olhar muito mágico, pro mode [para] observar tudo. Meu olhar é pra isso, é a informação da minha profissão. Eu tenho que tá muito atento. De repente, eu vejo um bloco de madeira e aquilo já me toca para eu fazer minhas criatividade. Quando eu olho, já me comunico com aquele tronco e ali, pra mim, já tô vendo uma obra de arte. Eu sou desse jeito. (Entrevista ao autor, em 12/08/2012).

O segundo princípio de criação, também intimamente relacionado ao olhar do artista, seria seu "sentido de observação", que possibilita uma comunicação não só com a matéria a ser trabalhada, mas com todo o ambiente à sua volta, em seus aspectos naturais e humanos. É esse sentido que permite a Santos registrar, com uma riqueza de detalhes impressionante, personagens, cenas e cenários com que se deparou em sua vida, mesmo em épocas muito remotas, quando morava distante da cidade grande, na região do Seridó.

Vale destacar que esses dois princípios de criação não são exclusivos a Santos, encontrando-se igualmente em outros escultores populares brasileiros. É o caso, por exemplo, de Gesileu Salvatore, do Acre, que revela a mesma identificação com a matéria a ser trabalhada: "Quando bato o olho no material, sei imediatamente o que vou esculpir, montar ou entalhar. Os pedaços de pau e as sementes pelo chão conversam com a gente e falam o que querem ser" (apud LIMA e LIMA, 2008, p. 31). Por outro lado, o sentido de observação do mundo se revela frequentemente nas obras de cunho regional, a começar pelas criações pioneiras do Mestre Vitalino, que afirmava: "Eu via fazê uma procissão no mato – fazê a novena, botá os santo no andô, saí o povo com o zabumba... Eu estudei aquilo e botava no barro..." (apud MASCELANI, 2002, p. 15).

Mas o que particulariza a arte de Santos é a maneira como ele transforma suas observações em esculturas, dando forma às suas vivências e memórias. Para a grande maioria dos artistas populares, a realidade serve apenas de "ponto de partida" para criações bastante estilizadas, em que as formas se distanciam – pelo desenho, proporções e volume – do mundo natural. Santos, ao contrário, procura copiar esse mundo com o máximo de fidelidade, buscando reproduzir mimeticamente coisas e pessoas, tanto no aspecto geral, quanto nos mínimos detalhes. Essa condição inata do artista – uma "disposição naturalista" – seria, portanto, o terceiro princípio de criação de sua arte.

Enfim, essa disposição gera um processo de "empirismo inventivo", quarto e último princípio criativo de Santos, que se traduz em diferentes procedimentos para reproduzir as formas naturais nas obras. Dentre estes, vale salientar a confecção, pelo próprio artista, de ferramentas especiais para entalhar a madeira, principalmente buris finíssimos, que permitem esculpir os detalhes mais delicados, bem como a prática de esculpir partes em separado, reunindo-as com cola e pinos de madeira ou metal. Seja como for, nas diferentes etapas de criação das obras, o trabalho é guiado exclusivamente pela experiência e pelo discernimento pessoal do artista:



Figura 6: Santos. Tirando água do lajedo. 2012, imburana, 35x25x27 cm, coleção Everardo Ramos, Natal, RN. Fotos: Alexandre Santos.

> Eu improviso na minha mente e vou criando. Eu vou trabalhando, trabalhando, porque decoro todinho na mente e vou esculpindo sem nenhum problema. Se houver qualquer coisa, está dentro da minha criatividade. Eu me corrijo dentro de mim mesmo: eu admiro, eu critico aquilo que não dá certo, que eu não gostei. Aquilo que eu mesmo não concordo, eu mudo a ideia, mudo porque não combina. É por isso que eu digo: não é muito fácil criar não! Porque o Senhor vai buscar na consciência, passa a ser um crítico do próprio si. Aí muda e diz: "Ah, agora estou gostando, estou satisfeito!". Daí por diante. (Entrevista ao autor, em 12/08/2012).

Trata-se, portanto, de um processo essencialmente empírico, feito de acertos e erros, mas perfeitamente controlado pelo artista, que testa conscientemente os diversos caminhos possíveis para chegar ao resultado desejado, avançando entre criatividade e criticidade. Sua principal ferramenta nesse processo é a memória: é ela que inspira as cenas a serem representadas, é nela que estão gravadas as imagens a serem esculpidas ("eu improviso na minha mente") e é por ela que são mobilizadas as diversas habilidades pessoais do escultor, conectando o seu fazer artístico a suas disposições mais profundas, regulando assim o trabalho da mão. Nesse sentido, a arte de Santos corrobora plenamente os estudos mais recentes sobre a memória, que evidenciam o seu papel não somente como repositório de materiais passados, mas como instrumento ativo de invenção e criação (CARRUTHERS, 2011).

Novas perspectivas sobre arte e criação popular

No Brasil, as tentativas de interpretação da arte popular seguiram por dois caminhos principais. Por um lado, ela foi pensada em relação à arte erudita, a diferença entre as duas traduzindo, para alguns estudiosos, uma incompatibilidade de valor artístico:

> Entre o artístico e o popular [...] há uma divergência de certa profundidade. O artístico pode não ser popular, como o popular pode não ser, e geralmente não é, artístico nosentido estético da palavra. [...] O objeto popular, de natureza folclórica, não apresenta características de arte. A espontaneidade, o natural que apresenta, se choca com o bem acabado, com o bom gosto do trabalho de arte. (Manuel Diegues Júnior, apud WALDECK, 1999, p. 84).

Por outro lado, buscou-se entender a arte popular a partir de suas próprias características, tentando explicá-la de diferentes formas. Assim, para Luís Saia (1944), as qualidades formais das esculturas de ex-votos em madeira, tão comuns no Nordeste, seriam uma herança da cultura afro-negra. Clarival do Prado Valladares (1967) e Eduardo Etzel (1975), por sua vez, identificaram resquícios de um "comportamento arcaico", que se perpetuaria no artista popular por processos atávicos, ligados ao inconsciente individual ou coletivo. Enfim, o Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro vem exortando, através de diferentes ações, a imaginação como base das criações populares, o que permitiria aproximá-las de qualquer criação, inclusive das obras eruditas (www.iipb.org).



Figura 7: Santos. Carregando lenha. 2013, imburana, 22x28x31 cm, coleção Everardo Ramos (Natal, RN).

Reconhecendo a importância dessas reflexões, é preciso ressaltar, no entanto, que elas se fundamentaram em apenas um tipo de arte popular, justamente a que se distancia da representação mimética da realidade, apresentando formas essencialmente estilizadas, rústicas, "primitivas". Quase nenhuma atenção foi dada, ao contrário, à arte vernacular que escapa a esse estereótipo, apresentando formas naturalistas[6]. No mais das vezes, quando os estudiosos se voltaram para essa produção, foi para condicioná-la à reprodução servil de modelos eruditos:

Este tipo de produção artística, realizada por pessoas do meio popular, foi chamado por Hermilo Borba Filho de "popular acadêmico", por tratar-se de trabalho de certa forma condicionada a referências de modelos tradicionais, estranhos a seu universo. (COIMBRA et alii, 1980, p. 198).

Para conhecer e entender a arte popular naturalista, alargando a compreensão da arte popular como um todo, seria preciso ir além das inevitáveis comparações com a arte "acadêmica". Não se pode explicar uma produção apenas pelos modelos que ela utiliza, sem levar em conta as especificidades de cada criador, de cada ato criativo. Por outro lado, é preciso insistir que, no caso da arte vernacular, os modelos de maior sucesso sempre foram os que, se distanciando do naturalismo, satisfizeram o gosto do público por produções "autenticamente populares". Portanto, muito mais instrutivo seria aprofundar o estudo da produção popular naturalista, procurando conhecer e entender as motivações mais profundas de seus criadores, bem como os mecanismos que desenvolveram para manifestar suas ideias, transformando-as em obras artísticas.

Voltando ao escultor popular Santos, se é certo que ele utilizou modelos acadêmicos para realizar personagens religiosos, se inspirando em imagens de diversas fontes (santinhos, ilustrações de livros, estátuas de igrejas), para as cenas regionais, ele recorreu essencialmente às lembranças de sua memória. Por outro lado, ao discorrer sobre sua maneira de criar, o artista revela claramente suas motivações mais profundas, suas disposições estéticas mais inatas, que independem de modelos eventualmente utilizados:

> A regra vem da minha mente. A regra que eu tenho dentro de mim é as proporção. As partes, o geométrico, tudo isso aí é tirado de dentro da minha mente. Eu não estudei arte, como o senhor sabe. Tudo quanto eu faço é da minha criatividade. Mas o trabalho com as regra, a gente sempre trabalha mais bem distribuído. [...] Então, éuma distribuição de detalho. Desenhar geometria, entendeu? Quando o senhor olha, o senhor tá vendo o trabalho bem proporcional. Proporcional é a regra que tem, de uma personagem pra outra, de um pra outro, ao plano. São coisas que, dentro da minha lógica de arte, eu faço assim. Eu gosto de seguir uma proporção, porque a proporção deixa o trabalho mais bonito, né não? (Entrevista ao autor, em 12/08/2012).

Não se pode, portanto, atribuir o naturalismo de Santos apenas à incorporação de modelos "estranhos a seu universo". Ainda que ele tenha sido influenciado por esses modelos, sua arte reflete uma maneira própria de perceber o mundo e de expressá-lo em formas concretas. O artista pobre e sem formação, trabalhando de forma espontânea, ajudado apenas pela memória e habilidades pessoais, não está condenado a criar obras semcritérios ou regras, expressando a imaginação e a fantasia *em detrimento* de elementos como lógica, razão, proporção, geometria, detalhe e beleza. É preciso ultrapassar as dicotomias recorrentes nas reflexões sobre a

[6] *Isso acarretou visões completamente equivocadas sobre certas categorias, como a gravura popular (RAMOS, 2005, 2008 e 2010).*



Figura 8: Santos. O caçador. Sem data, imburana, 45x20x28 cm, coleção João da Mata (Natal, RN).

arte vernacular, opondo aprendizado e espontaneidade, cópia e criação, razão e imaginação, naturalismo e estilização – enfim, erudito e popular –, para se conhecer mais profundamente e se entender mais sinceramente a criação feita às margens de sistemas oficiais.

Aliás, essa nova postura pode provocar também uma revisão de noções estabelecidas na própria história da arte oficial. Quando se estuda a arte colonial brasileira, por exemplo, é comum se atribuir uma origem estrangeira a esculturas anônimas que apresentam formas naturalistas bem acabadas, sob pretexto de que os artistas nativos – por não terem uma formação adequada – não tinham condições de realizar obras de qualidade, respeitando regras de desenho, proporções e volume. Ora, o exemplo de Santos vem provar que não é preciso formação para se fazer esculturas desse tipo, que o artista popular autodidata, utilizando poucos modelos e seguindo principalmente sua própria maneira de criar, é capaz de realizar obras que se aproximam muito dos modelos mais acadêmicos. Portanto, muitas das esculturas anônimas atribuídas a estrangeiros podem perfeitamente ter sido feitas aqui mesmo, por modestos e grandes artistas da estirpe de Santos.

Referências

ALCÂNTARA, Ailton S. de. **Paulistinhas**: imagens sacras, singelas e singulares. 2008. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Estadual Paulista – Campus São Paulo, São Paulo.

BARRETO, Cristiana; BORGES, Adélia (org.). **Pavilhão das culturas brasileiras**: puras misturas. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2010.

CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

COIMBRA, Sílvia; DUARTE, Letícia; MARTINS, Flávia. **O reinado da lua**: escultores populares do Nordeste. Rio de Jnaeiro: Salamandra, 1980.

ETZEL, Eduardo. **Arte sacra popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos/USP, 1975.

FROTA, Lélia Coelho. **Mestre Vitalino**. Recife: Massangana, 1986.

_____ **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro**: século XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.



Figura 9: Santos. O quebrador de pedras. 2014, cedro, 28x25x23 cm, coleção Everardo Ramos (Natal, RN). Fotos: Alexandre Santos.

LIMA, Beth; LIMA, Valfrido. **Em nome do autor**: artistas artesãos do Brasil. São Paulo: Proposta Editorial, 2008.

MASCELANI, Angela. **O mundo da arte popular brasileira**. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal/Mauad Editora, 2002RAMOS, Everardo. **Du marché au marchand**: La gravure populaire brésilienne. Gravelines: Musée du dessin et de l'estamppe originale, 2005.

_____ Ariano Suassuna e a gravura popular brasileira ou a (de)formação de um pensamento crítico. In PEDROSA, Sebastião; ZACCARA, Madalena (org.). **Artes visuais**: conversando sobre. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

_____ Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual. Goiânia: UFG, v. 8, n. 1, p. 38-57, jan-jun 2010.

_____ **Santos**: arte popular prodigiosa. Natal: EDUFRN, 2013

RODRIGUES, Abelardo. Cerâmica Mestre Vitalino. In **Coleção de arte popular Abelardo Rodrigues**. Catálogo de exposição. Olinda: Museu de Arte Sacra, 1980.

SAIA, Luís. **Escultura popular brasileira**. São Paulo: Gaveta, 1944.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Riscadores de Milagres**: um estudo sobre a arte genuína. Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Vida Doméstica; Salvador: Superintendência de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1967.

WALDECK, Guacira. Exibindo o povo: invenção ou documento. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: arte e cultura popular. S.l., s. ed., n. 28, p. 82-99, 1999.

UM BUSTO RELICÁRIO A PROCURA DE AUTORIA: FREI AGOSTINHO DA PIEDADE?

Hélio de Oliveira
Conservador e Restaurador de Bens Culturais Móveis e Integrados
Museólogo
vilafelizhelio@ig.com.br



Figura 1: Registro iconográfico da Igreja do antigo aldeamento de São Miguel do Guajiru, quando concluído em 1755. Fotografia do final do século XIX.

Introdução

Este trabalho tem como objetivo apontar características de um busto relicário de terracota, de propriedade da Igreja Matriz de Extremoz, Rio Grande do Norte, lançando-se a hipótese de que a peça seja de autoria de Frei Agostinho da Piedade. Este estudo é parte integrante de um longo trabalho desenvolvido durante três décadas[1], de 1981 a 2011, quando se passou a mapear a imaginária sacra cristã do Rio Grande do Norte. O Estado foi dividido em três regiões: Arquidiocese de Natal, Diocese de Mossoró e Diocese de Caicó. A princípio, preocupou-se principalmente com o estado de conservação do acervo. Num segundo momento, passou-se a fazer o registro de identificação da peça: leitura formal, registro fotográfico e buscou-se junto à comunidade informação oral a respeito do acervo. Posteriormente, trabalharam-se as referências iconográficas, históricas e estéticas.

Visitando a igreja da Cidade de Extremoz[2], cuja paróquia pertence à Arquidiocese de Natal, tomou-se de surpresa ao constatar que o acervo da igreja Matriz separava-se em grupos distintos: três imagens com requintes de erudição – São Miguel, Nossa Senhora dos Prazeres e Senhor Morto –, todas do século XVIII, em madeira, douradas e policromadas, provavelmente de origem portuguesa pela característica do suporte, conforme análise cientifica denominada de Pinus *sylvestris, Pinaceae*, popularmente conhecida como – Pinho-de-Riga[3]; um par de terracotas composto por São Francisco Xavier e Santo Inácio de Loiola, século XVII; um São Sebastião atado a um cardeiro[4] com biótipo indígena, em madeira policromada, transição

[1] Inventário realizado por Hélio de Oliveira durante três décadas de forma voluntária, pessoal e sem patrocínio.
[2] Cidade oriunda do primeiro aldeamento jesuítico implantado no Estado do Rio Grande do Norte. A presença jesuítica nessa região se deu desde o final do século XVI. Mas, o aldeamento só foi registrado no Catalogo da Companhia em 1683.
[3] Laudo técnico do Instituto de Pesquisa Tecnológica - IPT, São Paulo. 2006.
[4] Nome popular do mandacaru que é uma planta da família das cactáceas. É comum no nordeste brasileiro, atinge até mais de 5 metros de altura. Planta altamente espinhosa e utilizada na alimentação do gado nas grandes estiagens.

4

5

a

151

imbur,

UM BUSTO RELICÁRIO A PROCURA DE AUTORIA: FREI AGOSTINHO DA PIEDADE?

Hélio de Oliveira
Conservador e Restaurador de Bens Culturais Móveis e Integrados
Museólogo
vilafelizhelio@ig.com.br



Figura 1: Registro iconográfico da Igreja do antigo aldeamento de São Miguel do Guajiru, quando concluído em 1755. Fotografia do final do século XIX.

Introdução

Este trabalho tem como objetivo apontar características de um busto relicário de terracota, de propriedade da Igreja Matriz de Extremoz, Rio Grande do Norte, lançando-se a hipótese de que a peça seja de autoria de Frei Agostinho da Piedade. Este estudo é parte integrante de um longo trabalho desenvolvido durante três décadas[1], de 1981 a 2011, quando se passou a mapear a imaginária sacra cristã do Rio Grande do Norte. O Estado foi dividido em três regiões: Arquidiocese de Natal, Diocese de Mossoró e Diocese de Caicó. A princípio, preocupou-se principalmente com o estado de conservação do acervo. Num segundo momento, passou-se a fazer o registro de identificação da peça: leitura formal, registro fotográfico e buscou-se junto à comunidade informação oral a respeito do acervo. Posteriormente, trabalharam-se as referências iconográficas, históricas e estéticas.

Visitando a igreja da Cidade de Extremoz[2], cuja paróquia pertence à Arquidiocese de Natal, tomou-se de surpresa ao constatar que o acervo da igreja Matriz separava-se em grupos distintos: três imagens com requintes de erudição – São Miguel, Nossa Senhora dos Prazeres e Senhor Morto –, todas do século XVIII, em madeira, douradas e policromadas, provavelmente de origem portuguesa pela característica do suporte, conforme análise cientifica denominada de Pinus *sylvestris, Pinaceae*, popularmente conhecida como – Pinho-de-Riga[3]; um par de terracotas composto por São Francisco Xavier e Santo Inácio de Loiola, século XVII; um São Sebastião atado a um cardeiro[4] com biótipo indígena, em madeira policromada, transição

[1] Inventário realizado por Hélio de Oliveira durante três décadas de forma voluntária, pessoal e sem patrocínio.
[2] Cidade oriunda do primeiro aldeamento jesuítico implantado no Estado do Rio Grande do Norte. A presença jesuítica nessa região se deu desde o final do século XVI. Mas, o aldeamento só foi registrado no Catalogo da Companhia em 1683.
[3] Laudo técnico do Instituto de Pesquisa Tecnológica - IPT, São Paulo. 2006.
[4] Nome popular do mandacaru que é uma planta da família das cactáceas. É comum no nordeste brasileiro, atinge até mais de 5 metros de altura. Planta altamente espinhosa e utilizada na alimentação do gado nas grandes estiagens.



Figura 2: Busto Relicário de Extremoz, barro cozido, século XVII.

século XVII/XVIII; quatro imagens de fatura mais popular – Nossa Senhora das Dores, Senhor dos Passos, Santana Mestra e Nossa Senhora da Soledade (roca) –, em madeira policromada, datadas do século XIX e; procedente do antigo aldeamento jesuítico de Guajiru de São Miguel, atual Extremoz. Já era do nosso conhecimento o par de terracotas douradas e policromadas do século XVII, que se encontra atualmente no Museu de Arte Sacra do Estado, além da imagem de Nossa Senhora do Rosário, em madeira dourada e policromada, transição século XVII/XVIII.

No entanto, nossa maior surpresa estava na sacristia – depósito –, a meia luz, sobre um *étajer*, fora do alcance da mão, um busto relicário de terracota, pintado de marrom escuro, o que o tornava mais escuro ainda, totalmente diferente de todas as peças já referenciadas, tanto na forma quanto na estética. Conhecedor dos estudos do pesquisador beneditino, Dom Clemente Maria da Silva-Nigra[5], logo se associou aquela peça a produção de Frei Agostinho da Piedade.

Histórico

No Rio Grande do Norte as missões volantes começaram com os padres Francisco Pinto e Gaspar de Samperes, quando iniciaram a ação catequística nos últimos anos do século XVI. A partir de 1600 há vários registros de doações de datas de terras na Várzea dos rios Jundiaí e Ceará-Mirim e, até mesmo uma residência de "Pedra e Cal"[6] na cidade do Natal. No entanto as missões volantes permaneceram até os dois primeiros quartéis do século XVII, apesar dos relatos dos padres seguidos de Pinto e Samperes, sugerindo redução de aldeamento, a fim proporcionar melhor assistência aos nativos. Essa prática só foi posta no Rio Grande do Norte após a expulsão dos holandeses que ocuparam a capitania de 1633 a 1654. Historicamente, vem coincidir com o regulamento instituído em 1686 sobre o Regimento e leis sobre as missões do Estado do Pará e Maranhão que, posteriormente, foi estendido para todos os estados do Brasil. Quando a Colônia retorna ao domínio Português, cria-se a Junta das Missões em Pernambuco, subordinado a que existia em Portugal.

No Estado foram instaladas cinco missões de aldeamento: Missão de Guajiru de São Miguel, Missão de Guarairas de São João Batista, sob a responsabilidade dos padres da Companhia de Jesus, no litoral, ambas registradas no Catálogo da Companhia em 1683 e, Missão de Apodi de São João Batista, no oeste potiguar, onde já estavam instalados antes de 1700. Missão de Mipibú de Santana dirigida pelos capuchinhos, em

[5] Historiador que dedicou muitos anos de sua vida pesquisando a produção do Frei Agostinho da Piedade.
[6] LOPES, Fátima Martins, 1999. p.91.



Figura 3: O Busto Relicário de Extremoz ladeado pelos Bustos Relicários de Santa Águeda e Santa Bárbara de Frei Agostinho da Piedade, ambos com base, semelhante ao de Extremoz. Observa-se também nestas peças a ausência das flores aplicadas.

1736 e a Missão de Igramació de Nossa Senhora do Desterro, administrada pelos Carmelitas Reformados que ocorreu por volta de 1730 e registrada no Livro de Tombo do Convento do Carmo de Recife, em 1740[7].

Em 1679 os jesuítas começaram as instalações das missões de aldeamento de São Miguel do Guajiru composta de aldeamento, residência dos padres, hospício, hospedaria para viajantes, padres e a grande igreja com fachada em cantaria de arenito, concluída em 1755. Deste amplo conjunto urbanístico, só nos resta uma ruína composta por poucos paredões, que insistem em se manter de pé em protesto ao descaso e ignorância dos homens. Da belíssima igreja nos restou o registro iconográfico datada da última década do século XIX e o conjunto de imagens citadas anteriormente. (FIG. 1)

A tradição oral e os registros históricos relatam que, em 1890, João Vieira de Melo, trabalhando em um terreno que a Lagoa de Extremoz, ao secar, deixara a descoberto, encontrou enterrados três vultos de santos, modelados em barro vermelho escuro. As peças foram depositadas na igreja e o povo as batizou como os "santos aparecidos"[8], denominação esta que chegou até nossos dias.

Câmara Cascudo, em sua Acta Diurna de 19 de julho de 1944, informa que solicitou ajuda, para proceder ao reconhecimento dos vultos, ao Bispo de Natal Dom José Pereira Alves[9], que os identificou por: Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier, e Santa Úrsula, "generala das onze mil virgens"[10]. Hoje, o busto relicário atribuído a Santa Úrsula é aceito na comunidade como sendo de São João Evangelista.

Busto Relicário

O busto relicário (39 cm) (FIG. 2), identificado, no nosso entendimento, erroneamente como São João Evangelista, à primeira vista justifica-se. Informamos que a referência não procede, pois se trata de uma figura feminina e não masculina, apesar de que a representação de São João Evangelista sempre foi concebida de forma andrógena.

---

[7] LOPES, Fátima Martins. 1999. p.160.

[8] CASCUDO, Luís da Câmara. Acta Diurna, 1934, p.4.

[9] Dom José Pereira Alves, nasceu em Palmares em 5 de março de 1885 e exerceu a Diosece de Natal, no Rio Grande do Norte no perído de 1923 a 1928.

[10] CASCUDO, Luís da Câmara. Acta Diurna, 1934, p.4



Figura 4: Conjunto demonstrativo dos tipos e formatos dos Relicários.
Observar a diferencia existente em cada peça.

Quanto às características formais e estéticas, em nada parece com as demais peças já apresentada dessa Igreja que são do século XVII, quando se deu a instalação do aldeamento. Exemplar único no Estado! Ímpar, a começar pelo tratamento e também em relação à forma: busto relicário, terracota, ricamente trabalhado, testa ampla, olhos com pálpebras entreabertas, nariz afilado, boca pequena e com pregas nos cantos, região nasolabial de forma trapezoidal, curvatura saliente entre a boca e a região mentolabial, pescoço vigoroso; dedos longos e roliços, panejamento ricamente decorado, cabelos com lindas madeixas bem arrumadas e harmoniosamente penteados. Ao centro, adereço que prende o meio-turbante colocado ao meio da cabeça; um ornato pende sobre a testa, sugerindo uma pedra preciosa, bem ao gosto indiano. Do ponto de vista anatômico, percebe-se as semelhanças entre as peças de Frei Agostinho da Piedade e o busto relicário de Extremoz.

Os estudos referentes à obra de Frei Agostinho da Piedade apresentam várias características, mas é perceptível que existe uma variante entre uma peça e outra, podendo ou não, o objeto de estudo ser encaixado com sendo do autor mencionado. Desse modo, passa-se fazer o confronto do objeto com as demais características das obras produzidas pelo Frei Agostinho da Piedade. Os bustos relicários variam de tamanho sendo que o maior, Busto Relicário de um Santo Papa, mede (61 cm) e o menor, Busto Relicário de São Plácido, mede (46 cm) e o Busto Relicário de Extremoz (39 cm), ou seja (22 cm) menor com relação ao maior e (7 cm) com relação ao menor; a forma dos relicários todos tem uma singularidade, não existindo nenhum igual ao outro, o que vem a corroborar com a tese levantada (FIG. 3). Os busto relicários apresentados por Silva-Nigra, geralmente não tem base, com exceção dos relicários que representam Santa Bárbara (54 cm) e Santa Águeda (50 cm), cuja base faz parte integrante do busto e são semelhantes ao de Extremoz; (FIG. 4) em todos há uma grande variação quanto a decoração que é rica e distinta. Quanto ao panejamento Silva-Nigra assim se expressa: "O corpete em forma de couraça está semeado de estrelinhas ou pequenas flores, elemento característico de Frei Agostinho da Piedade"[11]. Observa-se que embora sejam um ponto forte na decoração da indumentária, só cinco trazem essa característica das 'flores aplicadas': Santa Cecília, Santa Escolástica, Santo Anselmo, Nossa Senhora do Montesserrate – de São Paulo – e Santa Catarina. No que se refere aos cordões de pérolas, essa é uma constante em quase todas as peças. Esse elemento não contempla o Busto Relicário de Extremoz. As fotografias do Busto Relicário de Santa Luzia e o do Busto Relicário de Extremoz mostram os perfis com suas semelhanças. (FIG. 5)

Se traçarmos um paralelo entre as características deste busto relicário, com os já famosos e conhecidos bustos relicários do beneditino Frei Agostinho da Piedade, logo se percebe que são semelhantes entre si.

[11] SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da, p.25.



Figura 5: O Busto Relicários de Santa Luzia de Frei Agostinho da Piedade e o Busto Relicário de Extremoz. Observa-se também nestas peças a semelhança dos perfis.

Silva-Nigra, quando começou a garimpar as peças de Frei Agostinho da Piedade, comentou: "Todos os outros bustos ou imagens de meio corpo do Mosteiro de São Bento ficaram expostos aos agravos do sol e das chuvas baianas durante vinte e seis anos..."[12]. Continuando as análises sobre o conjunto da obra citada, o autor nos revela outro dado muito importante para esta nossa análise ao afirmar: "Depois de modelar as primeiras santas, virgens e mártires dos primeiros séculos do cristianismo (faltando o busto de Santa Inês, o qual talvez se perdeu)..."[13] Essas colocações feitas pelo pesquisador motivou o questionamento a cerca do Busto Relicário em estudo.

Conclusão

Por causa da semelhança entre o Busto Relicário de Extremoz e as peças de Frei Agostinho da Piedade, é possível que ela seja de sua autoria. Se não for ele o autor, é provável tratar-se, possivelmente, de um dos seus discípulos, ou ainda uma cópia perfeita dos bustos relicários do Frei Beneditino.

Levanta-se o questionamento que o busto, hoje aceito na comunidade Extremoz como sendo São João Evangelista não seria possivelmente o verdadeiro Busto Relicário de Santa Inês, do Mosteiro de São Bento, uma vez que a identificação de São João Evangelista, no nosso entendimento, é totalmente errônea? Levando-se em consideração que os atributos que identifica o São João Evangelista são a águia, a taça envenenada, a caldeira de azeite fervente e a palma do paraíso, e a peça em analise não apresenta nenhum desses atributos descarta-se essa identificação.

Quanto ao questionamento inicialmente feito por Dom José Pereira Alves levantado a respeito da representação ser de Santa Úrsula, iconograficamente sua representação também não corresponde a esta hipótese, pois a Santa Úrsula porta em uma das mãos, a palma dupla, simbolizando o martírio e a virgindade; e na outra, uma flecha; geralmente, usa a coroa real.

Iconograficamente, Santa Inês é representada portando um livro, a palma e uma ovelha. É possível que a mão direita portando o punho da espada, seja alusiva ao martírio sofrido ao ser decapitada, embora, neste caso, a ovelha, seu principal atributo, não esteja representado. (FIG. 6)

[12] SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. 1971, p.25.
[13] IDEM, 1971, p.25.



Figura 6: detalhe do Busto Relicário de Extremoz, mão direita portando o punho da espada.

Entende-se que o elemento mais forte para descartar a possibilidade de a peça não ser de Frei Agostinho de Piedade é o acabamento técnico da modelagem que não apresenta o polimento que as demais peças usadas para análise comparativa. No entanto, precisa-se levar em consideração que o Busto Relicário de Extremoz passou por uma desastrosa intervenção feito com pó de pedra e grossa camada de tinta marrom escuro em determinado espaço temporal ainda não identificado. Mesmo assim, chama-se a atenção para as marcas deixadas pela ferramenta empregada para desbaste, semelhante a um 'pente' que deixa visível as ranhuras.

Portanto, a pesquisa não se encontra concluída, mas com certeza será uma contribuição para a complementação de estudos futuros que possam confirmar ou não a autoria de Frei Agostinho da Piedade. Não se descarta a possibilidade de que o Busto Relicário de Extremoz seja de outro autor. Caso seja uma produção local feito por algum dos artistas religiosos, aqui no estado não se tem conhecimento de nenhuma outra peça até o presente, portando tais características, mesmo porque, todas as igrejas do estado já tiveram seu acervo mapeado.

Referências

CASCUDO, Luís da Câmara. Os Santos de Extremoz. Acta Diurna, 4p. Jornal A República. Natal: 19 de julho de 1944.

CUNHA, Maria José de Assunção da. Iconografia cristão. Ouro Preto: UFO/IAP, 1993.

LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil. Tomo I. Lisboa: Livraria Portugália, 1938. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

LOPES, Fátima Martins. Missões Religiosas: Índios, colonos e missioneiros na colonização da capitania do Rio Grande do Norte. 210p. Dissertação (Dissertação de Mestrado) Recife: Universidade federal de Pernambuco, 1999.

MEGALLE, Nilza Botelho. Cento e Sete Invocações da Virgem Maria no Brasil. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1980.

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

A ESCULTURA RELIGIOSA NO PERÍODO COLONIAL EM SÃO PAULO: UM ESTUDO DOS GRUPOS DA PAIXÃO EM TERRAS PAULISTAS

Maria José Spiteri Tavolaro Passos
Doutoranda
Instituto de Artes – UNESP-SP
mjspiteri@uol.com.br

Resumo
A arte religiosa do período colonial brasileiro foi marcada pelas determinações ditadas pelo Concílio de Trento, que reafirmou o uso das imagens para a propaganda da fé, explorando entre outras temáticas, os sofrimentos causados pelo martírio e as vivências místicas. Pelo grande apelo dramático, a Paixão de Cristo tornou-se tema de muitos grupos de esculturas do mundo ibérico. O presente trabalho que desenvolve temas esboçados em pesquisas como as realizadas por E. Etzel, C. Lemos e P. Tirapeli é dedicado ao levantamento e estudo de esculturas ligadas à temática da Paixão de Cristo conservadas no Estado de São Paulo, especialmente as dos templos carmelitas que preservaram grupos escultóricos dessa tipologia, sobretudo nas cidades de Santos, Mogi das Cruzes, Itu e São Paulo. Busca-se assim, contribuir para a ampliação de informações em pesquisas ligadas à imaginária religiosa do período colonial na Província de Piratininga e do conhecimento a respeito do ambiente artístico do sudeste brasileiro desde os seus primeiros tempos.

Palavras-chave: arte barroca, escultura religiosa, passos da paixão, São Paulo colonial.

A presença de esculturas na tradição cristã foi tema de muitas divergências entre iconófilos e iconoclastas, e somente no século VIII, no segundo Concílio de Nicéia, a veneração de imagens de santos foi legitimada.

No século XVI, motivado pelo surgimento da reforma protestante, o Concílio de Trento (1545-1563) promoveu orientações determinantes para todas as ações da Igreja influenciando a todos os países de direcionamento católico. Ainda que durante esse Concílio houvesse, no seio da Igreja Romana, partidários e dissidentes com relação à presença das imagens sagradas em ambientes religiosos católicos, a sua XXV Sessão (1563), propôs regras envolvendo o uso de recursos visuais nos espaços sagrados, o apoio à invocação, a veneração de relíquias dos santos e das sagradas imagens (tanto de caráter pictórico quanto escultórico).

Influenciada pelas orientações conciliares, a arte religiosa do período barroco encontrou no martírio e nas vivências místicas algumas de suas principais temáticas. A humanidade de Cristo, explorada desde a Idade Média, se tornaria tema para muitas obras hoje encontráveis em diferentes templos do mundo ibérico, evocando por meio do apelo dramático da dor e do sofrimento retratados nas cenas da Paixão, elementos de devoção e um "caminho para a contemplação" (BORGES, 2009, p. 85).

Na Península Ibérica, a partir do século XVI, circularam publicações pelas quais se orientavam as práticas meditativas dirigidas a reflexões a respeito das Chagas de Cristo e dos passos da Via Sacra. Diversos religiosos se dedicaram ao estudo do tema e às considerações a respeito do martírio de Cristo, entre eles, Teresa de Ávila, fundadora da ordem carmelita descalça, que em seu *Livro da Vida* citaria o arrebatamento de que teria sido acometida ao se deparar com uma imagem de Cristo em Chagas (o *Ecce Homo*), reafirmando como a sua profunda dramaticidade a teria "tocado".

Segundo BORGES (2009, p. 86), para essa religiosa por meio da contemplação da imagem de Jesus o fiel encontraria uma identificação com a dor de Cristo e assim, sua alma poderia alcançar a "união

mística" com o filho de Deus (D`ÁVILA, 2010). Esse culto à "Humanidade de Cristo", em especial por meio da figura do *Ecce Homo*, tornar-se-ia uma das marcas dos conventos dos Carmelitas Descalços.[1]

O presente trabalho apresenta e analisa alguns dos aspectos formais reconhecíveis em componentes de grupos escultóricos remanescentes do período colonial brasileiro ligados a essa temática, preservados em igrejas das cidades paulistas de Santos, Mogi das Cruzes, Itu e São Paulo. Muitas dessas obras, hoje locadas em retábulos de altares, provavelmente tenham sido originalmente destinadas ao uso processional em cerimônias da Semana Santa, evocando por meio de seus acentuados traços naturalistas, a dramaticidade incentivada pelas determinações tridentinas e pelos textos que a elas se seguiram.

Os conjuntos da Paixão nos templos carmelitas paulistas

A presença carmelita no Brasil data do último quartel do século XVI. A primeira fundação carmelita se deu em Olinda (PE, 1584), seguida pelas fundações de Salvador (BA, 1586), Santos (SP, 1589), Rio de Janeiro (RJ, 1590), Angra dos Reis (RJ, 1593) e São Paulo (SP, 1594). Outros conventos carmelitas surgiriam ainda em Sergipe, Maranhão e no Pará.

Embora o século XVIII tenha assistido o auge da atividade das ordens religiosas no Brasil, o século XIX acompanhou o seu declínio. Com a lei de 1855, assinada pelo imperador D. Pedro II, ficava proibida a formação de noviços, conduzindo assim as ordens, entre elas a dos carmelitas, à quase extinção. A partir da Proclamação da República, em 1889, esse cenário se alteraria com a recuperação da licença para a fundação de novos conventos. A restauração das ordens se concretizaria no início do século XX com a vinda de religiosos europeus, sobretudo da Bélgica (beneditinos), Alemanha (franciscanos) e Espanha e Holanda (carmelitas), para ocupar e administrar as fundações já existentes e para a criação de outras, novas.

No entanto, alguns desses novos responsáveis, não consideraram os conjuntos arquitetônicos das antigas capelas, igrejas conventuais, bem como o acervo de bens móveis remanescentes dos séculos passados, dotados de importância histórica ou artística, o que pode ter favorecido a perda total ou parcial de conjuntos de retábulos, pinturas, imagens, outros tipos de bens ou alfaias e, até mesmo documentos[2].

No Estado de São Paulo, algumas igrejas conventuais carmelitas e templos de ordens terceiras mantiveram significativa parte de seus acervos de pinturas e de imaginária religiosa, apresentando-se aqui alguns desses casos, pelos quais é possível reconhecer tradicionais recorrências ligadas ao carmelo[3] e sua relação com os cerimoniais e procissões da Semana Santa, em especial pela representação dos Passos da Paixão de Cristo.

---

[1] Na cidade de São Paulo, até a década de 1910, localizava-se o antigo Recolhimento de Santa Teresa. Tendo cedido a construção à Cúria, as irmãs se mudaram definitivamente para uma nova fundação no bairro de Perdizes, em 1923, onde permaneceram até a década de 1940, sendo transferidas para uma nova construção no bairro de Mirandópolis. Muitos dos bens pertencentes à primeira fundação foram transferidos para outros locais como o caso Crucificado atualmente instalado na recepção do Museu de Arte Sacra de São Paulo. No entanto, segundo depoimento da irmã Matilde (colhido em 25 jul. 2012 no convento carmelita do Jabaquara), duas imagens teriam acompanhado as irmãs em toda a sua trajetória, permanecendo no convento até os dias atuais: uma imagem de Nossa Senhora e um Ecce Homo, confirmando assim o tradicional apreço das irmãs carmelitas pela figura do Cristo, como indicado nos textos de Santa Teresa.

[2] Em carta ao Diretor do "PHAN" (sic), datada de 23.mar.1946, tratando a respeito do tombamento da fundação carmelita de Itu, de Frei Celso Figueiredo, OC, provincial interino afirma:
"Trata-se com efeito, de bens de valor do ponto de vista histórico é nulo pois não consta que lá se tenha passado qualquer episódio de relevo dos faustos pátrios ou mesmo de significação histórica local.
(...). É de notar que a parte externa é a única em que ainda se pode procurar arte, porque internamente nem o convento nem a igreja apresentam o que quer que seja que se possa considerar tal. A igreja tem até, sob aspecto arquitetônico, um defeito de fácil percepção: um desvio do Presbitério para a esquerda." Arquivo do IPHAN-SP, Processo 0384-T-48.

[3] Tradicionalmente, nas igrejas carmelitas encontram-se além das representações dos santos da ordem (o profeta Elias e seu discípulo, Eliseu, Nossa Senhora do Carmo, Santa Tereza de Ávila e de São João da Cruz, São Simão Stock, Santa Terezinha de Lisieux e outros) uma especial atenção à figura de Cristo e às representações ligadas aos passos da Paixão, às figuras de Calvário.



Figura 1: Cristo da Coluna. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Santos, SP.

A partir das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (impressas em Lisboa, 1719 e Coimbra, 1720), as práticas religiosas processionais passaram a ser orientadas de forma que algumas delas deveriam ser organizadas por determinadas ordens religiosas ou órgãos públicos, como a de Corpus Christi, de responsabilidade da Câmara Municipal, a de Cinzas, organizada pelos irmãos da Ordem Terceira de São Francisco e a Procissão do Triunfo, organizada pelos irmãos da Ordem Terceira do Carmo.

Cada procissão continha o seu cerimonial específico, bem como as imagens transportadas nos andores, obedeciam a um programa iconográfico, como no caso da Procissão do Triunfo, que continha as imagens representativas dos passos da Paixão de Cristo. Embora até o momento não se tenha localizado registros específicos acerca das peças utilizadas nesses festejos em terras paulistas, é provável que imagens que hoje se encontram nos retábulos de altares dos templos carmelitas aqui estudados, bem como um grupo de imagens de Cristo guardado no Museu de Arte Sacra de Taubaté (interior paulista) tivessem também um uso processional, ocorrendo o mesmo com conjuntos de mesma tipologia, em templos carmelitas de outras localidades, como Ouro Preto (MG).

Na cidade de Santos, no litoral sul de São Paulo, vizinha à igreja conventual carmelita se encontra o templo da Ordem Terceira do Carmo, concluído em 1760, onde permanece íntegro um grupo de seis imagens dos passos da Paixão, expostas nos retábulos da nave. Comparadas a outros conjuntos paulistas, ou mesmo nordestinos, estas peças apresentam uma movimentação sutil, obtida por leve transferência do peso do corpo para uma das pernas (Cristo da Coluna), ou ainda pela inserção de um apoio para um dos pés, criando uma variação de nível entre os joelhos (Cristo da Pedra Fria). Observa-se a presença de cabeleiras postiças em algumas e policromias que evocam os ferimentos, favorecendo a sua expressividade, juntamente com as vestes de tecido, aplicadas às imagens de roca (Cristo no Horto, Cristo na Prisão) e nas peças de talha inteira (Cristo da Coluna e o Cristo da Pedra Fria).

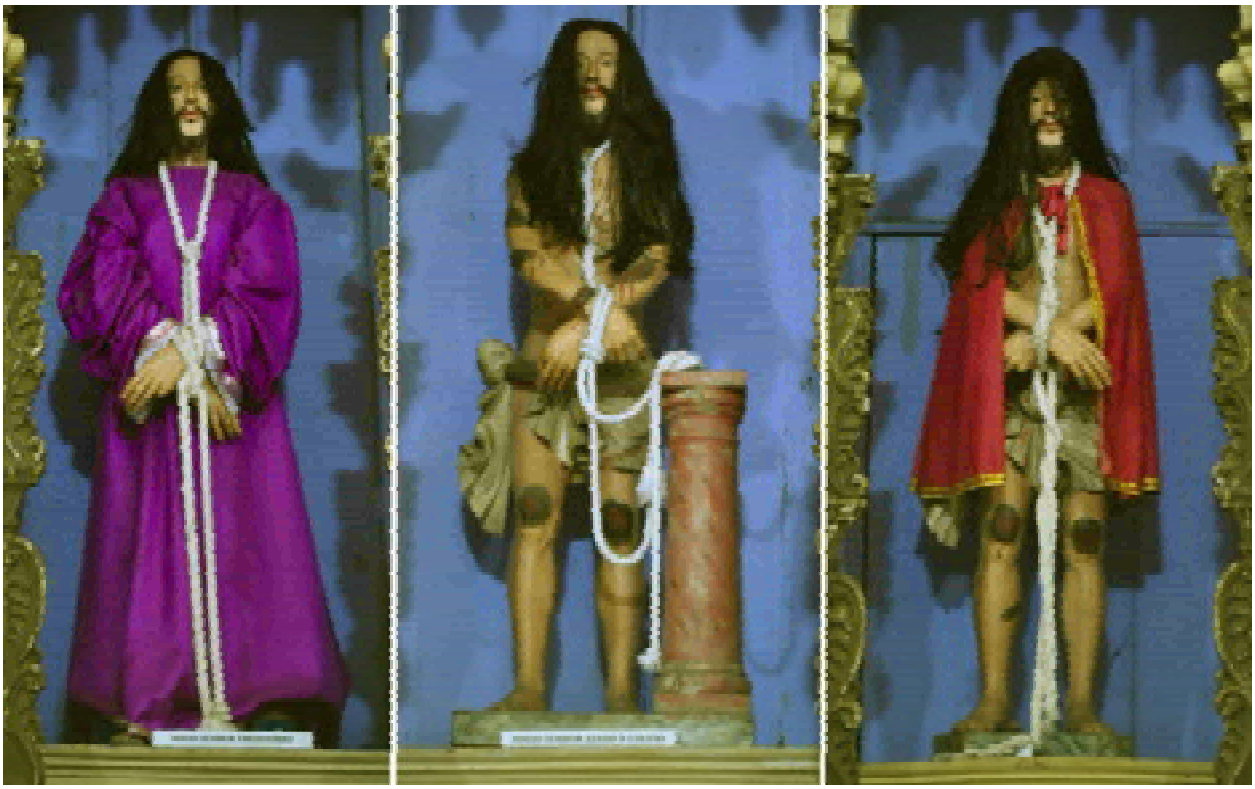


Figura 2: Cristo na Prisão, Cristo da Coluna e Ecce Homo.
Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Mogi das Cruzes, SP.

Com relação à anatomia, as imagens deste templo se apresentam bem proporcionadas, como se observa na figura do Cristo da Coluna (FIG. 1), que exibe gracioso giro do tronco depositando delicadamente o braço direito sobre o esquerdo, o que visualmente se acentua pela posição dos ombros, levemente contraídos.

A igreja da Ordem Terceira carmelita de Santos mantém em um corredor lateral (localizado entre o templo e o seu vizinho, o da Ordem Primeira), uma capela mortuária (para velar os irmãos falecidos) onde se expõe, no retábulo, uma imagem de vestir de Nossa Senhora das Dores, e uma imagem articulada do Senhor Morto no esquife. Provavelmente essas obras tenham integrado a tradicional procissão do Enterro. Embora essa cerimônia já fosse celebrada em Salvador desde o século XVII, a partir das Constituições Primeiras, passou oficialmente aos cuidados dos religiosos do carmelo, podendo contar ainda com a participação de outras irmandades (CASTANHA, 2001, p. 10).

No retábulo-mor encontram-se três imagens de vestir (N. Sra. do Carmo, Santa Teresa e S. João da Cruz) e uma figura do Crucificado, que não integraria o conjunto dos Cristos, mostrando traços de fatura mais recente (o retábulo-mor, reconstituído, foi parcialmente perdido em um incêndio em 1941).

O segundo conjunto a ser tratado neste trabalho é o de Mogi das Cruzes, cidade localizada a 62km da capital, onde os carmelitas chegaram em 1629. Embora a primitiva igreja fosse de 1633, o templo atual data do século XVIII. Assim como ocorre em Santos (e também acontecia na capital), o templo dos Terceiros de Mogi tem sua fachada alinhada ao da Ordem Primeira, separadas por uma torre.

Assim como ocorre na igreja santista, as imagens da Paixão de Cristo estão localizadas nos retábulos laterais. O grupo, que inclui imagens de vestir e de talha inteira, apresenta cabeleiras postiças (exceto no Cristo Crucificado) e feições bastante semelhantes entre si, especialmente as imagens do Ecce Homo e do Cristo da Pedra Fria. A postura do Cristo da Prisão, do Ecce Homo e do Cristo da Coluna é muito semelhante, diferenciando-se as imagens por detalhes como o panejamento do perizônio (nas duas últimas), a altura das mãos e o uso de acessórios (vestimenta, a posição da corda, a presença da coluna) (FIG. 2).

Outra imagem de Crucificado, encontrável sob o coro, apresenta linhas mais dramáticas evocando a agonia da cena, contrastando com as obras do conjunto, nas quais a postura dos corpos, bastante rígida, exibe um

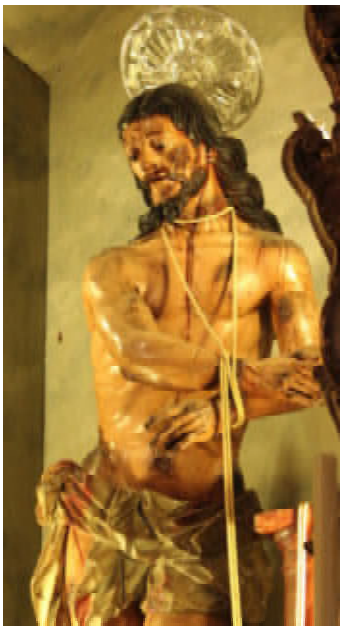


Figura 3: Pedro da Cunha. Cristo da Coluna.
Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Itu, SP.

equilíbrio simétrico, com pés paralelos (Cristo da Pedra Fria e Ecce Homo), que se completa com expressões sóbrias, de pouco apelo dramático, mesmo no Crucificado da capela-mor, imagem articulada que está ladeada por ferramentas do martírio[4].

Entre os quatro grupos aqui analisados, o de Mogi é visivelmente o de linhas mais rígidas e arcaizantes, o que muito o diferencia quando comparado ao grupo de Itu, por exemplo. Este último, locado no templo conventual carmelita, ao contrário dos demais que estão em igrejas de ordens terceiras.

A cidade de Itu está situada a 102 km da capital, em direção ao Oeste do Estado. Na segunda metade do século XVIII Itu se tornara um entreposto comercial nas rotas entre regiões mineradoras de Minas e Goiás, com um crescimento econômico intensificado pela atividade agrícola, com a produção e exportação de açúcar. Data do último quartel desse século a construção da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, que, embora tenha perdido algumas de suas obras guarda singulares exemplares da pintura paulista como a de Jesuíno do Monte Carmelo, no forro da capela-mor, além do grupo de imagens da Paixão, que tendo sido encomendado no Rio de Janeiro ao escultor Pedro da Cunha[5], chegou a Itu em 1781, ocupando os retábulos da nave (LEMOS e MORI, 2008, p. 159).

Quanto à dramaticidade apresentada pelas peças, o grupo de imagens da igreja carmelita de Itu contrasta consideravelmente com o grupo de Santos e mais ainda em relação ao de Mogi das Cruzes, como ocorre com a imagem do Cristo com a Cruz às Costas (Senhor dos Passos), de semblante contrito, expressando uma total entrega ao momento de dor. Em contraposição aos demais conjuntos paulistas, onde algumas das peças utilizam cabeleiras postiças, todas as imagens desse grupo apresentam cabelos entalhados.

Algumas das esculturas de Itu apresentam distorções anatômicas, especialmente nas imagens do Cristo da Pedra Fria e do Cristo da Coluna, nas quais a linha dos mamilos se encontra visivelmente mais alta do que o natural, sobretudo nesta última, quando a linha coincide, aproximadamente com a da terceira costela alterando significativamente as proporções (FIG. 3). Teria Pedro da Cunha, que já havia executado conjunto

[4] Segundo o restaurador Julio Moraes esta imagem era utilizada, no esquife, na procissão do Enterro, prática abolida provavelmente após uma queda que teria sofrido durante uma das operações de remoção da peça da camarinha. O acidente, ocorrido devido ao elevado peso da peça, conduziu à aquisição de uma nova imagem de Senhor Morto (com leito), toda em gesso, hoje localizada sob o altar do Cristo da Pedra Fria. (Relatório Técnico de Restauro. Altar-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes-SP Julio Moraes Conservação e Restauro SCL – item 6. – IPHAN).
[5] Pedro da Cunha era originário de Braga. Foi um dos mais destacados nomes da escultura no Rio de Janeiro no século XVIII, tendo sido também o responsável pelo conjunto dos Passos pertencente ao templo carmelita da capital carioca.



Figura 4: Pedro da Cunha. Cristo no Horto (detalhe).
Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, SP.

semelhante para os carmelitas cariocas, planejado para esse grupo de esculturas, o mesmo ponto de vista para o observador, sendo que em Itu as imagens acabariam sendo posicionadas em local mais baixo que as do Rio de Janeiro e, portanto, mais próximas dos fiéis? Nesse caso, as distorções calculadas com o objetivo de corrigir oticamente as alterações das proporções dos corpos quando expostas em ponto de vista diferente, não cumpririam o seu propósito podendo ser lidas nas imagens de Itu, como desproporcionalidades. No entanto, o tamanho da cabeça em relação ao corpo, não indica ter tido o escultor suficiente grau de erudição para o cálculo das anamorfoses. Deve-se mencionar que quando chegaram à cidade em 1781, foi necessário ampliar os nichos dos retábulos, onde não couberam.

Além das sete peças representando Cristo nas cenas que envolvem desde a passagem no Horto das Oliveiras, até a morte na Cruz (imagem locada sob o coro), a igreja conserva uma imagem articulada do Senhor Morto[6].

Um dado que diferencia este conjunto dos demais aqui estudados é a presença de uma pequena figura angélica diante da qual está ajoelhada a imagem do Cristo no Horto, remetendo à narrativa do Evangelho de Lucas (Lc 22, 41-44). De fatura pouco erudita, se comparada às linhas das demais peças, esse anjo pode ter sido um acréscimo (FIG.4). Caso semelhante pode ser observado no conjunto de imagens da igreja dos terceiros carmelitas do Recife, PE.

Um quarto grupo de imagens da Paixão, encontra-se na cidade de São Paulo, na Ordem Terceira do Carmo. Segundo Monteiro (1978, p. 38), esse mesmo conjunto participava das procissões do Triunfo[7], organizadas pela fraternidade carmelita até o século XIX. Assim como na Igreja Conventual de Itu e nos templos terceiros de Mogi e de Santos, as imagens estão posicionadas nos seis retábulos da nave. Uma imagem do Senhor Morto, articulada nos ombros, é conservada sob a mesa do retábulo-mor. Monteiro (1978, p. 51) indica ainda que haveria um retábulo de 1684, dedicado à cena do Calvário, encomendado por Pedro Taques

[6] Segundo relatos da comunidade, a imagem do Senhor Morto, juntamente com a imagem de Nossa Senhora das Dores (de vestir) que hoje se encontram na sacristia da igreja, já esteve exposta no interior do templo, junto à porta da entrada.
[7] Acerca da importância das procissões da Semana Santa no Brasil Colônia ver: CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Semana Santa na América Portuguesa: pompa, ritos e iconografia*. 2001. p .99-111.



Figura 5: Cristo da Pedra Fria e detalhe – Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP.



Figura 6: Ecce Homo e detalhe – Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP.

de Almeida, Capitão-Mor e Governador da Província. O retábulo teria sido removido para o Consistório em 1803 e transferido para a Capela do Cemitério em 1886[8].

O conjunto se destaca em relação aos demais pelo refinamento do trabalho escultórico, e pela precisão na anatomia, especialmente nas figuras de talha inteira (Ecce Homo, Cristo da Coluna e Cristo da Pedra Fria) (FIG.5). Observa-se uma especial atenção do escultor ao desenho do torso, o delineamento do abdome e tórax; as mãos revelam uma acentuação nas linhas das unhas e veias; nos rostos, os lábios entreabertos deixam aparecer os dentes, as sobrancelhas se contraem levemente em direção ao nariz (sempre longo e afilado), e a barba se projeta abaixo do queixo, dividida em dois cachos. (FIG.6) Segundo Carlos Cerqueira as peças, que teriam chegado à Ordem em 1746, são de procedência portuguesa[9]. A essa época, a cidade de São Paulo (sede do bispado, desde 1745), assim como Itu, colhia os frutos de uma crescente economia de base agrícola e do comércio de açúcar. Nessa mesma fase, várias igrejas paulistanas passaram por obras de ampliação, recebendo novos trabalhos de talha, pintura e peças de imaginária, inclusive provenientes do Rio de Janeiro e do Reino.

Entre andores e retábulos, um espaço de estudo a respeito da imaginária em São Paulo

Nas esculturas religiosas pós-tridentinas, sobretudo barrocas, alguns dos aspectos mais explorados pelos artistas foram o realismo e a dramaticidade. A fidelidade em relação ao real era incentivada por meio de publicações como a obra de Gabrielle Paleotti *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, que orientavam a produção de imagens sacras, fossem elas realizadas sob a forma de pintura ou de escultura. Desse modo, os artistas encontravam no domínio de conhecimentos ligados às representações da anatomia humana um caminho para alcançar uma maior naturalidade na representação de poses, ampliando assim a expressividade do personagem.

[8] O cemitério da Venerável Ordem Terceira do Carmo situa-se na Rua Sergipe, esquina com a Rua da Consolação, em São Paulo.

[9] Cf. Documentos do Arquivo do 9ª. SR IPHAN. Processo MTSP 64.2



Figura 7: Comparativo de Cristos da Coluna. Da esquerda para a direita. Mogi das Cruzes, Santos, Itu e São Paulo, SP.

Para imagens como as da Paixão de Cristo, que envolvem um forte teor dramático, esse domínio assumiria extrema importância. A corporificação do santo o aproximaria, simbolicamente, do universo terreno e uma maior similaridade para com as proporções naturais, associada a um tratamento formal, que confere ao original um aspecto mais real, poderia favorecer o apelo visual e gerar uma imediata identificação entre o fiel e a figura sagrada.

No Brasil essa busca pela verossimilhança na escultura recebeu total apoio da Igreja, sobretudo a partir do século XVIII com as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia[10], a partir das quais foi determinado "que as imagens de vulto se façam daqui em diante de corpos inteiros, pintados e ornados de maneira que escusem vestidos, por ser assim mais conveniente e decente" (Constituições, livro 4, XX, 697).

As orientações provenientes desse documento elaborado pelo arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide destacavam o decoro na produção e uso das imagens, especialmente para as retabulares que deveriam ser totalmente esculpidas. No entanto, outro trecho do mesmo documento, poderia ter aberto um precedente para a continuidade no uso de peças que não atendessem plenamente as novas regras, como ocorreu com as imagens de vestir.

> E as antigas que se costumam vestir, ordenamos seja de tal modo que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos ou toucados, o que com muito mais cuidado se guardará nas imagens da Virgem Nossa Senhora; porque, assim como depois de Deus não se tem igual em santidade e honestidade, assim convém que sua imagem sobre todas seja santamente vestida e ornada. (Constituições, tit. XX, 698)

[10] No Brasil, com o objetivo de orientar as atividades religiosas na colônia, o então arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide elabora, em 1717, o documento denominado "Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia", uma obra de legislação canônica que se propunha a adaptar as normas eclesiásticas resultantes do Concílio de Trento à realidade local e que se manteve em vigor até o fim do período imperial no Brasil. Tal documento regulava todos os tipos de ações ligadas à Igreja, fossem elas voltadas à construção e ornamentação dos templos, participação dos fiéis nas atividades religiosas, criação de instituições leigas, os cultos etc. Os ofícios religiosos, fossem eles realizados em locais fechados ou em espaços públicos, em especial as procissões, sobretudo a de Corpus Christi (a "solene procissão do Corpo de Deus"), também se tornaram objeto de tais diretrizes, especialmente porque as festas religiosas mobilizavam grande contingente das cidades coloniais.



Figura 8: Comparativo dos rostos dos Cristos da Coluna:
esquerda, Mogi das Cruzes e Santos, SP; direita: Itu e São Paulo. SP

É possível que ao abrir precedente para que algumas esculturas pudessem receber "acessórios" (inicialmente as imagens de Nossa Senhora), D. Sebastião tenha legitimado a permanência e o uso das peças de roca ou de vestir, bem como todo o aparato de que se revestiam muitas das imagens em outras representações iconográficas – como algumas das citadas neste estudo – ocupando até os dias atuais os nichos dos retábulos.

Do ponto de vista escultórico, entre os conjuntos aqui apresentados que mesclam esculturas de talha inteira e de vestir, podemos observar que o de São Paulo e o de Itu revelam maior rigor técnico, se comparados aos grupos das cidades de Santos e Mogi, sendo esse último o que revela maior simplicidade no trato da representação da figura humana (ainda que as peças de Itu envolvam o caso das distorções aqui apontadas). (FIG. 7)

Na imaginária religiosa, mãos e rostos constituem, frequentemente, áreas do corpo que ficarão expostas, recebendo em geral, uma maior atenção quanto à fatura. Nas obras realizadas por artistas de maior domínio técnico é possível localizar detalhes que acentuam o realismo da obra, como a implantação das unhas, a representação de veias dilatadas e pregas cutâneas, lábios entreabertos que permitem a visualização dos dentes, traçado de sobrancelhas e marcas de expressão produzidas por meio de entalhe e não apenas de pintura, além do uso de olhos de vidro, como se vê nas peças da capital. (FIG. 8)

Ainda que em alguns casos o patrimônio remanescente do passado de um país não tão antigo como o Brasil, não tenha sido devidamente valorizado, muitos exemplares ainda sobrevivem preservados seja em templos, seja em instituições museológicas (sem entrar em méritos como o da discussão do deslocamento de centenas de peças para as coleções particulares).

Neste trabalho foram abordados quatro conjuntos ligados às antigas celebrações da Semana Santa, que permanecem praticamente íntegros em fundações carmelitas, resistindo às transformações ocorridas no ambiente político e religioso de São Paulo nos últimos séculos, chegando até os dias atuais.

Dados a respeito de outros conjuntos que ora estudamos não apresentados aqui, como um grupo de "imagens provenientes do Reino" também representando os Passos da Paixão, hoje sob a guarda do Museu de Arte Sacra de Taubaté (TIRAPELI, 2002, p. 275) e aquele remanescente da Procissão das Cinzas de Itu, hoje guardado na Igreja de São Benedito da mesma cidade, serão oportunamente publicados.

O estudo acerca das imagens religiosas nas antigas terras paulistas ainda contém muitas lacunas. Muitos são os bens móveis ainda não inventariados ou oficialmente tombados pelos órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio, o que aumenta a complexidade das pesquisas a respeito do acervo remanescente do período colonial. No entanto acompanha-se um crescimento do número de pesquisas dedicadas à produção artística durante XVI e XIX em São Paulo, o que certamente contribui para a ampliação do conhecimento a respeito do ambiente artístico do sudeste brasileiro desde os seus primeiros tempos.

Referências

Livros e capítulos de Livros

CASTAGNA, Paulo. A procissaÞo do enterro: uma cerimonia preì-tridentina na Ameìrica Portuguesa. In: JANCSOì, Istaìn e KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na Ameìrica Portuguesa.* SaÞo Paulo: Hucitec, Editora da Universidade de SaÞo Paulo, Fapesp e Imprensa Oficial, 2001. v.2, p.827-856 (Colec'aÞo Estante USP - Brasil 500 Anos. v.3).

CONSTITUIÇÕES Primeiras do Arcebispado da Bahia. Sebastião Monteiro da Vide; estudo introdutório e edição Bruno Feitler, Evergton Sales Souza, Istvan Jacsó, Pedro Puntoni (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil:* Psicologia remanescente em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. 2. ed.São Paulo: Melhoramentos, 1974.

D'ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da Vida.* São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2010.

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira; MORI, Victor Hugo. *Patrimônio: 70 anos em São Paulo.* São Paulo: 9ª. SR/IPHAN, 2008.

MONTEIRO, Raul Leme. Carmo. *Patrimônio da História, Arte e Fé.* São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais (impressão), 1978.

PALEOTTI, Gabrielle. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582).* Città Del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2002.

PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900.* ed. fac-símile. São Paulo: Governo do Estado, 1979.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó.* São Paulo: Edunesp, 2002.

Artigos publicados em periódicos e catálogos

BORGES, Célia Maia. As imagens da Paixão: plástica e mística nos eremitérios dos carmelitas. In: IMAGEM BRASILEIRA. Belo Horizonte. CEIB/EBA/UFMG, 2009. p. 85-89.

OLIVEIRA, M. A. R. De. A Cenografia da Paixão. In: *A via-sacra da Paixão de Cristo* (catálogo da exposição). Salvador: Corrupio, 1998.

Fontes documentais

Documentos da 9ª. SR IPHAN

Processo 0216-T-39 - Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Monte do Carmo (Santos, SP)

Processo 790-T-67 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Mogi das Cruzes, SP).

Processo 0384-T-48 – Convento e Igreja de Nossa Senhora do Carmo (Itu, SP)

MTSP 64.4, 2 - Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo de São Paulo (São Paulo, SP)

Relatório Técnico de Restauro. Altar-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Mogi das Cruzes-SP. Julio Moraes Conservação e Restauro SCL. s.d.

MATERIAIS E TÉCNICAS

IMÁGENES DE CULTO Y VESTIMENTA EN LA ESCULTURA NOVOHISPANA

Patricia Díaz Cayeros
Doctora en Historia del Arte.
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
patriciadiazc@hotmail.com

Resumen
El texto explora dinámicas que genera la vestimenta de imágenes escultóricas de culto; en particular, la transformación misma de las esculturas para adaptarse al vestido. Fundamentalmente, se analizan obras del periodo novohispano pero también se hacen comparaciones con otras españolas. Se atiende al proceso a partir del cual el vestido y ajuar confieren honor a la imagen y se le define como una dinámica que vela y muestra la obra para potenciar el efecto de su sacralidad (Marlène Albert-Llorca). Asimismo, se plantea la necesidad de empezar a pensar en las tipologías escultóricas que produce este proceso que dota de vida a las piezas y en donde, paradójicamente, la piedad llega incluso a mutilar su objeto de devoción. Se pretende contribuir a llenar un vacío historiográfico con una mirada que no solo aborde a la escultura como Arte sino también como "imagen-objeto" (Jérôme Baschet). De este modo, se analiza la tensión que la vestimenta establece entre prototipo-imagen-ornamento y espectador. Así, la vestimenta, entendida también como una forma de consagración (David Freedberg), se presenta como un elemento fundamental en el proceso de dar cuerpo a la Madre de Dios y, por ende, como útil intermediaria entre el aspecto material y sagrado de la imagen.

Palabras clave: estatua, vestir, imagen, culto, ajuar.

Introducción

La relación entre vestimenta y estatuas, esculturas o imágenes de culto cristiano (independientemente de que estas fueran, o no, hechas ex profeso para ser vestidas) es un tema que, hasta hace poco tiempo, no había interesado a los historiadores y, paradójicamente, tampoco a los historiadores del arte.[1] ¿Cómo se vestían las imágenes y cuáles fueron las características de las piezas cubiertas a lo largo del tiempo y en distintas regiones?, ¿Qué funciones (sociales, económicas o estéticas) cumplían dichos ropajes? ¿Qué impacto tenía este recubrimiento en las obras mismas y en los espectadores? Estas constituyen tan solo algunas de las múltiples preguntas en las que me parecería indispensable incursionar dentro de este campo de estudio tan vivo pero escasamente explorado.

La ausencia de este tema en la bibliografía del arte novohispano no parece gratuita y, en el caso mexicano, puede encontrar una primera explicación en la mirada peyorativa que la disciplina de historia del arte tuvo hacia la mayor parte de la producción escultórica del periodo virreinal.

Acertadamente, hace casi 25 años el historiador del arte mexicano Jorge Alberto Manrique recordó con respecto a la escultura que -a diferencia de la pintura y la arquitectura novohispanas- los neoclásicos no le dieron el privilegio de ser "Arte" (es decir, Arte como se entiende a partir del Renacimiento).[2] Esto es evidente en una de las obras que pusieron las bases de la disciplina de historia del arte en nuestro país: *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* escrita por el mexicano Manuel Revilla en 1893 con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América.[3] En este texto emblemático y fundacional, el profesor de historia del arte de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, afirmaba que las esculturas vestidas exentas, de estopa o trapo, con trajes de quita y pon y antiartísticas cabelleras

[1] Para una estupenda reflexión al respecto, véase la reseña de varios libros aparecidos a partir de 1990 en: Marlène Albert-Llorca, "Les statues habillées dans le catholicisme. Entre histoire de l´art, histoire religieuse et anthropologie", *Archives de sciences sociales des religions*, núm. 164, 2013, pp. 11-23.
[2] Jorge Alberto Manrique, "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana" en *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
[3] Manuel Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, Secretaría de Fomento, 1983.



Figura 1: Escultura de San Pantaleón, Catedral de Puebla, México.

postizas de pelo natural, con actitudes o gestos poco naturales que a veces tocan en lo cómico mostraban el estado lastimoso al que pudo llegar la más clásica de las artes, aquella que pedía más belleza y mayor corrección de las formas. Las consideró pecados contra el arte que eran permitidos para el culto. Si bien el autor no dio ningún ejemplo concreto, la descripción remite a cualquiera de la enorme cantidad de piezas de maniquí o bastidor que todavía hoy se conserva en las iglesias mexicanas.

Excepcionalmente, Revilla valoró la obra de los Cora, apellido con el que se refiere a un conjunto de artistas cuya producción ha de ubicarse entre el segundo tercio del siglo XVIII y principios del XIX en la ciudad de Puebla.[4] (FIG. 1) La escultura de San Pantaleón que conserva la catedral de Puebla es un buen ejemplo de la producción del fundador de esta dinastía, José Marín Villegas Cora. Aun así, la presencia de firmas (con punzón y esgrafiada), de fecha (1753) e incluso del nombre del patrocinador (el obispo poblano don Pantaleón Álvarez de Abreu) resulta totalmente inusual e inédito dentro la producción novohispana. Frente a la casi absoluta ausencia de esculturas firmadas o fechadas en este periodo, esta aparece firmada y fechada tres veces sin resultar del todo claro si pudiera tratarse de la obra de dos artífices distintos. Esta enorme cantidad de datos dispuestos sobre una sola pieza es algo que no volveremos a ver ni siquiera en la producción de este mismo grupo de artistas.[5] Para Revilla, a pesar de sus grandes deficiencias, los Cora lograron restaurar un arte que había llegado a un extremo lamentable. Sin embargo, considera que -después de ellos- la escuela decayó y se extinguió por completo. De manera que, desde su punto de vista, no era posible decir que "en la Nueva España hubiera existido propiamente la verdadera escultura antes de la llegada del insigne (Manuel) Tolsa".[6]

[4] El mejor y más sistemático estudio sobre la producción de los Cora se encuentra en: Franziska Neff, *La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica*, UNAM, tesis doctoral en Historia del Arte, 2013.

[5] El mejor y más sistemático estudio sobre la producción de los Cora se encuentra en: Franziska Neff, *La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica*, UNAM, tesis doctoral en Historia del Arte, 2013.

[6] Para mayor información sobre esta pieza véase, además de la tesis de Franziska Neff: Pablo Amador Marrero, "Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos" en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla, Fundación Amparo, 2012, pp. 352-357.



Figura 2: Santa Anita. Guadalajara, México.

Si dejamos a Revilla y entramos de lleno a la historiografía del siglo XX, encontraremos que todavía en 1950 el historiador del arte español don Diego Angulo consideraba que era necesario fijar el límite entre la escultura que interesa a la historia propiamente del arte y esa otra escultura de carácter popular, intensamente expresiva, sinceramente ingenua y llena de toda una serie de valores muy estimables pero que, a su parecer, revelaba un dominio insuficiente de la técnica para expresar todo lo que deseaba.[7] Una obra como la Virgen de Santa Anita -que se venera cerca de la ciudad jalisciense de Guadalajara y que conserva poco de la escultura original- (FIG. 2) difícilmente habría interesado a Angulo. Hoy, en cambio, algunos historiadores del arte podemos encontrar sumamente sugerente que una comunidad opte por mutilar su imagen original para dignificarla haciendo que, a través de su atavío, esta adquiera una mayor presencia y dignidad porque no nos resulta una problemática que daba interesar solo a los antropólogos.[8]

Si, como he dicho, el desinterés en el tema de la vestimenta de las esculturas de culto tiene una explicación en la historia de nuestra propia disciplina, en sentido inverso, el interés en el tema tampoco es gratuito y no puede desligarse del giro que esta ha dado del estudio del "Arte" al de las "imágenes" que -como diría Jean Claude Schmitt- ya no es patrimonio exclusivo de los historiadores del arte[9] y en donde asuntos como la autonomía del arte o la autoría pierden interés frente al carácter antropológico de las piezas que se convierten en "artefactos inseparables de las creencias últimas que proyectan" y en donde los rituales toman relevancia porque permiten comprender la función estética de las obras.[10] En este sentido es que en su obra sobre las vírgenes milagrosas de Valencia y la Cataluña francesa y española, Marlene Albert-Llorca nos recuerda que la manipulación de las imágenes a través de rituales, el hacerlas aparecer, el vestirlas suntuosamente, el coronarlas y rodearlas de flores equivale a un proceso de sacralización; es decir, es así como las estatuas son investidas de su valor sagrado y se les le dona su divinidad.[11]

---

[7] Diego Angulo Íñiguez, Enrique Marco Dorta y M. Buschiazzo, *Historia del arte hispanoamericano*, México, Salvat editores, 1945-50, 2 vols.

[8] El tema fue lúcidamente seleccionado y analizado por Marlene Albert-Llorca en una ponencia presentada el 16 de noviembre del año 2012 durante el coloquio *La statuaire, entre hommage et outrages*, organizado por la Universidad de Toulouse II. Le Mirail en Toulouse, Francia. El texto llevó por título: "Un pieux iconoclasme: mutiler

[9] Schmitt, Jean-Claude, "Introduction" en *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

[10] María Cruz de Carlos *et. al*., "Presentación" en *La Imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. XV-XXVII.

[11] Marlène Albert-Llorca, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et Rituels*, Paris, Gallimard, 2002, p. 19.



Figura 3: Virgen de la Rosa. Catedral de Guadalajara. México.

Este aspecto trae a la mente la definición que David Freedberg dio a la consagración como un proceso íntimamente vinculado con el funcionamiento de las imágenes. Bajo este concepto el autor no sólo se refiere a los rituales de consagración propiamente dichos sino también a diversos actos que coadyuvan en la transformación del estatus de una imagen, en su activación, en su legitimación, tales como trasladarlas a un santuario propio, ungirlas, lavarlas o adornarlas, acciones que pueden tener lugar incluso después de que la imagen ya ha sido animada. Tal sería el caso de las vírgenes halladas o descubiertas.[12] Por ejemplo, la riojana Valvanera, una escultura fechada en el siglo XII pero que la tradición incluye dentro del grupo de esculturas hechas por san Lucas. Se afirma que fue escondida dentro de un roble cuando la región cayó en manos de los musulmanes para ser redescubierta siglos después y revestida a partir del siglo XV. Este es uno de los varios casos de imágenes medievales que recibió vestidos que la hicieron aparecer de pie pero, por el momento, quedémonos con la original postura sedente de esta Virgen en Majestad, con su túnica de mangas perdidas y su rostro enmarcado por una toca porque con algunas variaciones estos mismos elementos de la imagen medieval volverán a aparecer en otras imágenes. Tal es el caso de la Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo de la ciudad de México. Si bien Freedberg argumenta que existen imágenes que aparecen investidas de divinidad antes de su consagración, esto no significa que los diversos actos que es posible leer como consagratorios, dejen de ser efectivos pues, por el contrario, confirman su sacralidad alzándola públicamente. Es por ello que Freedberg entiende estas prácticas no en un sentido unidireccional sino como maneras de santificar y enaltecer cualidades inherentes o añadidas a la imagen, como formas de hacer evidente el potencial de toda imagen. Es decir, si bien hay imágenes que pueden funcionar porque son consagradas también pueden funcionar antes de serlo de modo que al tiempo de activar su potencial, la consagración (entendida en términos amplios) no solo hace constar que dicho poder ya existía sino que también puede modificar su funcionamiento.

A continuación me propongo atender este proceso en el que se confiere honor a la imagen a partir de su vestido a partir de algunos ejemplos y plantear que es necesario tipificar su impacto en las piezas escultóricas. Esta dinámica en que se vela y se muestra para potenciar el efecto de su sacralidad en los espectadores, en que se le dota de vida o se hace patente dicha vitalidad, tiene una infinidad de facetas o tipologías que

[12] David Freedberg, *El poder de las imágenes, Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, trad. de Purificación Jiménez y Jerónima García Bonafé, Madrid, Cátedra, 1992.

quisiera por lo menos empezar a esbozar. Paradójicamente, se trata de una dinámica que ha llevado incluso a la mutilación de piezas y después a su ocultamiento, como sucedió en el Viejo Mundo con imágenes medievales y se repitió en la Nueva España. Mencionamos a la Virgen de Santa Anita en el estado de Jalisco pero también sucedió en otras más célebres del periodo virreinal como lo fue la Virgen de la Salud de Pátzcuaro, Michoacán, cuya mutilación -a finales del siglo XVII- se describe y explica con detalle en la célebre obra de los jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo.[13] Sin duda, la vestimenta juega un rol fundamental en la dinámica de mostrar y velar el objeto de culto. Se trata de un ritual de descubrimiento que sin ser un fenómeno nuevo adquirió y sigue teniendo sus particularidades en suelo europeo y americano. Veamos, por ejemplo, el caso de la Virgen de las Nieves, una escultura del siglo XV, tardo gótica, ubicada en su santuario en la isla de la Palma en el monte a la salida de Santa Cruz de la Palma. Se trata de una escultura sevillana de terracota que ha sido atribuida a Mercadente de Bretaña (muerto en 1480) y que es imposible de fotografiar sin la vestimenta que la conserva totalmente cubierta. A partir de una fotografía filtrada se elaboró un dibujo que circuló mostrando que la original porta un niño mutilado. La mera exhibición del dibujo -hace aproximadamente cinco años- causó una gran polémica. Un secretismo parecido rodea a la Virgen de Izamal en la península de Yucatán cuya imposibilidad de ser vista sin sus vestimentas quizá no debe desligarse de la pérdida de la efigie original en 1829. [14]

Esbozar la variedad de tipologías que se esconden bajo los ropajes, cuando esto es posible, no sólo intenta llenar un vacío historiográfico también muestra que dicha variedad es mayor de lo que hemos pensado. No sobra decir que esta remite a la tensión entre prototipo-imagen-ornamento y espectador así como al tema más particular de la configuración de sus respectivos cuerpos versus sus rostros y, en ocasiones, también sus manos. Me parece que entre el polo que mira a la escultura como arte y el otro que la mira como imagen (y, en particular como "imagen-objeto"[15]) habrá que navegar para verdaderamente hacerle justicia a la enorme y diversa producción escultórica que se hizo en la Nueva España y a sus inseparables contextos ornamentales.

Antecedentes de las imágenes de vestir y de las prácticas en los siglos XII, XIII y XIV

En términos generales y cronológicos habría que retomar de nuevo el trabajo de Albert-Llorca para mencionar que la práctica de vestir las imágenes de culto aparece registrada por lo menos desde el siglo XII aunque no es será hasta el siglo XIV que ya sea posible encontrar obras que fueron hechas ex profeso para ser vestidas.[16] En el suelo español la fecha podría recorrerse un poco hacia atrás si recordamos que la Virgen de los Reyes ha sido datada en el silgo XIII, y aunque se le acredita francesa no deja de ser de las primeras imágenes de vestir, articulada y con movimiento conocidas en España.[17] La Virgen de los Reyes contó con articulaciones que no eran sólo para vestirla como sucede actualmente con las vírgenes procesionales que salen en Sevilla durante la semana santa que son de candelero; por ejemplo, la dolorosa Virgen de la Estrella.[18]

Especialmente interesante es que, como se ha dicho, muchas de estas piezas de culto y arraigada devoción fueron y siguen siendo inaccesibles para el fiel lo cual coloca a la vestimenta así como a las cortinas que velaban este tipo de imaginería como elementos que funcionaron como intermediarios entre el fiel y lo

[13] Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 (1755).

[14] La efigie original se quemó en 1829 y aunque se afirma que fue sustituida por otra del siglo XVI no es posible confirmarlo porque la comunidad que la resguarda no permite que la pieza actual sea vista sin su ropaje.

[15] Jérôme Baschet, "Introduction: L´image-objet" en Jérôme Baschet y Jean-Claude Schmitt (eds.), *L'image: fonctions et usages des images dans l'occident médiéval: actes du 6e International workshop on medieval societies: Centre Ettore Majorana: Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992*, Paris, Le Léopard d'or, 1996.

[16] Marlène Albert-Llorca, *op. Cit*., 2002, p. 139. [1]

[17] La tradición dice que la Virgen de los Reyes fue la imagen que llevaba el rey Fernando III cuando liberó la ciudad de los moros en 1248, hay muchas leyendas alrededor de ella pero consta que en 1337 se empleó en procesión para pedir por la salud de Alfonso XI, desde el principio se pensó para ser vestida. Se le considera de las primeras imágenes de vestir conocidas en España y además estaba articulada. solo esta tallado en detalle la cabeza, manos y pies, lo demás son armaduras de madera cubiertas con vitela o pergamino.

[18] Vale la pena mencionar que la gran devoción que se le profesa a esta imagen provocó que los restauradores responsables de su intervención durante el año 2010 trabajaran ocultos tras mamparas pues la cofradía responsable del cuidado de la pieza no permitió al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico que ninguna otra persona pudiera siquiera verla sin su ropaje.



Figura 4: Virgem de la Defensa.
Catedral de Puebla, México.

sagrado y que resultan fundamentales para ligarlo pero también para alejarlo del objeto de su deseo y, con ello, potenciar su misterio. En este sentido no es gratuito, sino evidencia de su capacidad de generar apego, que la gran devoción que le profesaba toda la ciudad de Guadalajara en el occidente de México a la milagrosa Virgen de la Rosa de su catedral (FIG. 3), considerada un regalo que en 1548 hiciera el monarca español Carlos V a la ciudad, decayó cuando -en el siglo XIX- el canónigo Gutiérrez Guevara la despojó de sus atavíos con el objetivo de mostrar una talla espléndida al mundo ilustrado porque, para él, las antiguas vestimentas resultaban de pésimo gusto. Quizá la historia no es del todo cierta pero en 1954 el presbítero Luis Enrique Orozco afirmaba que el resultado fue que el pueblo considerara que se trataba de otra Virgen y nunca más le volvió a rendir el mismo culto.[19] Algo similar aconteció con la Virgen de Tepepan en pleno siglo XX. Las vestimentas de esta imagen en piedra labrada y policromada en México (que ha sido vinculada con fray Pedro de Gante y con la Virgen de los Remedios) fueron igualmente retiradas para exhibir la escultura en todo su valor artístico.

Sin embargo, a diferencia del caso anterior y a decir de la comunidad, aquí el acto respondió al deseo de reactivar un culto que había decaído y fue una iniciativa exitosa.[20] En ambos casos, se trata de esculturas exentas del siglo XVI cuyos ropajes fueron tallados y policromados. Ambas despertaron gran devoción en sus respectivas comunidades, fueron valoradas artísticamente y no fueron concebidas para ser vestidas necesariamente. En ambos casos se revistieron y la acumulación de un ajuar fue sinónimo de éxito pues se trató de un síntoma del aumento de su culto siendo posible ubicar el esplendor de dichos ajuares en el siglo XVIII. En los dos casos, fueron desprovistas de su ropa con el objetivo de valorarlas como obras artísticas

[19] Luis Enrique Orozco, *Iconografía mariana de la arquidiócesis de Guadalajara*, Guadalajara, s.e., 1954, pp. 47-48. Para un análisis exhaustivo de la escultura de la Virgen de la Rosa, véase: Patricia Díaz Cayeros, "Huellas de escultura y devoción en la catedral de Guadalajara: la Virgen de la Rosa y el Señor de las Aguas" en Arturo Camacho (coord.), *La catedral de Guadalajara. Su historia y significados*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2012, tomo 3, pp. 89-128.

[20] Patricia Díaz Cayeros, "Escultura en contexto: la Virgen de Tepepan y otras imágenes marianas" en *Memorias del I Coloquio Internacional ´Encrucijada´ (2010)*, UNAM-IIE, en prensa.

y -de ese modo- fincar la devoción. Mientras el resultado en una fue exitoso en la otra no. Es decir, son evidencia también de una nueva mirada no solo hacia el objeto sino hacia la devoción. Volveremos a este deseo, quizá ilustrado, de recuperación de las esculturas originales, de sus "cuerpos", porque adquirió diferentes formas a lo largo del tiempo y en distintas regiones. Como veremos al final de este texto, en las islas canarias se generó una tipología que fue más allá del maniquí y candelero pero retomemos primero los contextos dentro de los cuales es posible insertar la práctica de vestir a las imágenes.

Polémica sobre el vestir, o no, las imágenes. Siglo XVI.

El III Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1585, manifestó una clara preferencia por la producción de imágenes pintadas y una tolerancia hacia la fabricación de esculturas de devoción, siempre y cuando estas fueran hechas de tal manera que no resultara necesario adornarlas con vestidos ("que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos").[21] La disposición debió responder a las propias circunstancias locales pero al mismo tiempo tomaba partido dentro de una polémica candente en la península en torno a la vestimenta de las imágenes. No sabemos realmente si cuando se promulgó la prohibición mexicana ya existían imágenes que hubieran acumulado ajuares tan completos como sí sucedió en Europa. O bien, si –por el contrario- con esta disposición se intentaba evitar que se desarrollara algo similar a lo que había sucedido del otro lado del océano. Lo cierto es que en Europa a partir del siglo XVI se intentó prohibir la producción de esculturas de vestir aunque paralelamente después del Concilio de Trento también se fomentó que las imágenes tuvieran sus propios ajuares (pero no porque no los tuvieran sino porque era frecuente que estos fueran prestados). Asimismo, se solicitó que estos fueran "decentes" y suntuosos y que llegaran a los pies así como que se diferenciaran de las modas profanas. Especialmente interesante es que, a decir de Manuel Trens, uno de los resultados fuera que se borrara la forma de su cuerpo dándoles un aire sacerdotal.[22] Este punto me parece relevante no solo para interpretar la vestimenta en general sino en particular la de las llamadas vírgenes amponas, es decir, aquellas que visten un traje amplio, ahuecado y triangular que borró por completo sus cuerpos. Me parece que, con gran acierto, Marlene Albert Llorca interpreta el Concilio Provincial Mexicano como una postura más radical en torno a una costumbre que se practicaba en Italia por lo menos desde el siglo XII, aunque fue a partir del siglo XIV que, sin duda, los inventarios catalanes de bienes le evidencian que las imágenes de culto no sólo se cubrían con mantos –como en el siglo XIII- sino en su totalidad y que también aparezcan propiamente las imágenes de vestir (que incluso podían ser de candelero). A decir de la investigadora, uno de los documentos más antiguos que atestigua la costumbre de vestir a las vírgenes data de 1383 y se conserva en Venecia (se trata de una tercera orden conformada exclusivamente por mujeres que se ocupaban de ello). El deseo de vestir imágenes que no fueron diseñadas para ello fue tan fuerte que algunas esculturas medievales fueron incluso mutiladas para ser vestidas y darles mayor suntuosidad tal como, hemos dicho, sucedió a fines del siglo XVII con la Virgen de la Salud en Michoacán. En este sentido, Luisa Elena Alcalá ha sugerido que la forma ampona que recibieron muchas de las vestimentas pudiera responder al deseo de vestir imágenes medievales sedentes que ahora aparecerán paradas y a las que incluso se les añadirá un nuevo niño después de vestirlas.[23] Queda claro, por lo dicho anteriormente, que -a diferencia de lo que sucede en América- en Europa, a partir del siglo XV algunas imágenes ya tendrán una gran cantidad de vestidos lo cual les permitió cambiarse más de una vez al año. A decir de Albert-Llorca, esta práctica también parece evidenciar que la Iglesia deseaba subrayar la humanidad de los personajes. Sin embargo, cuando en el siglo XVI los protestantes acusan a los católicos de haber borrado la frontera entre lo sagrado y lo profano, Trento solicitará que no se vistan con ornamentos provocativos, un aspecto que será retomado en los concilios nacionales.[24]

Pero aún antes de Trento existieron críticas en torno a esta práctica lo cual interesa para acercarnos a varios de los distintos factores (y no sólo uno) que estaba en juego en esta práctica. Por ello, hagamos un breve recorrido por algunos.

---

[21] *Concilio III Provincial Mexicano…*, México, Eugenio Maillefert y Compañía, 1859, título XVIII, libro tercero, p. 326.

[22] Albert-Llorca, *op. Cit.*, 2002, p. 144.

[23] Luisa Elena Alcalá, "The Image and Its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America" en Ronda Kasl (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, Indianapolis, Indiana, Indianapolis Museum of Art, 2009, p. 59.

[24] Albert-Llorca, *op.Cit.*, 2002, p. 142.

A fines del siglo XV, el fraile dominico italiano Girolamo Savonarola advertía sobre los peligros de representar a la Virgen con vestimenta ostentosa no sólo porque distraía la devoción sino también porque falseaba la verdad histórica.[25] En 1536 el sínodo provincial de Toledo condenó vestir las esculturas procesionales y mandó que todas fueran hechas de bulto con la vestimenta totalmente tallada.[26] En 1551, en un texto preparatorio al concilio de Trento, san Juan de Ávila también abogó por no vestir las imágenes pues desde su parecer con la excepción del crucificado solo debería de haber pinturas y en algunos sitios una decente y antigua estatua de la Virgen que gozara de gran devoción.[27] En el sínodo de burgos de 1575 se dice que las estatuas deben vestir vestimentas que les pertenezcan y no con vestimentas profanas que les sirvan a las mujeres. En 1599 la Virgen de Montserrat estaba vestida con una ropa hecha a partir de otra perteneciente a la infanta Isabela, hija de Felipe III. En 1600 en la publicación de una constitución sinodal de Orihuela se deplora que las estatuas de santos y, sobre todo, de la Virgen porten en las procesiones ornamentos que les donen una belleza impúdica y un esplendor mundano. Se afirma que se les viste de vestidos de seda como mujeres profanas y se le meten tantos adornos en la cabeza que lejos de elevar a la piedad a las almas de los espectadores, ellas incitan más bien a la lascivia y al lujo. Por ello y con la autorización de Trento y su sesión 25 demandan que las estatuas no sean vestidas de esa manera, que no les enchinen los cabellos porque más da para reír, que no vistan ropas prestadas por otras mujeres y que no sean vestidas de hábitos seculares.[28]

Especialmente revelador de la situación europea es un dato de este mismo año (1600) de una donante en Italia que le ofrece a la Virgen del Rosario de San Domenico di Castello un vestido de seda bordado de encaje de bolillo con la condición de recuperar el vestido dos o tres veces al año para poderlo portar ella misma, una costumbre que retomaba de su madre.[29]

Es posible que con su postura los miembros del clero mexicano del siglo XVI al tiempo de adelantarse a problemas que ya se habían presentado en Europa desearan también evitar una confusión entre ídolos e imágenes santas, como sugiere la profesora emérita de la Universidad de Toulouse, Albert-Llorca. Por otro lado, tan solo un siglo después lo que vemos en Nueva España es que esta prácticas está totalmenteestablecida como evidencian los jesuitas Francisco de Florencia y Antonio de Oviedo para el caso de la Virgen de la Salud de la ciudad michoacana de Pátzcuaro, una Inmaculada de caña de maíz fabricada hacia 1540. Tal como sucede en muchas historias de imágenes milagrosas que manifiestan la voluntad de sus prototipos, en 1690 la imagen de la Salud no permitió que su rostro fuera retocado pero sí que se le recortara el traje para vestirla con mayor propiedad.[30]

Ropaje de la Virgen de la Defensa

Otro caso que también es posible registrar desde el momento en que empieza a vestirse y confrontar con la escultura actual es la Virgen de la Defensa de la catedral de Puebla. Un recorrido por los inventarios de dicha sede episcopal y su confrontación con la obra conservada muestra que la gran mayoría de las imágenes de la catedral eran talladas en madera aunque también había piezas de plata, algo de estatuaria en marfil, contados ejemplos de cera y una importante escultura ligera. Dentro de este panorama, sólo unas pocas esculturas tenían vestimentas propias y en algunos de esos casos (todos ellos marianos) las imágenes reunieron un considerable ajuar que, además, incluyó una o varias vestimentas textiles descritas con gran detalle. Esto es importante para no exagerar ni tampoco minimizar la contribución de la vestimenta. Resulta evidente que, en estos pocos casos escultóricos, se trató de tejidos lujosos que se enriquecieron aún más con joyas lo cual los convirtió en preciosos objetos suntuarios y entre los más apreciados bienes de la catedral.

---

[25] Sermón de la cuaresma de 1496 en Florencia. Citado en Pablo Amador *et. al*., "´Y hablaron de pintores famosos de Italia´. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, num. 92, 2008, pp. 58-9.

[26] Susan Verdi Webster, *Art and Ritual in Golden-Age Spain. Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1998, p. 120.

[27] Albert-Llorca, *op. Cit.*, 2002, p. 144-45. Las siguientes menciones provienen de este mismo libro.

[28] Albert-Llorca, op. Cit., 2002, p. 143.

[29] Albert-Llorca, op. Cit., 2002, p. 143.

[30] Se trata de una escultura ligera de aproximadamente 1 metro 20 centímetros de altura que fuera mandada hacer por el obispo don Vasco de Quiroga ajustándola a "las leyes de la mejor escultura". Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *op. Cit.,* pp. 313-315.

La imagen más importante dentro de esta categoría fue, sin duda, la Virgen de la Defensa, una escultura de la Inmaculada Concepción, manufacturada a principios del siglo XVII en España o Nueva España y que, a decir de los jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, regresó a Puebla en 1676.[31] Se afirma que el obispo don Juan de Palafox la recogió de un eremita y se la dio al almirante aragonés Pedro Porter quien planeaba viajar a la conquista de California pero quien, finalmente, se trasladó a Perú dentro de la comitiva del virrey conde de Alva de Liste.

Por ello, la obra viajó a Sudamérica y no regresó a Puebla sino después de treinta años de ausencia. A su vuelta, la Virgen trajo consigo cuatro blandones, una lámpara y una columna de plata que le sirvió de peana pero no se mencionan vestidos.[32] Sin embargo, menos de cuarenta años después de su instalación, en el primer inventario dieciochesco de la catedral de Puebla –realizado en 1712 -, la Virgen de la Defensa ya registra un muy extenso ajuar encabezado por un manto azul de raso[33] bordado y con añadidos de perlas, joyas y piedras preciosas, el cual se abrochaba con un pectoral. Dicho manto seguirá apareciendo en los inventarios a lo largo de más de cincuenta años.[34]

En los añadidos que se hicieron a este inventario de 1712 antes de 1722 se recalca la cantidad y preciosismo del conjunto de alhajas que para entonces había acumulado la Virgen. Al mismo tiempo, se distingue un subgrupo de objetos que habrían de ser entregados al sacristán. Dentro de esta selección se incluye otra imagen tallada de la Virgen de la Defensa que -a diferencia de la escultura original- tenía un ajuar mucho más sencillo, manteniendo una clara diferenciación entre los bienes de la imagen original y de su copia la cual apenas poseía lo indispensable. Sin embargo, lo más interesante es que además de su pectoral, corona y pedestal, el sacristán recibió textiles que cubrieron por completo cada una de las telas representadas en las policromías de la talla original. Por ejemplo, se registra la existencia de un solo zapato, seguramente por tratarse del único que sobresale del manto en la escultura tallada. (FIG. 4) Asimismo, se mencionan las mangas de los brazos ("manguillos"), un manto azul y, además, por encima de estos textiles que ya arropaban a una escultura exenta totalmente tallada y policromada (es decir, que contaba con la representación de su propia vestimenta) caía un manto de los dos que aparecen descritos.

A diferencia de este inventario, en el de 1776 se distinguen con gran claridad los cuatro elementos que conformaban la vestimenta de la Virgen: túnica, vestido, manto y manguillos.

Además, se describe un nuevo manto para la Virgen de la Defensa el cual parece tratarse del mismo que se representa (con ciertas licencias del pintor) en dos lienzos del siglo XVIII localizados en el Museo del Virreinato y la parroquia de Santiago Apóstol en Tonalá (Jalisco), respectivamente.[35] (FIG. 5). Por la cantidad de joyas y las más de doce mil perlas que portaba, cabría sospechar que este manto de seda se benefició del manto. Asimismo, lo que permite relacionarlo con las pinturas es que se especifique que las perlas fueron colocadas en forma de "S", tal como se aprecia en los lienzos: "…En el centro de dicho manto tres mil

[31] Véase el apartado dedicado a la Virgen de la Defensa en: Florencia y Oviedo, *op. Cit*.

[32] Con mayor, o menor, detalle, dichos objetos se mencionan en el inventario de 1712: 6 blandones, 3 lámparas inventariadas en el apartado de platería y una corona de plata traída de Perú. Finalmente, los inventarios también incluyen "una columna de plata en blanca lisa con su basa y pedestal". Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante, AVCCP), *Inventario*, 1712.

[33] Por "raso" es posible aludir al tipo de ligamento de un tejido; es decir, a una manera (técnica) de entrelazar los hilos en donde el hilo de la trama pasa sobre uno de la urdimbre luego por debajo de cuatro o más y luego vuelve a pasar otra vez sobre uno. En este sentido pueden existir rasos de distintas fibras. (Rosa María Dávila Corona, Montserrat Duran Pujol y Máximo García Fernández, *Diccionario histórico de telas y tejidos. Castellano-Catalán*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.) Sin embargo, el uso del término en los inventarios poblanos sugiere que se le da exclusivamente el sentido que en el siglo XVIII aparece en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*: una "tela de seda lustrosa, de más cuerpo que el tafetán, y menos que el terciopelo".

[34] AVCCP, *Inventario*, 1712, fs. 15v y 16.

[35] Agradezco a Pablo Amador que llamara mi atención en torno a estos dos cuadros y que compartiera conmigo el vínculo que estableció entre ambas pinturas pues la primera no aparece asociada a la Virgen de la Defensa en el catálogo del Museo del Virreinato. La pintura de Tonalá (en el estado de Jalisco), en cambio, proporciona la clave para identificar a la de Tepozotlán. Más allá de las evidentes semejanzas formales con respecto a la talla, además, porta una cartela que la identifica sin lugar a dudas.



Figura 5: Virgen de la Defensa com túnica, vestido, manto y manguillo.



Figura 6: Virgen de Zapopan, Escultura ligera de caña de maíz de 35 cms de altura.

trescientos cuarenta y seis perlas desparramadas en todo él con más siete mil setecientos diez perlas que tienen las esecitas y guarnecen todo el manto que todas las expresadas perlas que componen dichas partidas (no entrando las de las joyitas expresadas) son doce mil ochenta y siete perlas."[36]

De lo anterior es posible afirmar que el manto representado en los lienzos es aquel que efectivamente portaba hacia 1776 y que constaba de una cauda y más de 12 mil perlas. También es posible entender que lo que el pintor ha representado bajo dicho manto con cauda seguramente no es la talla policromada (representando textiles como, por ejemplo, se exhibe la Virgen de la vecina población de Ocotlán, en Tlaxcala) sino otro manto (denominado "vestido"), una túnica blanca y, por lo menos, una manga.

Este es un ejemplo que es posible rastrear desde el siglo XVII hasta la actualidad y en donde una escultura tallada y policromada en todos sus detalles se mantiene integra y con escasas intervenciones aunque permanentemente cubierta con sus ropas. Un último caso lo constituye la Virgen de Zapopan, a cuya vestimenta pude asistir el 9 de octubre del 2010 (FIG. 6). De la pieza original (una escultura ligera de caña de maíz de tan solo 35 cms de altura que se acredita haber llegado a las tierras de Jalisco colgada del cuello del franciscano fray Antonio de Segovia e intervenir en la pacificación de la región en 1541) solo es posible apreciar un fragmento del rostro y las manos, ya que la escultura se encuentra cubierta por un contenedor de plata para evitar su deterioro. Se afirma que con motivo de su coronación dicho vaso, elaborado en 1935, sustituyó otro que databa de 1713 de modo que probablemente este fuera el mecanismo empleado en Zapopan (y quizá más sitios en los alrededores) para dar cuerpo y vestir a la imagen: una cubierta que al tiempo de representar su cuerpo vestido de una manera rica cumple con la función de soportar un ajuar aún más suntuoso que reconstruye visualmente la historia de la imagen al tratarse de donaciones que se hicieron en fechas emblemáticas de la historia de la región.[37] Nos recuerda también que la vestimenta de las imágenes no solo dio acceso a las mujeres hacia las imágenes sagradas sino también a los laicos en general.

Otras tipologías

Hemos visto a través de las historias de la Virgen de la Salud de Michoacán o Santa Anita en Jalisco, de la catedralicia Defensa de Puebla y de la itinerante de Zapopan distintas formas en que la corporeidad de la

[36] AVCCP, *Inventario*, 1776, f. 27.

[37] Para un análisis puntual de esta iconografía, véase: Patricia Díaz Cayeros, "Imágenes escultóricas en sus contextos ornamentales: simulacros y verdaderos retratos entre velos y cortinas", *Actas del II Congreso Internacional de escultura Encrucijada (Puebla, 2010)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, en proceso de publicación.



Figura 7: Virgen del Carmen de los Realejos; Iglesia de la Concepción. La Laguna, isla Canaria.

Virgen y de la imagen se hace visible. En todos los casos se trata de adaptaciones de una obra original que ha sido mutilada, cubierta con textiles o doblemente recubierta empleando también un rico metal como lo es la plata. En todos, la vestimenta media entre la sacralidad de la pieza y sus fieles. Es poco lo que la vestimenta deja ver de la obra, de modo que su vestido es una forma de honrar así como de vincular con distancia al fiel y de transformar su funcionalidad sumando sacralidad. Es evidente que la práctica de vestir imágenes fue frecuente y extendida. Sin embargo, la diversidad de formas en que este fenómeno tomó cuerpo no ha sido un tema estudiado de manera sistemática. Por ello, para finalizar desearía ubicar el caso novohispano en el contexto de la escultura española echando una mirada a algunos casos estudiados en las Islas Canarias por Pablo Amador y que permiten mostrar la generación de una nueva tipología escultórica.

Un nuevo mecanismo para presentar el cuerpo de la Virgen o el cuerpo de la imagen se aprecia en la Virgen del Carmen de los Realejos en la iglesia de la Concepción de la Laguna, una isla canaria.[38] (FIG. 7) La cabeza con parte del torso, los brazos, manos y el niño han sido atribuidos al escultor genovés Anton María Maragliano (1664-1739). Después de que estos fragmentos llegaran a Canarias se le añadió lo que faltaba del cuerpo. Se trata de una talla en madera, policromada y ahuecada en la zona de la falda. Aunque la escultura se viste por completo la pieza está totalmente adecentada y nunca se exhibe sin vestir. Es decir, es diferente a las obras exentas que hemos visto o a la gran cantidad de piezas concebidas para ser vestidas en donde sólo se hace un esbozado escultórico o se completa con varilla, o bien, de aquellas también numerosas que están conformadas como maniquí. Pablo Amador ubica esta nueva tipología en el último tercio del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Considera que en Tenerife se produjo una particular renovación de las estructuras interiores de este tipo de piezas. Esto consistió en tallar las vestimentas sin grandes volúmenes

[38] Véase el estudio completo en: Pablo Amador "La imagen. Análisis y restauración" en *Vitis florigera. La Virgen del Carmen de los Realejos, emblema de fe, arte e historia*, Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, Los Realejos, Tenerife, 2013, pp. 264-287.

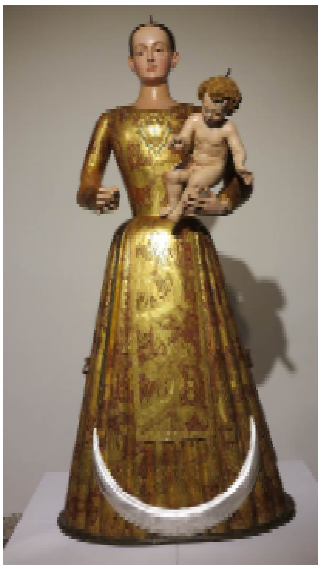


Figura 8: Virgen del Carmen de la antigua parroquia de los Remedios, actual catedral. San Cristobal de La Laguna. Tenerife.



Figura 9: Nuestra Señora de la Candelaria. Coro, Venezuela.

para no complicar su posterior revestido.[39] Aunque la escultura de Maragliano fue restaurada por Pablo Amador hacia el año 2002 se le prohibió reproducir las fotos que tomó para su estudio porque la devoción impide que se le vea *desnuda*.

Si bien nos recuerda tanto el caso de la Virgen de la Estrella como el de las Nieves, se distingue de este último en que se consideró que las fotos si eran la Virgen pero los dibujos no. Especialmente interesante es que a pesar de que sería una obra cuya talla y policromía se mantendría siempre cubierta, se hayan trabajado tanto para que estuviera "decente" en cualquier circunstancia pero también recordando que el problema del decoro va en correspondencia primero con la obra y solo después con los espectadores.

En esta misma línea es posible interpretar a la Virgen del Carmen de la antigua parroquia de los Remedios en la Laguna, actual catedral, como una pieza que marca un límite a mediados del siglo XVIII[40] (FIG. 8). Una detallada observación me fue posible a fines del año 2012 gracias a una exposición que Pablo Amador curó en la misma ciudad de San Cristóbal de la Laguna, Tenerife. Con base en estudios anteriores, el especialista explica que la cabeza es de una efigie anterior que ha sido fechada hacia 1671 y quizá pudiera ser de Lázaro González de Ocampo. El cuerpo, en cambio, es de mediados del siglo XVIII y se le atribuye a su nieto, Sebastián Fernández Méndez, el mozo.

Se ha simplificado el cuerpo tallado y el vestido tiene ricos y amplios ropajes en la falda aunque es sencillo en sus líneas de ejecución. Amador considera que se está insistiendo en la idea de adecentar el cuerpo oculto. Además cree que al igual que con la pieza de Maragliano, de nuevo hay una intención de darle un carácter de antigüedad a la efigie al reproducir fórmulas retardatarias al figurar tejidos. En este sentido también lo compara con lo que hizo el mismo artífice cuando ya bien avanzado el siglo XVIII, desde Coro (Venezuela), le solicitaron una copia de la patrona insular, Nuestra Señora de la Candelaria. En lugar de reproducir la escultura original literalmente (como se había hecho a principios del siglo anterior para la ciudad de Caracas), de nuevo llevó a cabo este particular traje-candelero a modo de falda y corpiño, una tipología que considera ser el resultado del gusto insular.[41] (FIG. 9) Este último ejemplo, por la manera en que sus copias fueron solicitadas por sus devotos insulares en América, recuerda en parte el caso de la Virgen de Loreto de la ciudad de México. De esta obra se desconoce su paradero pero sus rostros y manos –tocados de la imagen negra original- llegaron de Italia en 1680 a manera de copias. Lo cierto es que no

[39] Tal como -Pablo Amador informa- sucedió también con la Virgen de la Gracia ubicada en la iglesia de San Agustín en la Orotava, Tenerife. Fue realizada en Madrid en 1670 por Manuel Pereira y también participó Felipe Sánchez con un costoso policromado; sin embargo, se trata de una pieza que nunca fue concebida para verse sin ropa.

[40] También abordada en: Pablo Amador, *op. Cit*., 2013.

[41] *Ibid*.



Figura 10: Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo, Ciudad de México.

sabemos cómo fue que en la Nueva España se le dio cuerpo a esta pieza en el siglo XVII, si con un maniquí, un candelero o con una talla completa que reprodujera su paradigmático vestuario como la que se conserva en el templo de San Fernando de la ciudad de México o en el Museo del Virreinato en Tepotzotlán. Lo cierto es que las características de su vestimenta son sus rasgos de identidad iconográfica tal como también sucedió con la Virgen de la Soledad de los Mínimos de Madrid. Por último, habría que referirse a la Virgen del Rosario del templo de Santo Domingo de la ciudad de México. En particular me interesa porque presenta lo que parece ser una nueva tipología en el vestido. Esta la vemos representada en la pintura de Cristóbal de Villalpando así como en una talla que se conserva en el propio templo y que reproduciendo a la efigie original se representa con corsé, mangas de punta, toca y rostrillo.[42] (FIG.10) Su atuendo retoma elementos de gran antigüedad al tiempo de diferenciarse de aquel ampón que caracteriza al vestido que portan tantas piezas contemporáneamente y, en particular, la muy venerada (de la misma advocación del Rosario) en la ciudad de Puebla que, al parecer, fue una imagen de bastidor desde su origen.

Me parece que en el análisis puntual de esta diversidad de ejemplos aquí apenas esbozados habrá que ir construyendo el marco de referencia para pensar la relación entre prototipo-imagen-ornamento y espectador y en el que la vestimenta (como una forma de consagración) juega un papel fundamental en la manera en que a lo largo del tiempo se dio cuerpo no solo a la escultura sino, en particular, a la imagen de la Madre de Dios y cómo es que esta práctica medió entre su materialidad y su sacralidad.

[42] Los corsés se empezaron a usar de manera generalizada en el siglo XVI aunque se registran ya en España por primera vez a fines del siglo XV y estarán de moda hasta la revolución francesa.

OS "ENCARNADORES" DE IMAGENS RELIGIOSAS NA BAHIA NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Cláudia Guanais
Mestra em Artes Visuais
Restauradora
Museu de Arte Sacra/UFBA
claudia.guanais@ufba.br

Resumo
O presente artigo tem como objetivo divulgar alguns pintores, também conhecidos como "encarnadores" que complementavam o trabalho do escultor construindo as "roupas" e as "carnes" das imagens sacras católicas baianas. Utilizamos como metodologia para esta pesquisa, uma revisão bibliográfica dos pioneiros na história da arte baiana – Manoel Querino, Marieta Alves, Carlos Ott, leitura em documentos de irmandades e ordens terceiras, assim como inventários e testamentos dos pintores. Com base nestes documentos, podemos identificar as parcerias existentes entre alguns encarnadores e escultores assim como a classe social que pertenciam. Os documentos de irmandades e ordens terceiras demonstram também as diversas atividades que estes artistas exerciam para sobreviver, como pinturas em janelas, portas, armários e caixilhos de vidraças. Confirmamos nesta pesquisa que os artistas não só trabalhavam para suprir a demanda local, como também exportavam suas imagens para outros estados.

Palavras-chave: encarnadores, policromadores, escultura sacra, imagem religiosa.

A Bahia teve uma extensa produção de esculturas sacras nos séculos XVIII e XIX em conseqüência de ser o mais antigo e principal centro de administração religiosa na colônia e sede do primeiro bispado, instituído em 1554.[1]

Em um artigo escrito por Marieta Alves intitulado "Encarnadores de Imagens, Douradores, Pintores" para o Jornal "A tarde" em 28 de março de 1960[2], a autora descreve a "superabundância de pintores trabalhando na Bahia" nestes séculos:

> Justifica-se, plenamente, que houvesse superabundância de pintores, trabalhando na Bahia, nos séculos XVIII e XIX. As procissões numerosíssimas, com extenso cortejo de andores, figuras, pendores e tochas, davam margem a esta verdadeira onda de artistas do pincel, de que nos falam dezenas de recibos por eles assinados. [...].

Mas quem eram estes artistas que complementavam o trabalho do escultor? Em que se inspiravam para construir as "roupas" e as "carnes" dos santos dando-lhes um aspecto mais natural[3] além de conferir-lhes uma maior significação iconográfica e simbólica?

A diversidade desta pintura, que chegou até nossos dias, reforça o artigo de Marieta Alves sobre a "superabundância de pintores". Não sabemos exatamente em que se inspiravam, porém a identificação de pinturas idênticas em suportes diversos como o arranjo floral encontrado na policromia da imagem de Santa Cecília pertencente à Catedral Basílica de Salvador (FIG. 1) e a pintura no Livro de Termos da Igreja de Santana (FIG. 2) nos levam a cogitar duas possibilidades: cada artista tinha sua própria fatura ou a existência de modelos em que os artistas se baseavam.

Encontramos poucos dados que nos esclarecesse sobre a condição social dos artistas no século XVIII e XIX. Através do testamento do Pintor Felisberto Coelho de Sant'Ana, que entre 1796 e 1797, recebeu da Igreja da

[1] RIBEIRO, Miriam. A imagem religiosa no Brasil. AGUILLAR Nelson (org.) Mostra do Redescobrimento, Arte Barroca. São Paulo, Associação 500 anos Artes Visuais, 2000, pg. 60.
[2] ALVES, Marieta. Encarnadores de Imagens, Douradores, Pintores. Jornal a Tarde, Salvador, 28/mar/1960.
[3] A expressão "conforme ao natural" ou "imitando em todo o natural" aparece no final do século XVI. Refere-se às figura uras, carnes e panos (GONI, 2000, p. 167).



Figura 1: Detalhe da policromia da imagem de Santa Cecília, Catedral Basílica, Salvador, BA. Foto:: Cláudia Guanais.



Figura 2: Pintura decorativa do Livro de Termos de 1830, Igreja de Santana, Salvador, BA. Foto: Cláudia Guanais.

Ajuda 8$400 "pelo concerto e pintura da Imagem do Senhor morto"[4] e entre 1807 e 1808 "encarnou as figuras do Bom e do Mau Ladrões, para a Ordem 3ª do Carmo"[5], encontramos um registro onde o inventariante deixa como herança um escravo com ofício de pintor para ajudar no sustento da viúva. [...] os bens que possuo meus testamenteiros sabem quais eles são para entre os herdeiros serem partilhados e dentre elles há o escravo Jorge official de pintor, [...][6]

No inventário do escultor Estevão do Sacramento Rocha, que esculpiu para a Ordem Terceira do Carmo, em 07 de setembro de 1811 um anjo do Senhor no Horto por 18$000 reis, encontramos também uma informação que menciona o ofício do escravo: [...] "escravo Belisário criolo moço, official de pintor [...].[7]

Outra referência onde o escravo exercia a função de dourador encontramos no documento transcrito por Carlos Ott onde, "... no dia 2 de agosto de 1817, dá-se licença a Inácio Rodrigues para o escravo dele, chamado Domingos, poder exercer a profissão de Dourador."[8]

Segundo Antonio d'Araujo[9], "até a metade do século XVIII, o rígido sistema colonial não permitia o reconhecimento dos produtores da arte, sendo lenta a conquista, por estes pintores, de um nível social melhor nesse século".

Com base nesta premissa, constatamos nas transcrições de recibos realizadas por Carlos Ott que os artistas não só exerciam a função de policromador de imagens para suprir o seu sustento, como também exerciam a função de pintores de igrejas, casas residenciais[10], porta, janelas, grades, sacadas, etc. Entre outros documentos encontramos na folha de pagamento de 1802 da Ordem 3ª do Carmo, o pagamento do pintor Seriaco Luiz dos Anjos "pela pintura que fes nas sacadas das duas moradas de cazas Nr. 43 e 44",

[4] OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.
[5] ALVES, Marieta. Fichas Avulsas Manuscritas, Instituto Feminino da Bahia, Arquivo Marieta Alves.
[6] Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB), Testamento de Felisberto Coelho de Sant'Ana.
[7] Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB), Inventário de Estevão Sacramento Rocha, Arquivos Judiciários, classificação: 05/1980/2459/03.
[8] OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.
[9] D'ARAUJO, Antonio. **Arte no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Revan, 2000, p. 96.
[10] Esta pintura pode também ser uma pintura artística, o que era comum no interior das residências.



DOMINGOS PEREIRA BAIÃO,
COM LOJA DE ESCULPTURA
na ladeira da Mizericordia n. 189.

Participa ao respeitavel publico que está prompto a receber toda e qualquer encommenda dependente do seu trabalho em madeira, pedra e barro, obrigando-se a dar em tempo marcado, com a melhor perfeição e esmero, como provão os diversos trabalhos que tem feito, não só para esta capital, como para diversas provincias do imperio.

Incumbe-se tambem de qualquer pintura de imagens por ser ligada á sua officina uma de pintura, cujo artista é bastante habil.

Figura 3: Anuncio de Domingos Pereira Baião, "Almanak da Bahia", 1855.

pertencentes a Ordem[11]. Nos Arquivos da Igreja de Santana, Carlos Ott[12] transcreveu a contratação do pintor de José da Costa Andrade em 1828:

> Mestre pintor o Sargento-mor José da Costa Andrade de fazer a pintura e douramento do tapavento com tintas finas de branco a óleo e ouro em todos os lugares que o devia levar, como do forro do Consistório, portas, armários, janelas e caixilhos de vidraças, pintando as janelas e portas de azul.

Os artistas não só trabalhavam para suprir a demanda local, como também exportavam suas imagens para outros estados. Manoel Querino[13] cita uma matéria publicada no Jornal Comércio, de 20 de outubro de 1863 do Rio Grande do Sul, onde elogia o trabalho do escultor Domingos Pereira Baião:

> As imagens de Nossa Senhora da Piedade, S. João Batista e Sto. Antonio, vindas da Bahia, sendo alli esculpidas pelo artista Domingos Pereira Baião [...] este grupo é realmente um bellissimo trabalho artístico que honra muito seu autor, que parece manejar com a mesma delicadeza o pincel como o escopro [...]

Esta matéria indica que o escultor Domingos Pereira Baião era também policromador da sua própria obra, porém Luiz Freire[14] revela um anúncio do referido escultor, publicado no "Almanak da Bahia" do ano de 1855 (FIG.3), onde ao final 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".

Segundo Manoel Querino, o escultor Domingos Pereira Baião trabalhava em parceria com o pintor Atanásio Seixas. Seria então o pintor "bastante hábil" a que se refere o anúncio? Querino[15] também se refere ao

[11] OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.
[12] Idem
[13] QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas bahianos: indicações biográphicas.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1911, p. 27, 28.
[14] FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia.* Rio de Janeiro: Versal, 2006, p. 105.
[15] QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas bahianos**: **indicações biográphicas.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1911, p. 29.

artista João Carlos do Sacramento como "grande exportador não só dos trabalhos feitos em sua officina, que era uma verdadeira fábrica... produziu muito; tudo, porém está no Amazonas, Pará e Rio Grande do Sul." Há também na igreja do Rosário dos Pretos em Diamantina, MG, o registro de uma imagem de São Miguel Arcanjo,[16] na Igreja matriz do Serro, MG, a imagem de Nossa Senhora do Rosário[17], na cidade de Itapanhoacanga, distrito de Alvorada de Minas, uma imagem de N. Sra. da Conceição[18].

Em relação à contratação destes artistas, não sabemos ao certo se havia regras estabelecidas. Alguns artistas pertenciam a determinadas irmandades, como podemos constatar nos Arquivos da OTSD, onde o escultor Antonio de Souza Paranhos professou votos em março de 1848[19]. Possivelmente o fato de pertencer à irmandade facilitava a contratação dos serviços.

No termo do ajuste realizado pela Irmandade do SS. Sacramento de Sant'Ana com o Mestre pintor José da Costa de Andrade para a obra de pintura, douramento do retábulo e forro da sacristia há referências da convocação realizada através de periódicos e de um edital fixado na porta da igreja, conforme vemos a seguir:

> [...] Aos oito dias domez deDezembro demil e oito centos evinte esette annos / neste Consistorio da noòsa Irmand.e do Santissimo Sacramrnto eSanta Anna / em acto deMeza della que prezidia o actual Ir.o Juis José Bernardo da Silva Couto, / foi pelo dito declarado que em consequencia dos anuncios feitos desde omes passado / pelos Periodicos desta Cidade, edo Edital que esteve na porta principal desta Matriz, / para o ajuste da obra da pintura, edouramento do retabolo, e forro da nossa Sacrestia como / sehavia deliberado em Meza deSette de Outubro doCorrente anno, só tinha compare- / cido p.r vezes para tratar do ajuste damesma oM.e Pintor Sarg.to mor Reformado de / Milicias Jozé da Costa de Andrade [...][20].

A Igreja de S. Pedro Velho, na sessão de 25 de outubro de 1882 faz o seguinte registro:[...] foram lidas as propostas dos artistas e resolveu a Meza aceitar a do artista Salles pela quantia de 8:106$000, ficando para o segundo ligar a de Melchiades de 8:700$000, para a terceiro a de Bousquet de 9:950$000 e finalmente para o quarto a de Balduino de 11:465$00[21].

Este registro não especifica o tipo do trabalho contratado, porém sabemos que um dos artistas, Bousquet[22], realizou dois anos após esta concorrência, trabalhos de pintura em imagens conforme observamos a seguir: "Aos 20 de agosto de 1884, o pintor Emílio Bousquet comunicou à Irmandade do S. Sacramento da igreja de S. Pedro Velho achar-se concluídas as obras do seu contracto que consistiram em pinturas, douramentos e encarnações."[23]

No artigo de Marieta Alves[24], há uma indicação de contratação de encarnadores de imagens onde não deixa claro o critério de escolha:

> Em 1758, para o ajuste da encarnação das 3 grandes imagens, executadas pelo escultor Francisco das Chagas, compareceram à sessão da Mesa da Ordem 3ª do Carmo vários mestres pintores, recaindo a escolha em Antonio da Cruz, que se obrigou a

[16] SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Incidência da Imaginária portuguesa e baiana na região norte de Minas Gerais. In: Colóquio Luso-Brasileiro de História Da Arte 4, 2000, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2000, p. 145.
[17] Idem
[18] Idem
[19] Arquivo da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, Catálogo geral dos Irmãos, fo. 112 r.
[20] BCEAB. Livro de termos de resoluções da mesa da Irmandade do SS. Sacramento e Sant'Ana. 8 de dezembro de 1827 F. 55 - 56.
[21] OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.
[22] Nas atas de 1887-1909, pág. 238, do Colégio de São Joaquim, fala-se das "oficinas do Sr. Emílio Bousquet". OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.
[23] OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.
[24] ALVES, Marieta. Encarnadores de Imagens, Douradores, Pintores. JORNAL A TARDE, Salvador, 28/mar/1960.



Figura 4: Monograma na pintura da imagem de Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, Salvador, BA. Fotografia: Cláudia Guanais.

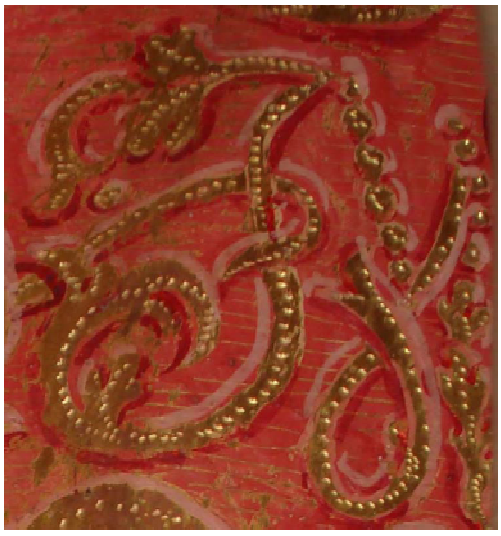


Figura 5: Monograma na pintura da imagem do Cristo Ressuscitado, Ordem Terceira de São Domingos, Salvador. BA. Fotografia: Cláudia Guanais.

> desempenhar o importante trabalho com perfeição e sob condições idênticas às impostas ao escultor.

Observamos também uma parceria entre pintores e escultores. Como já mencionamos, Manoel Querino[25] cita Athanasio Rodrigues Seixas como o "pintor predileto dos trabalhos do exímio esculptor Baião". Ainda segundo Querino[26], a escultura da Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Boqueirão, é de autoria de Domingos Pereira Baião e a pintura é de Atanásio Seixas. A imagem possui uma exuberante pintura onde o artista utilizou a técnica do relevo, pastilhamento[27] e incrustações de materiais diversos, como areia prateada, imitações de pedras preciosas e monogramas. (FIG. 4)

A pintura da imagem de Nossa Senhora das Mercês, pertencente ao Convento de Santa Tereza, que segundo Manoel Querino[28], também foi realizada por Atanásio Seixas, possui motivos zoomorfos (não muito comum na pintura da imaginária baiana), motivos fitomorfos e monogramas. A pintura na imagem do Cristo Ressuscitado pertencente à Ordem Terceira de São Domingos possui também características formais similares a Nossa Senhora do Boqueirão e Nossa Senhora das Mercês. Apesar de não ter documentos que provam a autoria, atribuímos a Atanásio Seixas em função da repetição de alguns elementos, como por exemplo, a utilização de monogramas. (FIG. 5)

Outra parceria comprovada é entre o escultor Manoel Inácio da Costa e o pintor José da Costa de Andrade. No termo de contratação de 1827, entre a Igreja de Santana e José da Costa de Andrade, o referido escultor aparece como fiador[29]. Verificamos a parceria destes dois artistas através da transcrição do termo dos terceiros Franciscanos realizada pela historiadora Marieta Alves[30], contratando os serviços do escultor em 1833 e do pintor em 1834 para a confecção da imagem de São Domingos de Gusmão.

---

[25] QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas bahianos: indicações biográphicas.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1911, p. 91

[26] QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas bahianos: indicações biográphicas.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1911, p. 24, p. 92

[27] Ornamentos em alto relevo, feitos geralmente nas bordas dos mantos, túnica, golas e punhos enquanto a base de preparação está úmida.

[28] Ornamentos em alto relevo, feitos geralmente nas bordas dos mantos, túnica, golas e punhos enquanto a base de preparação está úmida.

[29] BCEAB. Livro de termos de resoluções da mesa da Irmandade do SS. Sacramento e Sant'Ana, 8 de dezembro de 1827, f. 55 - 56.

[30] ALVES, Marieta**.** *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia.* Bahia: Imprensa Nacional, 1948, p. 61 e p. 66).



Figura 6: Ascensão de Cristo, litografia, Missal, Mosteiro de São Bento. Foto: Cláudia Guanais.



Figura 7: Ascensão de Cristo, óleo sobre tela, José Teófilo de Jesus (atribuição), MAS/UFBA. Foto: Cláudia Guanais.

Sobre o pintor José da Costa de Andrade, consideramos importante salientar que além de encarnador de imagens, realizou a pintura de oito painéis para a sacristia da igreja de Santana, conforme consta no termo de contratação de 1827[31].

Na concepção de Carlos Ott[32], José da Costa Andrade "só sabia copiar, mas não aprendeu fazer composições próprias." Este conceito de cópias, que equivale ao plágio nos dias de hoje, não era o que vigorava no período que foram executados estes painéis. O artista que copiava o seu mestre, era visto como um bom discípulo e, portanto hábil para exercer a função. Segundo Maria Helena Flexor[33], "a prática, ainda na primeira metade do século XIX, até o advento das academias de belas artes, era de se copiar um modelo, ou obra-prima, anterior. Isto explica a repetição de um mesmo modelo indefinidamente." Flexor[34] conclui: "Os artistas só eram considerados mestres se copiassem os grandes mestres. Circulavam, inclusive, inúmeras gravuras (FIG. 6) que serviam de modelo, tanto para os escultores, quanto os pintores" (FIG. 7). Portanto, não podemos ver com o olhar contemporâneo e depreciar o mestre José da Costa Andrade. O painel onde há a representação "Sacerdote judaico sacrificando um cordeiro", também conhecida como "Sacrifício de Melquisedec" de José da Costa de Andrade localizado na sacristia da Igreja de Santana testemunha a habilidade do pintor quando comparamos com a pintura de José Joaquim da Rocha pertencente à antiga igreja de São Pedro Velho e a pintura atribuída a José Teófilo de Jesus pertencente a Catedral Basílica. Habilidade também comprovada pelos vários recibos das irmandades, onde também exercia a função de dourador.

---

[31] BCEAB. Livro de termos de resoluções da mesa da Irmandade do SS. Sacramento e Sant'Ana, 8 de dezembro de 1827, f. 55 - 56.

[32] OTT, Carlos. *Atividade artística nas igrejas do Pilar e Sant'Ana da cidade do Salvador.* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1979. v.1, p. 260

[33] FLEXOR, Maria Helena. A escultura na Bahia do século XVIII: autoria a atribuições. CEIB, Belo Horizonte, n. 1, 2001, p. 178.

[34] Idem

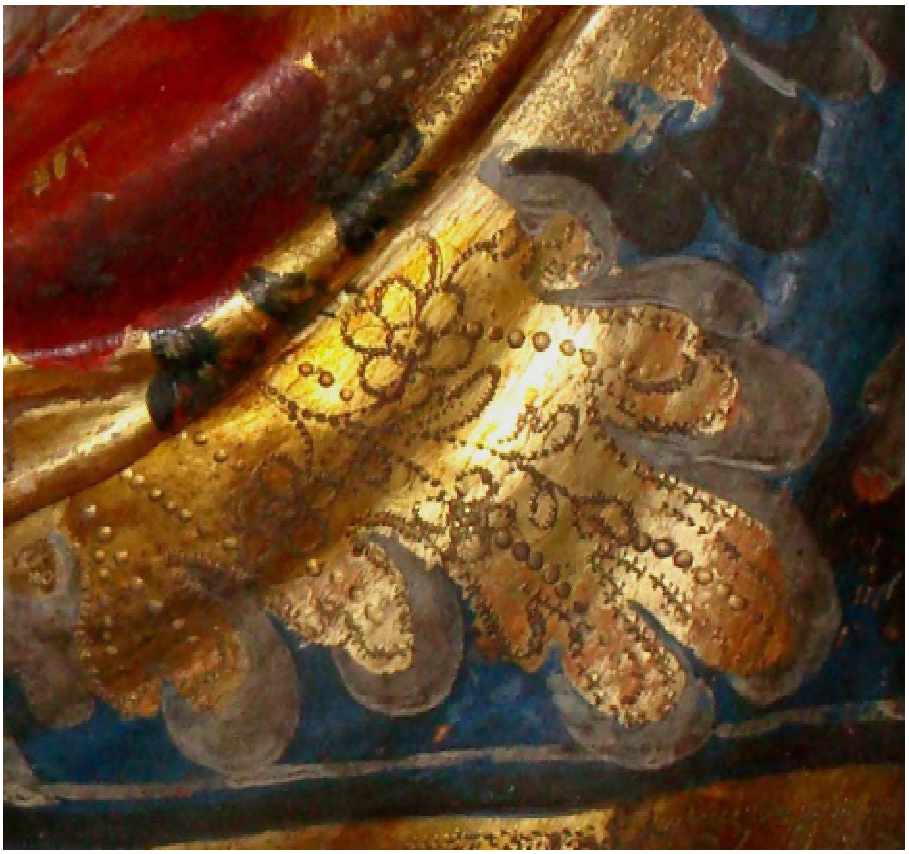


Figura 8: Detalhe da policromia de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Nossa Senhora Santana, Salvador, BA. Fotografia: Cláudia Guanais.

Encontramos também um documento onde a Ordem 3ª do Carmo contrata o serviço do pintor Joze da Costa de Andrade: "em 12 de setembro de 1830, a Ordem 3. do Carmo pagou 33$840 "a saber 30$000 da encarnação de N. Sra. do Carmo e menino..."[35]. A Imagem de Nossa Senhora do Carmo, a qual possivelmente o documento se refere , localizada no altar mor, possui na sua decoração elementos muito similares à pintura do São Domingos de Gusmão. A policromia atual não é contemporânea à escultura, pois há marcas de punção (ornamentação em baixo relevo sobre a folha metálica) na parte interna do manto. Como a punção é realizada sobre o douramento, concluímos que nesta área havia aplicação de folha metálica.

Outro policromador que consideramos importante mencionar é José Lauro de Azevedo, que segundo as transcrições de Carlos Ott, recebeu da Igreja de Santana 100$000 em 20 de julho de 1857 "por encarnar as imagens de N. S. Mãe dos Homens, S. José, S. Miguel, S. João Nepomuceno, S. Benedito, S. Antonio e S. Joaquim". Possivelmente este documento trata das pinturas atuais, pois todas estas imagens que o documento se refere (com exceção do Santo Antonio e São Benedito que possuem uma pintura simples sem padrões decorativos) possuem policromias tão similares que poderíamos chamar de idênticas. O que chama a atenção nesta policromia é a punção em excesso, criando inclusive desenhos simplificados nos florões dourados, característica pouco comum em outras ornamentações. (FIG. 8)

Identificamos também na Ordem Terceira de São Domingos, o nome de um outro policromador, através de um documento transcrito pelo historiador Carlos Ott. Segundo este documento, "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.[36]A pintura desta imagem está em péssimo estado de conservação,

[35] OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.
[36] Idem

o que nos permitiu verificar nas lacunas, a existência de quatro pinturas sobrepostas. A pintura atual, que acreditamos ser a que se refere o documento, de autoria de José Ciríaco Xavier de Menezes, possui uma excelente qualidade técnica, onde aplicou-se a folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos horizontais, florões, ramagens alongadas com curvas e contracurvas, trifólios e formas circulares. Esta mesma pintura observamos na imagem de Santa Tereza pertencente ao Museu de Arte Sacra (MAS) da UFBA e na representação de Nossa Senhora do Rosário, da Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.

Como podemos observar, os documentos que resistiram até os nossos dias, atestam que excelentes policromadores atuaram na Baia até a segunda metade do século XIX. Muitos nomes permanecerão no anonimato, porém esta pesquisa não se esgota na busca de autoria ou atribuições.

Referências

ALVES, Marieta. Encarnadores de Imagens, Douradores, Pintores. **Jornal a Tarde,** Salvador**,** 28/mar/ 1960.

_____ Fichas Avulsas Manuscritas, Instituto Feminino da Bahia, Arquivo Marieta Alves.

_____*História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia.* Bahia: Imprensa Nacional, 1948.

Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB), Testamento de Felisberto Coelho de Sant'Ana.

_____ Inventário de Estevão Sacramento Rocha, Arquivos Judiciários, classificação: 05/1980/2459/ 03.

BCEAB. Livro de termos de resoluções da mesa da Irmandade do SS. Sacramento e Sant'Ana. 8 de dezembro de 1827 F. 55 - 56.

D'ARAUJO, Antonio. *Arte no Brasil colonial.* Rio de Janeiro: Revan, 2000.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia.* Rio de Janeiro: Versal, 2006.

GOÑI, Pedro Luis Echeverría. *Evolución de la policromia em los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimentos, labores y motivos.* In: ACTAS do Congresso Internacional, a Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII. Lisboa, 2002.

OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA,

QUERINO, Manoel Raymundo. *A Bahia de outrora.* Salvador: Livraria Progresso.

_____ Manoel Raymundo. *Artistas bahianos: indicações biográphicas.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1911.

RIBEIRO, Miriam. A imagem religiosa no Brasil. AGUILLAR Nelson (org.) *Mostra do Redescobrimento***,** Arte Barroca. São Paulo, Associação 500 anos Artes Visuais, 2000.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Incidência da Imaginária portuguesa e baiana na região norte de Minas Gerais.* In: Colóquio Luso-Brasileiro de História Da Arte 4, 2000, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2000

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

Alexandre Mascarenhas
Arquiteto-conservador
Doutor, mestre e especialista em Conservação e Restauro de Bens Culturais
Instituto Federal de Minas Gerais - IFMG
afmascarenhas@yahoo.com

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

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

Introdução

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

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

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

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

Oficinas de escultura: profissionais e corporações de ofício

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

O processo escultórico

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

O desenho, a gravura e o estudo da anatomia humana

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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



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

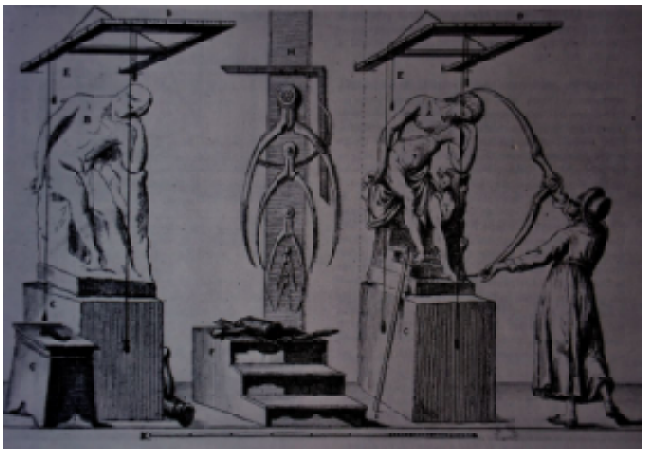


Figura 6: Gravura apresentando transposição dos pontos do modelo para o bloco de mármore. Fonte: BAUDRY, 2005.

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

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

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

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



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



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

Considerações finais

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

Referências

BAUDRY, Marie-Thérese. Sculpture: méthode et vocabulaire. Paris: Imprimerie Nationale, 2005.

CASTRO, Joaquim Machado de. Descripção Analytica da execução da Estátua Equestre, erigida em Lisboa à Glória do Senhor Rei Fidelissimo D. JOSÉ I. Lisboa: Imprensa Régia, 1810.

FARIA, Alberto. A coleção de desenho antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto. Lisboa: Fim de Século – Edições, Sociedade Unipessoal Lda, 2011.

FECIT, Benard. Sculpture em tous genres. (54 estampas). s/d.

MASCARENHAS, Alexandre. Moldes e moldagens: instrumentos de proteção, preservação e perpetuação da obra de Antônio Francisco Lisboa. Tese de doutorado defendida em junho de 2013 pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Arquitetura da UFMG. Belo Horizonte. 2013.

MACEDO, Diogo de. Sumário histórico das artes plásticas em Portugal. Porto: Livraria Tavares Martins, 1946.

PROCEDIMENTOS PARA A DOCUMENTAÇÃO CIENTÍFICA POR IMAGEM: ESTUDO DE CASO DE UMA ESCULTURA EM MADEIRA, PINÁCULO

Alexandre Cruz Leão
Professor de Fotografia e Imagens Científicas
Escola de Belas Artes, UFMG
alexandreleao@ufmg.br

Agesilau Neiva Almada
Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis
Escola de Belas Artes, UFMG
agealmada@yahoo.com

Resumo: Este trabalho se propõe a apresentar e discutir, a partir do estudo de caso de uma escultura em madeira – Pináculo, os procedimentos de documentação científica por imagem como ferramentas essenciais no processo de conservação e restauração de obras de arte: a geração (captura) e o tratamento (processamento) das imagens digitais.

Palavras-chave: Documentação científica por imagem, Fotografia, Ajuste cromático, Escultura em madeira.

Introdução

O profissional conservador-restaurador, durante o processo de conservação e restauração de uma obra de arte, deve estar amparado por registros e exames diagnósticos por imagem que possibilitem maior entendimento sobre o objeto trabalhado e, por consequência, estes recursos ajudarão como subsídios na formulação da proposta de intervenção e tratamento do objeto bem como constituirão um registro documental da obra, integrando assim o dossiê que contêm informações pertinentes a obra trabalhada.

Entende-se por registros e exames diagnósticos um conjunto de imagens produzidas que integram a parte documental do processo de conservação e restauração de uma obra de arte. Este conjunto de documentos denomina-se Documentação Científica por Imagem, que engloba os seguintes exames: fotografias de luz visível com o uso de gerenciamento de cores, fotografia com luz rasante, luz reversa, macrofotografia, infravermelho, falsa cor de infravermelho, fluorescência de ultravioleta, radiografia de bens culturais, colorimetria aplicada, dentre outras (iLAB, 2012).

A Documentação Científica por Imagem é, portanto, uma ferramenta que auxilia, de forma clara e eficiente, todo o registro por imagens científicas da obra, identificando assim os principais elementos que a caracteriza e, além de constituir um registro, possibilita consultas para esclarecimentos de dúvidas, confirmação de informações e constatação de procedimentos. Deve ser gerada de forma criteriosa, buscando registrar o máximo de informações, eliminando assim os erros que possam comprometer a qualidade e o entendimento do objeto por meio da imagem.

O processo de produção da fotografia de luz visível se dá em duas etapas: 1) geração da imagem; e, 2) processamento da imagem. Para a geração de imagens finalizadas com consistência cromática é fundamental a presença de cartela de referência cromática na etapa da geração. A cartela pode conter apenas tons de cinza ou conter diversas cores, como a QPcard 101 ou 102, e a X-Rite de 24 amostras, respectivamente. Quando se utiliza apenas os tons de cinza é possível a realização do ajuste cromático e quando se utiliza cartelas com diversas cores é possível a geração de perfil de cores, desde que esta última seja desenvolvida pra tal propósito. A realização do processamento da imagem por meio do uso de cartelas de referência cromática permite uma documentação mais criteriosa do que a simples reprodução de imagens como costumeiramente os profissionais da conservação-restauração lançam mão para a documentação da obra em que se está estudando ou intervindo.

Este trabalho discute a importância de utilizar o ajuste cromático como uma ferramenta de fácil e rápida aplicação, em que se possibilita um ganho na qualidade da imagem, que será de grande relevância nas informações que integrarão toda a documentação produzida durante o processo de intervenção de uma obra de arte.

Objeto de estudo

As imagens produzidas e trabalhadas foram geradas a partir da escultura em madeira policromada, Pináculo. Obra com corpo esférico e base retangular apresentando as seguintes dimensões: 19,5 x 15,0 cm (corpo), pertencente ao acervo do Museu Casa de Padre Toledo, Tiradentes-MG, em processo de restauração no percurso de escultura, do curso de graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes (EBA) da Univesidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Geração das imagens

No processo de geração das imagens devem uma obra de arte, alguns fatores são essenciais para preservar todos os detalhes do original, fatores estes que são fundamentais no processo de análise, diagnóstico e intervenção da peça. O ambiente em que serão produzidas as imagens é um fator importante, sendo necessário que ocorra em um local adequado e devidamente preparado para que a qualidade das imagens reflita a realidade projetada pela obra original. Para isto devem-se levar em conta, principalmente, duas questões: a iluminação do ambiente e o equipamento fotográfico que se está utilizando.

No processo de produção fotográfica a característica da luz exerce um papel fundamental, pois ela é que vai definir a qualidade na geração de imagens. Ela que vai permitir que o objeto, quando devidamente iluminado, ao ser fotografado, consiga traduzir todos os detalhes e nuances que o mesmo apresenta. Para isto, algumas características da fonte de luz devem ser levadas em conta: a intensidade, o posicionamento e a qualidade da fonte de luz (IRC – Índice de Reprodução de Cor).

Para se fotografar objetos planos, bidimensionais, como é o caso das pinturas sobre tela, pinturas murais e parietais, por exemplo, será necessária a utilização de uma fonte de luz de igual intensidade de ambos os lados (direito e esquerdo). No caso dos tridimensionais, como é o caso das esculturas, poderá ser utilizado fontes de luz com diferentes intensidades; o tipo da luz deverá ser suave, sendo um lado com maior intensidade do que o outro, possibilitando assim, proporcionar o volume característico dos objetos tridimensionais. Este procedimento evita a produção de uma imagem em que o objeto se veja planificado (efeito "chapado"). O uso de rebatedores, caso se faça necessário, poderá ser utilizado, porém de cor branca para não interferir na qualidade da luz, e assim evitar distorções no processo de captura.

Outro fator importante no processo de captação da imagem é a qualidade do equipamento fotográfico. Devem-se utilizar sempre câmeras e objetivas de alta qualidade, tripé e acessórios necessários ao bom desempenho dos equipamentos. O equipamento fotográfico deve ser capaz de gerar imagens com alta resolução espacial (acima de 10 Mega Pixels), formato de arquivo RAW[1], que gera arquivo sem compressão, e permitir o uso de objetivas intercambiáveis. Também deve ser capaz de permitir a configuração manual de velocidade do obturador, abertura do diafragma e ISO[2], além de outras funções, também importantes, como por exemplo: o ajuste do balanço de branco e do EV (Valor de Exposição). O equipamento também deve ser colocado num tripé para manter a câmera fixa e utilizar o autodisparo, recurso que evita a movimentação indesejada do equipamento.

Complementa este processo a utilização de uma cartela de referência cromática, que é colocada junto à obra. Deve ser colocada à frente do objeto, em inclinação e, preferencialmente, na área central do enquadramento fotográfico. Esta cartela permite, após a captura da imagem, os ajustes cromáticos e também

[1] Formato de arquivo sem compressão, onde são gravadas as informações de luz capturadas pelo sensor e não processadas. Cada fabricante atualmente desenvolve o formato RAW próprio (a extensão do arquivo RAW da Nikon é NEF, da Canon CR2, da Sony ARW, etc).

[2] O ISO (International Organization for Standardization) indica a sensibilidade do sensor à luz, e quanto maior mais sensível o sensor fica à luz, o que poderá ocasionar perda de qualidade da imagem em função do aparecimento do "ruído" provocado pela interferência elétrica/eletrônica.



*Figura 1: Pináculo, foto inicial **realizada no ateliê** de restauração do Cecor com cartela de referência cromática da ColorChecker®. Foto: Agesilau Neiva Almada, 2012.*



*Figura 2: Pináculo, foto inicial **realizada no estúdio fotográfico** do Cecor com cartela de referência cromática da ColorChecker®. Foto: Claudio Nadalin V. da Costa, 2012.*



*Figura 3: Pináculo, foto inicial **realizada no ateliê** de restauração do Cecor. Foto: Agesilau Neiva Almada, 2012.*



*Figura 4: Pináculo, foto inicial **realizada no estúdio fotográfico** do Cecor. Foto: Claudio Nadalin V. da Costa, 2012.*

pode permitir o gerenciamento de cores na etapa de processamento da imagem. Duas cartelas de referência cromática têm sido bastante utilizadas na área de documentação científica por imagem de bens culturais: a ColorChecker de 24 amostras de cores, fabricada pela X-Rite, que possui cores consistentes e com pouco ou nenhum metamerismo quando vista sob diferentes condições de iluminação. Outra opção é a cartela em escala de cinza QPcard, modelo 101 ou 102, que apresenta três padrões de cores: cinza claro, cinza médio e cinza escuro, cujo tons são usualmente chamados de "branco", cinza e "preto". Essa cartela é de fácil uso, possuindo a finalidade de realização do ajuste do WB (balanço de branco) e ajuste fino da exposição.

Para a produção das imagens foram utilizados dois locais com suas respectivas características técnicas: 1) fotos realizadas no local da restauração da obra (laboratório de restauro em escultura do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, EBA, UFMG), com iluminação ambiente e equipamento fotográfico semiprofissional, onde os ajustes da iluminação eram limitados; e 2) em condições técnicas adequadas, cujo local foi o estúdio fotográfico do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor), EBA, UFMG, onde o sistema de iluminação conta com fontes de luz contínua, temperatura de cor de 5000 K, câmera fotográfica digital profissional, cartela de referência cromática, tripés e diversos acessórios que colaboram para que a imagem gerada represente com consistência o objeto original.

A obra, devido a sua pequena dimensão, foi colocada sobre uma mesa, utilizando como fundo uma cartolina branca. A câmera fotográfica foi fixada em tripé, de frente para a obra. Utilizou-se um suporte de acrílico para sustentar a peça na sua posição de exibição. Posicionou-se a cartela de referência cromática verticalmente na frente da obra, observando-se os brilhos e reflexos que por ventura a iluminação e/ou o objeto pudesse causar na cartela. Os parâmetros fotométricos utilizados foram: diafragma – f/14, velocidade – 1/8, ISO – 100 e a câmera posicionada a 1 m de distância do objeto; distância focal de 82 mm.

Foi produzida uma primeira imagem utilizando a cartela de referência cromática da ColorChecker®, que serviu como imagem de referência. Em seguida foram capturadas as imagens do objeto em diferentes posições (diversas faces), condizentes com suas características e formato, sem a presença da cartela. (FIG. 1, 2, 3 e 4)



*Figura 5: Pináculo, foto inicial (**antes do ajuste cromático) realizada no ateliê** de restauração do CECOR. Autor: Agesilau Neiva Almada, 2012.*



*Figura 6: Pináculo, foto (**após o ajuste cromático) realizada no ateliê** de restauração do CECOR. Autor: Agesilau Neiva Almada, 2012.*



*Figura 7: Pináculo, foto inicial (**antes do ajuste cromático) realizada no estúdio fotográfico** do CECOR. Autor: Claudio Nadalin V. da Costa, 2012.*



*Figura 8: Pináculo, foto (**após o ajuste cromático) realizada no estúdio fotográfico** do CECOR. Autor: Claudio Nadalin V. da Costa, 2012.*

Processamento das imagens

O processamento consiste na realização de ajustes finos nas imagens, utilizando para isto *softwares* específicos para tratamento de imagens e cartelas de referência cromática presente no momento da fotografia junto ao objeto. Os ajustes têm por objetivo melhorar a qualidade das imagens fotográficas, tornando-as mais próxima do objeto original.

Não se deve confundir este processo com manipulação ou alteração da imagem, e sim de correção de possíveis perdas decorrentes do processo de geração das imagens, seja por meio de uma distorção do processo de iluminação, seja pela perda natural de nitidez causada pelo equipamento fotográfico, ou até mesmo por alguns erros na configuração deste equipamento e de definição dos parâmetros para a geração das imagens.

O tratamento das imagens iniciou-se pelo ajuste cromático, que foi realizado utilizando o software Adobe® Photoshop® na versão CS5, juntamente com o Adobe®CameraRaw (ACR). Este procedimento engloba dois momentos: 1) definição e ajuste da temperatura de cor pelo cinza médio da cartela; e, 2) correção da exposição (amostras "branca" e "preta" da cartela de referência cromática), levando em conta os valores padrões de referência definidos pelo fabricante da cartela.

Após a realização do ajuste cromático, outros ajustes mais finos devem ser aplicados com o objetivo de intensificar a qualidade das imagens. Nesta etapa utilizou-se as ferramentas *Unsharp Mask* e *High Pass* para a aplicação de filtros de nitidez. Ambas as ferramentas pertencentes ao Adobe® Photoshop®.

O processo de tratamento das imagens produzidas teve inicio com o aplicativo BRIDGE do Adobe® Photoshop®, cuja a principal função – utilizada para este trabalho- é a visualização e a seleção das imagens

TABELA 1: COMPARAÇÃO DAS IMAGENS ANTES E DEPOIS DO TRATAMENTO

LOCAL	ATELIÊ						ESTÚDIO					
	IMAGEM SEM TRATAMENTO			IMAGEM COM TRATAMENTO			IMAGEM SEM TRATAMENTO			IMAGEM COM TRATAMENTO		
	R	G	B	R	G	B	R	G	B	R	G	B
1	41	42	55	94	100	92	73	82	80	100	105	104
2	85	74	73	173	158	116	102	95	80	130	116	100
3	33	32	43	75	79	72	69	75	70	94	95	90
4	171	165	195	244	243	238	229	231	227	244	243	241
5	24	22	34	54	53	54	35	39	40	52	52	52

FONTE: Elaboração pelos próprios autores.

em formato RAW que, posteriormente, serão exportadas para o Adobe® Photoshop®. Através do aplicativo abriram-se as imagens a serem trabalhadas. Ao exportar as imagens em formato RAW do Bridge para o Photoshop, uma nova caixa de diálogo é aberta, exibindo as imagens no ACR, onde os ajustes de temperatura de cor e exposição das imagens com cartela são executados e aplicados nas imagens sem cartela.

O processamento da imagem foi iniciado pela definição da temperatura de cor utilizando o primeiro conta-gotas (*White Balance Tool*) localizado na barra superior da tela, no lado esquerdo; clicando sobre as áreas de cinza (4ª e 5ª amostras de cores da faixa cinza da cartela ColorChecker®), a fim de ajustar a temperatura de cor da fonte que iluminava o objeto. Deu-se continuidade ao processo com a correção da exposição. Para isto foi utilizado o segundo conta-gotas (localizado ao lado do anterior na barra de ferramentas – *Color Sampler Tool*). Clicou-se com o conta-gotas em três pontos sobre a amostra preta e três pontos sobre a amostra branca. A definição de três pontos em cada uma das cores ("branco" e "preto") tem por objetivo fazer uma comparação entre eles e definir apenas um ponto (que represente a média dos três). Os resultados encontrados referem-se aos valores cromáticos no modo de cor: R (Vermelho), G (Verde) e B (Azul).

A partir dos valores encontrados e levando em conta os valores de referência – "BRANCO" = 243 e "PRETO" = 52 procederam-se assim o ajuste da exposição, levando em consideração as amostras "branca" e "preta" da cartela cromática. O "branco" é ajustado no *EXPOSURE* e o "preto" no *BLACKS*. Primeiro movimentou-se o cursor do *EXPOSURE* até que os valores RBG estivessem próximos aos valores de referência para o "branco", que é 243. Em seguida movimentou-se o cursor do *BLACKS* até que os valores RGB estivessem próximos dos valores de referência para o preto, que é 52.

Realizado o ajuste na imagem que contém a cartela de referência cromática, os mesmos parâmetros foram aplicados às demais imagens. Para isto foram abertas todas as imagens pelo BRIDGE no ACR e através da ferramenta *SELECT ALL* foram marcadas todas as fotos que se desejou aplicar o ajuste, e utilizando a ferramenta *SYNCHRONIZE*, os ajustes foram automaticamente aplicados em todas as imagens selecionadas.

A etapa seguinte foi a aplicação do processo de nitidez às imagens, com o objetivo de recuperar a nitidez perdida durante o processo de geração da imagem. Os dois procedimentos mais utilizados são: *Unsharpmask* ou a técnica utilizando o *High-pass.* Utilizou-se neste caso a ferramenta *High-pass*. Para isto abriu-se cada uma das imagens no Adobe® Photoshop® e utilizando a ferramenta *Filter*, em seguida *Other* e *HightPass*, deu-se início a este processo. Abriu-se uma caixa de diálogo em que se faz o ajuste através do *RADIUS*. Para isto, nesse caso, levou-se em conta o número de referência de 3,0 pixels, sendo, contudo, este valor ajustado em função da característica da imagem.

Finalizado este processo, foi concluído o tratamento das imagens e verificou-se que o ajuste cromático corrigiu as cores da imagem original (obtida pela câmera) que se encontrava mais azulada, fruto das limitações cromáticas na etapa de geração das imagens. A aplicação do ajuste cromático permitiu uma melhor visualização das cores originais da peça e um consequente equilíbrio. Isto fez com que a imagem se aproximasse mais do objeto real. A aplicação da nitidez permitiu ressaltar os detalhes presentes na escultura, como desprendimento de policromia e também a textura do suporte.

Resultados alcançados

Após o tratamento das imagens foi realizada uma comparação entre as imagens geradas no ateliê de restauração e no laboratório fotográfico antes e depois do tratamento realizado. A comparação se deu com a medição de três pontos em cada uma das imagens e na cartela de referência cromática. A Tabela 1 descreve os valores apurados em RGB para cada uma das localidades em cada uma das imagens geradas.

Concluiu-se que foram corrigidas as distorções de iluminação e a nitidez nas imagens geradas no ateliê de restauro e no estúdio fotográfico; que as imagens geradas no estúdio fotográfico apresentaram uma qualidade superior às geradas no ateliê de restauro. Contudo, ao se utilizar adequadamente as ferramentas de processamento de imagens (softwares) com o auxílio essencial de cartelas de referência cromática, nas imagens geradas no ambiente de restauração, foi possível recuperar detalhes da policromia e suas degradações se tornaram mais nítidas, e estão mais próximas do resultado gerado após o tratamento, ou seja, as correções em RGB foram menores. Concluiu-se também que é necessário um cuidado maior na geração das imagens realizadas em ambiente com iluminação ambiente (ateliê de restauração), principalmente no que tange, especificamente, as condições de iluminação da peça.

Considerações finais

É muito comum, no processo de conservação e intervenção de uma obra, quando a formação da documentação fotográfica, a produção de fotos que permita tão somente o registro do estado de conservação e etapas de restauro, sem muita preocupação com uma qualidade satisfatória destas imagens; sem muita preocupação com a utilização futura destas imagens.

Portanto, deve-se levar em conta que a produção de fotografias utilizando métodos adequados, tanto na produção, quanto no tratamento de imagens, é um fator de grande importância para garantir uma documentação fotográfica de qualidade e assim permitir que estas imagens estejam mais próximas da realidade, ou seja, que sejam condizentes com o objeto original.

Ressalta-se que uma documentação produzida com qualidade pretende facilitar o entendimento futuro dos processos de intervenção e também auxiliar na solução de possíveis problemas e/ou falhas de registro escrito nos processos.

E por fim, a utilização de uma metodologia consistente é de fundamental importância para o sucesso da documentação fotográfica de uma obra de arte, visto que este procedimento além de auxiliar o profissional da conservação-restauração no processo de intervenção pode subsidiar no futuro possíveis estudos e novas intervenções que porventura a obra tenha que passar.

Referências

LEÃO, Alexandre Cruz. *Gerenciamento de cores para imagens digitais*. 2005. 135 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LEÃO, Alexandre Cruz, ALMADA, Agesilau Neiva. *Procedimentos para a documentação científica por imagem de bens culturais utilizando luz visível e ajuste cromático. Estudo de caso: Escultura em madeira – Pináculo.*In: Froner, Yacy-Ara; Souza, Luiz Antônio Cruz (Org.), Anais do 2º Encontro Luso-Brasileiro de Conservação e Restauração. São João Del Rei: PPGA-EBA-UFMG, 2013.

PROJETO DO LABORATÓRIO DE DOCUMENTAÇÃO CIENTÍFICA POR IMAGEM – iLAB, Apoio aas atividades de ensino, pesquisa e extensão. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

R-POZEILOV, Yosi A. *Digital photography for art conservation*.Yosi A. R-Pozeilov, 2008.

LA IDENTIFICACIÓN DE MADERAS APLICADA A LOS BIENES CULTURALES: UNIÓN INTERISCIPLINARIA ENTRE CIENCIA Y ARTE

Sergio Medrano
UNSAM-.IIPC- Instituto de Investigaciones del Patrimonio Cultural
sergiomedranoar@yahoo.com.ar

Silvina Villegas
UNLP- FCAyF - Dendrología /Lab. de Anatomía de Maderas
silvillegas@agro.unlp.edu.ar

Resumen
El presente artículo tiene como objetivo principal mostrar el trabajo interdisciplinario entre dos Universidades estatales de Argentina, la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y la Universidad Nacional de San Martin (UNSAM). Las mismas, a través de un convenio celebrado entre el Instituto de Investigaciones del Patrimonio Cultural y la Facultad de Ciencias Agrarias y Forestales, trabajan de forma conjunta para la identificación de maderas en Bienes Culturales.

Palabras clave: Identificación, Madera, Interdisciplinaridad, Escultura policromada.

Introducción

Luego de relevar documentación e informes acerca de las técnicas empleadas en la identificación de especies maderables aplicada a bienes culturales en general, se observa siempre que la cantidad solicitada de muestra es de 1cm^3. Esto resulta perjudicial para las piezas analizadas, al no respetarse el concepto de "*mínima intervención"*[1], al emplearse un ensayo destructivo, pudiendo causar la inestabilidad de la obra. Es por este motivo que entre las dos instituciones nos proponemos buscar una técnica alternativa que permita la identificación de maderas en Bienes Culturales teniendo una pequeña cantidad de material a analizar.

Desarrollo

Para realizar este trabajo tomamos la Escultura en madera policromada de San Francisco Javier perteneciente a la colección particular de Héctor Schenone. (FIG. 1) la cual nos permitió la aplicación de esta metodología.

Esta pieza fue previamente examinada a través de estudios tomográficos y/o radiográficos (FIG. 2), con el fin de definir previamente el lugar exacto para extraer la muestra[2], relevar información tecnológica de la estructura interna de la obra, y por último, delinear la propuesta de tratamiento de intervención a seguir.

Después de la exanimación previa y conocer la cantidad de piezas que componen la imagen, se procede a la extracción de muestras y su posterior procesado[3] para luego montar estas en un portaobjeto y observar al microscopio. (FIG. 3)

---

[1] *Brandi Cesare* " La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica.[...]La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la UNIDAD POTENCIAL de la obra de arte, siempre que esto sea posible, sin cometer una falsificación histórica y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo."

[2] Es de destacar que las esculturas con las que nos encontramos habitualmente están policromadas, doradas y estofadas, con lo cual se dificulta el conocimiento constructivo de las mismas y la extracción de muestras maderables para su análisis.

[3] Se empleo para el procesado de las muestras el Método de Franklin el cual no es tan toxico como otros que existen, el mismo se realiza de la siguiente manera: Se coloca en un tubo de ensayo, partes iguales de acido acético glacial y agua oxigenada de 100 volúmenes, luego se coloca a baño maría hasta que se observe que toda la muestra se haya disgregado, se saca y enjuaga en agua. Este material, el cual también puede teñirse se coloca en un portaobjeto, se cubre y observa al microscopio.



Figura 1: San Francisco Javier. Madeira dourada e policromada. Colección Héctor Schenone.

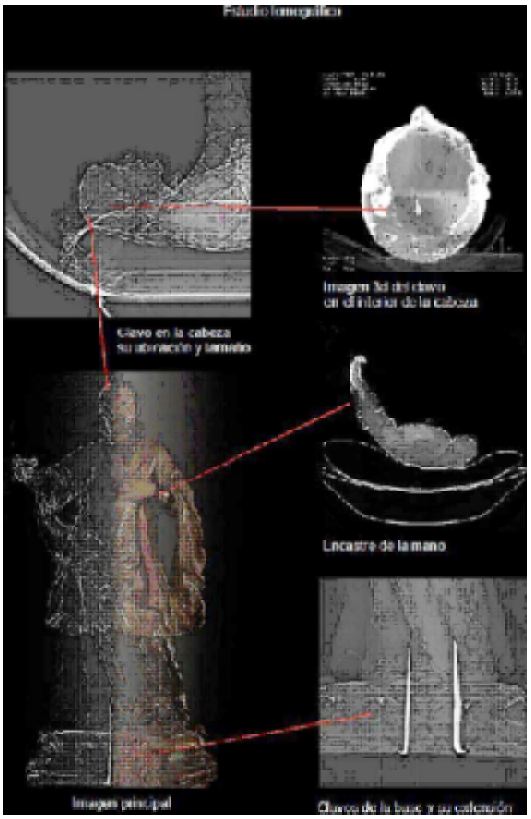


Figura 2: Estudios tomográficos y/o radiográficos.

Resulta de importancia destacar la cantidad y calidad de la información anatómica que puede obtenerse según el tamaño de la astilla extraída. Los trozos muy pequeños, que sólo permiten realizar macerados o disgregados limitan la información a caracteres cuantitativos y cualitativos de las células aisladas. Con muestras de apenas unos milímetros mayores, que permiten obtener cortes a mano alzada según planos de estudio estandarizados[4], posibilitan la observación al microscopio del tejido leñoso, llegando en ocasiones a la descripción completa de la especie. Esto último aporta gran cantidad de información diagnóstica que facilita la determinación de la identidad de la pieza de madera.

Finalmente con la información histórica de la obra, mas el examen macro (en caso que se pueda) y los datos obtenidos de la observación microscópica de los macerados, se ingresan en una base de datos online[5] para una identificación material que dependerá de la cantidad de datos con que contemos. (FIG. 4)

Resultados

En base a los procesos realizados se llega a los siguientes resultados:

Muestra obtenida de la mano: *Tilia Platyphyllos Bieb (Tiliáceas)*[6]

Muestra obtenida de la base: *Populus Alba Lynn (Álamo Blanco, Branco o White Poplar) ó Populus Nigra (Salicáceas)*[7]

Conclusion

Esta metodología resulta sorprendente e innovadora, ya que respeta los principios de mínima intervención, poniendo en primer plano la materialidad de la obra en cada estudio e intervención. Creemos importante concientizar a los distintos profesionales involucrados en la intervención del patrimonio para que lo estudien y analicen sin afectar su integridad.

[4] Estos cortes están estandarizados por el IAWA (Asociación Internacional de Anatomistas de la Madera.

[5] http://insidewood.lib.ncsu.edu/search;jsessionid=D13CCE3E211CC7D1E4FA95C23EB33294?0

[6] García, Esteban Luis, La madera y su anatomía, Ediciones mundi prensa, 2003, Madrid, España.

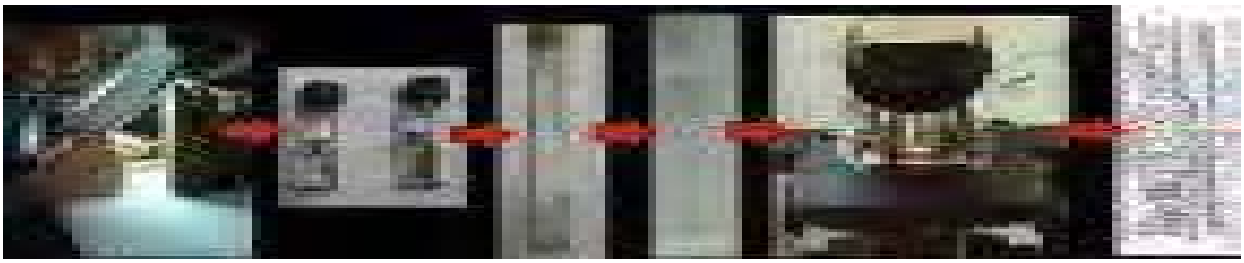


Figura 3: Extracción de muestras y su posterior procesado para luego montar estas en un portaobjeto y observar al microscopio.



Figura 4: Examen macro y los datos obtenidos de la observación microscópica de los macerados.

Cabe destacar y remarcar en este trabajo la ***unión interdisciplinaria*** entre dos instituciones, ya que en el campo de los Bienes Culturales resulta de vital importancia el trabajo en conjunto con distintas disciplinas, aportándonos conocimiento y fortaleciendo nuestra profesión.

El conocer que cada obra es producto de una cultura, y como tal, cuanto más respetemos su integridad conoceremos más de esta y dejaremos un legado más amplio de conocimiento a los que nos sucedan y a toda la humanidad.

Referências

GARCÍA, Esteban Luis, *La madera y su anatomía.* Madrid, Ediciones mundi prensa, 2003,

GIMÉNEZ, Ana María, MOGLIA, Juana Graciela, *Anatomía de Madera*, Universidad Nacional de Santiago del Estero – Facultad de Ciencias Forestales – Cátedra de Dendrología y Xilología, 2000, Santiago del Estero, Argentina.

La madera, Edit. Blume, 1978, Barcelona, España.

MEDRANO, Sergio, *Protocolos para la identificación de madera en Bienes Culturales*, Tesis de Licenciatura del IUNA, 2010, Buenos Aires, Argentina

SANDOVAL Zapotitla, Estela, *Técnicas Aplicadas al Estudio de la Anatomía Vegetal*, Cuaderno 38, Instituto de Biología Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, D.F. México.

Tortorelli, Lucas, *Maderas y Bosques de Argentina*, Editorial Acme, 1956, Buenos Aires, Argentina

Sitios web: Inside Wood (Pagina de identificación online)

http://insidewood.lib.ncsu.edu/search;jsessionid=D13CCE3E211CC7D1E4FA95C23EB33294?0

IAWA (Asociación Internacional de Anatomistas de la Madera)

http://www.iawa-website.org/

O RETÁBULO DE NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO, IGREJA DO ESPÍRITO SANTO, ÉVORA, PORTUGAL

Beatriz Maria Fonseca Silva
Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (UFMG), mestranda em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável (Escola de Arquitetura UFMG)
beatriz.maria80@yahoo.com.br

Marina Silva Duarte
Graduação e Mestrado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais.
Trabalha no Encyclo -REVUE DE L'ÉCOLE DOCTORALE ÉCONOMIE, ESPACES, SOCIETES
marina.silva.duartee@gmail.com

Resumo
Apresentamos neste artigo o estudo do retábulo de Nossa Senhora da Assunção, um exemplar da talha barroca portuguesa, executado no século XVII provavelmente por Francisco Machado para a igreja do Espírito Santo, localizada na cidade de Évora em Portugal. Os critérios estabelecidos para nossa análise foram primeiramente situar a arte retabular, destacando o período denominado Barroco Nacional, ao qual o retábulo escolhido se insere. Para uma sistematização prática elaboramos uma ficha de identificação com os principais dados técnicos. A partir daí, os elementos constituintes foram estudados nas suas características formais, estilísticas e iconográficas.

Palavras-chave: Retábulo, barroco, análise formal estilística.

A arte retabular
Os retábulos representam um valioso patrimônio artístico nas igrejas ocidentais. Inicialmente em formato pequeno, móvel, destinado à devoção pessoal, o retábulo cresceu em dimensão e apelo espiritual, ocupando espaços físicos distintos no interior das edificações religiosas. Sua estrutura física ampliada engloba arquitetura, escultura e pintura, onde a relação matéria, espiritualidade e criatividade são percebidas até os dias de hoje como um importante patrimônio artístico e devocional.

A grande expressão dos retábulos europeus inicia-se a partir do século XV. Em Portugal de acordo com Francisco Lameira (2005) "as primeiras experiências ocorrem no reinado de D. Afonso V (1438-1481), podendo a capela do Paço de Sintra, de 1470 ter sido o exemplar pioneiro". No reinado de D. Manuel a estrutura retabular se estabelece marcando o espaço pela monumentalidade e artisticidade, aliada ao fundamento catequético.

Lameira (2005) esclarece ainda que existem **seis tipologias de retábulos** que traduzem propostas de execução distintas, vinculadas a devoções e invocações específicas:

1 - Os de cunho narrativos ou didáticos, que foram predominantes nos séculos XV e XVI, objetivavam conforme a nomenclatura, contar as histórias religiosas pelo uso da imagem, sendo direcionados aos fies não letrados.

2 - Os relicários, para guarda e exposição de lembranças sagradas. Podiam exibir uma imagem de arca tumular, fragmentos de roupas ou algo pessoal do santo.

3 - Os devocionais apresentavam um único tema iconográfico específico. Podiam ser compostos por várias imagens como, por exemplo, a Sagrada Família, cenas do descendimento da cruz com todos os personagens importantes.

4 - Devocionais de três temas com a figura (orago) principal posicionada no centro e outras duas devoções secundárias nas laterais.

5 - Os eucarísticos, nas catedrais e igrejas de maior porte, que apareciam com características construtivas específicas como a tribuna e o trono piramidal em degraus.

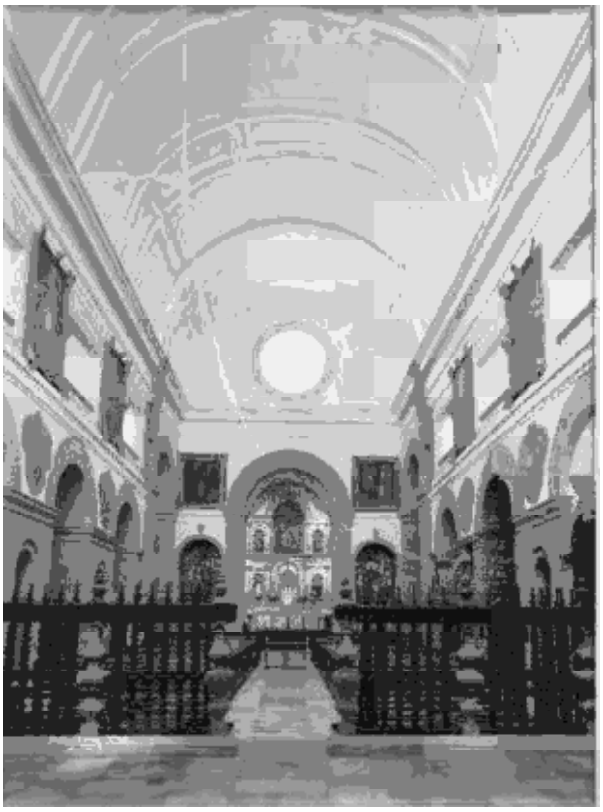


Figura 1: A Igreja. Fonte: Espanca (1996).



Figura 2: O Retábulo. Fonte: Lameira (2005).

6 - Os com múltiplas funções abrigavam ao mesmo tempo dois temas, por exemplo, o Santíssimo Sacramento (em posição de destaque na boca da tribuna) e uma imagem devocional.

Quanto à iconografia, os temas mais comuns eram o Santíssimo Sacramento, o Senhor Crucificado, devoções à Virgem Maria, devoções aos Santos e cenas do purgatório. Todos fazem sentido a medida que os relacionamos com a proposta educadora e evangelizadora da igreja católica.

A encomenda de um retábulo podia vir do clero, das confrarias e irmandades, ou seja, um patrocinador era responsável pela contratação e pagamento. O artista criava um projeto seguindo as indicações do contratante. O contrato estabelecia todo detalhamento de materiais a empregar, os devidos pagamentos e o prazo de entrega.

A madeira era o material mais indicado devido a facilidade de execução, a disponibilidade e o baixo custo, além das características plásticas. Era executado por mão de obra multidisciplinar, embora existisse um responsável geral pela obra. Entalhadores, pintores e os chamados 'bate-folhas' (aplicadores da folha de ouro) faziam parte da equipe. Encontramos também retábulos executados com materiais pétreos como o alabastro, mármores, granitos e calcários; utilizados isoladamente ou combinados com a madeira. Os 'embutidos', um mosaico com vários tipos de pedras, foram muito empregados nas mesas de altar.

Silvia Maria Ferreira (2009) cita três momentos distintos e decisivos dentro da religião católica em relação à produção retabular e aos conceitos intrínsecos a esta arte. Primeiramente o Concílio de Niceia II (787), que regulamentou o culto às imagens iniciando uma abertura à divulgação dos símbolos católicos.

O Concílio de Trento (1545-1563) ampliou o sentido de devoção, estimulando o culto de imagens como forma evangelizadora e educativa. Estes dois movimentos abriram as portas para os processos criativos desenvolvidos nos retábulos, onde o artista desenvolvia a arte através de uma profusão de formas e imagens.

Este conceito foi alterado pelo concílio Vaticano II (1962-1965). Ao modificar a posição do padre em relação aos fiéis nas celebrações eucarísticas, afastou o altar da estrutura dos retábulos. Deslocando assim o contexto ritualístico e espiritual onde 'Palavra' se sobrepõe a 'Imagem'.

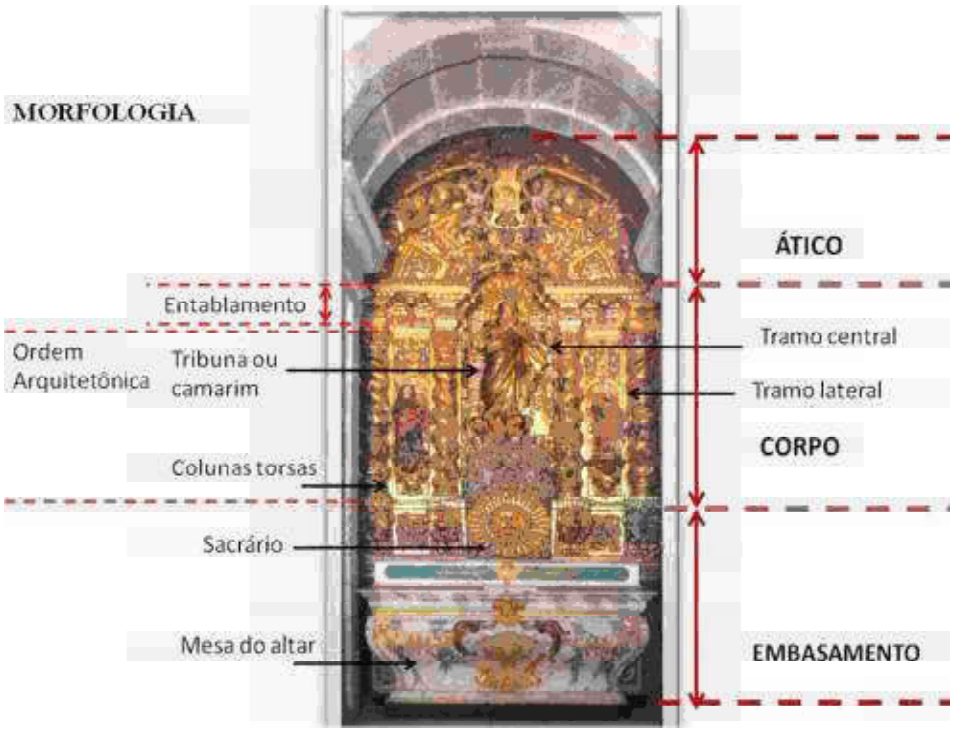


Figura 3: Morfologia. Fonte: Lameira (2005)

O provável autor - Francisco Machado

Mestre entalhador natural de Lisboa estabeleceu oficina em Évora. Lameira (2005) descreve que o primeiro trabalho deste artista para os jesuítas foi um retábulo de invocação a São Sebastião, numa quinta pertencente à ordem, nos arredores de Évora. Seus serviços foram posteriormente contratados para vários retábulos da Igreja do Espírito Santo: os de Nossa Senhora da Boa Morte, de Santo Antônio, Santa Úrsula, Senhor Santo Cristo, São Francisco Xavier, Santo Inácio de Loyola e o de Nossa Senhora do Socorro. A escolha de uma mesma oficina produziu uma unidade dentro do templo, identificada na repetição formal de elementos em vários retábulos. Este fato, porém, não exclui a individualização de cada um.

O retábulo de Nossa Senhora da Assunção

Ao adentrar na Igreja do Espírito Santo (FIG. 1), observamos ao lado da Epístola o retábulo de invocação de Nossa Senhora da Assunção (FIG. 2). O conjunto se insere na composição arquitetônica arqueada, estruturada em granito, adequando-se a ela. Compõe com o retábulo de Nossa Senhora do Socorro, situado na capela colateral do lado do evangelho, quase um par, devido à semelhança de composição. Porém algumas diferenças vão surgindo à medida que atentamente os analisamos.

Ficha de identificação

Tipo de obra ---------- Retábulo
Designação ---------- Retábulo Nossa Senhora da Assunção
Autoria ---------- Atribuído a Francisco Machado (risco e entalhe).
Datação ---------- 1702
Localização ---------- Capela colateral do lado da epístola, da Igreja do Espírito Santo, Évora – Portugal.
Mecenas ou contratante ------- Irmandade Nossa Senhora da Assunção
Materiais ---------- Madeira (talha), dourada e policromada.

Análise formal:

O retábulo possui planta plana, corpo único e três tramos. Podemos enquadrá-lo dentro da tipologia de retábulo devocional de três temas – a central maior em destaque destinado ao orago (Nossa Senhora da Assunção) e os dois santos secundários nas laterais. Na figura 3 descrevemos as principais estruturas. Nossa análise parte das estruturas inferiores - banqueta e mesa - finalizando nas superiores - corpo e ático. (FIG. 3)



Figura 4: Mesa, Banqueta e Sacrário. Foto: as autoras (2011).

A mesa do altar não é original. Sua data é posterior à extinção da ordem Companhia de Jesus em Portugal. Possui acabamento policromado, detalhe marmorizado e aplicações de frisos em alto relevo com curvas e contra curvas, elementos fitomorfos com acabamento dourado. A estruturação decorativa é completamente simétrica. Exibe na parte central uma cartela com a cruz de trevo, também dourada. A mesa é em formato de cântaro. No escudo central a policromia é em tons de verde com fundo branco. A banqueta também branca recebe o destaque em verde emoldurado por friso dourado, ornado com alto relevo. Ao centro uma pequena cartela, formada por representações em curvas e contra curvas, flores e formas geométricas. (FIG. 4)

Logo acima temos o sacrário, que se destaca na forma de sol, com representação humanizada e raios em formato triangular, alternado forma retilínea e curva. Na direita e esquerda deste, temos enrolamentos de folhas de acanto, cabeças de anjo e nos tramos laterais fênix com policromia vermelha. A estilização do sol é repetida em outros pontos dentro da igreja.

O registro dos pés-direitos é definido por colunas torsas, com capitéis coríntios, fustes totalmente revestidos por elementos simbólicos referentes à eucaristia: cachos de uvas, folhas e fênix policromados.

Os locais destinados às imagens de devoção secundária são sustentados por mísulas em forma de bustos femininos nus, ornadas com flores e enrolados de folhas de acanto. Acima do nicho da imagem da esquerda, dois 'putti' ladeiam um pequeno medalhão, onde visualizamos um coração trespassado por uma flecha. Folhas de acanto e uma flor central decoram a parte superior. O lado oposto possui a mesma organização, porém no centro do medalhão a representação é de uma rosa branca. Este espaço plano entre as colunas torsas é chamado de intercolúneo e é presente na maioria dos retábulos barrocos da fase dita Nacional.



Figura 5: Santo da esquerda. Foto: as autoras (2011).



Figura 6: Santo da direita. Foto: as autoras (2011).

Quanto às imagens dos santos secundários (FIG. 5 e 6) não conseguimos a identificação nem informação sobre a situação em relação ao retábulo, se são originais ou não. A falta de documentação dificulta este estudo. Ambos possuem um livro na mão esquerda e a direita parece segurar um atributo que se perdeu. No trabalho acadêmico consultado no Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) em 20 de junho de 2011, entitulado "Estatuária Religiosa dos séculos XVII-XVIII em Évora (1999)", estas imagens foram inventariadas, mas também nada se concluiu sobre sua identificação. O santo situado à direita da Nossa Senhora possui barba e é referido neste documento como "santo evangelista". O da esquerda possui resplendor. A representação das imagens com livros também esta ligada à ordem jesuíta e seu caráter educador.

Encontramos no livro Évora Ilustrada a referência da existência de um crucifixo de bronze neste retábulo, no formato de cruz de ébano, contendo relíquias e indulgencias, mas não encontramos a peça no local. Existe um crucifixo sobre a banqueta, mas segundo o padre da igreja, este não possui as relíquias.

O nicho central, destinado à imagem de Nossa Senhora da Assunção (FIG. 7), possui ao fundo os mesmos estilizados raios do sol do sacrário, porém somente na forma triangular curva. As bordas do camarim recebem um delicado acabamento, um cordão fitomorfo, vazado, como um trabalho de renda. Sob a imagem um conjunto numeroso de cabeças de anjos, parte da iconografia da cena da assunção da Virgem ao céu. Esta imagem é descrita por Túlio Espanca (1966) "mantém a imagem primitiva, em nobre estofamento e de linhas perfeitas, que assenta em um opulento sacrário figurado pelo Astro Rei na sua expressão humana. A escultura mede 1,40m".

> Ao que fica do lado da epistola é consagrado à Virgem da Assunção, tem irmandade de oficiais, mas quase extinta. O retábulo de obra moderna com imagem de vulto, se fez a custa da botica no ano de 1702. Antes estava ali uma pintura que hoje se vê no altar da portaria (FRANCO, 1945, p.134).



Figura 7: Nossa Senhora da Assunção. Foto: as autoras (2011).



Figura 8: O Ático. Foto: as autoras (2011).

O entablamento segue a movimentação em ângulo reto produzida pelas colunas torsas ou salomônicas e os intercolúneos, interrompendo na área do nicho central, acompanhando os tramos laterais. A arquitrave possui duas faixas em baixo relevo de formato ovalado. O friso recebe pequenas cabeças de anjo posicionadas na continuação dos intercolúneos e corresponde a um plano inferior. Pinhas são sustentadas pela estrutura da cornija. Na parte correspondente ao plano mais avançado das colunas torsas há ornatos de folhas e frutos vermelhos. A cornija apresenta baixo e alto relevo em formato de pequenas tulipas.

No coroamento observamos uma continuidade dos elementos do pé direito que são as colunas torsas e tramos laterais com os mesmos elementos decorativos, os enrolados de folhas de acanto, flores abertas e uvas. Estas estruturas formam um arco pleno, com arquivoltas concêntricas, tão características da primeira fase da talha barroca de Portugal. Duas aduelas posicionadas lateralmente acompanham o formato dos arcos. Na parte central, sobrepondo aos arcos, uma cartela com dois 'putti', um em cada lateral, e uma cabeça de anjo na parte inferior. Nesta cartela uma representação do sol se pondo ao mar. (FIG. 8)

Existe uma continuidade das estruturas do retábulo – o intradorso - na cobertura próxima ao ático e também nas laterais das colunas torsas ou salomônicas.

Análise estilística

Pelas características predominantes identificadas neste retábulo, podemos inseri-lo dentro do barroco nacional português. Conforme Lameira (2005) esta classificação baseia-se nas observações relativas à estruturação básica formada por um corpo único e três tramos. No esquema composicional onde a tribuna (ou camarim central) fica em destaque e é destinada a uma devoção específica. As colunas torsas ou salomônicas com fuste totalmente decorado com cachos de uvas, folhas de parreira, fênix, flores e folhas de acanto. A projeção do ático como uma continuação das estruturas do pé direito (das colunas salomônicas e intercolúneos), arcos de volta perfeita com aduelas radiais.

Os elementos decorativos são trabalhados em alto relevo e preenchem simetricamente todos os espaços. A predominância de douramento com alguns detalhes em policromia, como na carnação, estofamento, flores e frutos. A movimentação produzida pelas colunas com os intercolúneos, criando planos que se projetam e recuam em ângulos retos é também uma tendência espacial típica barroca. Todos os adornos provocam movimentação dos espaços, dinamizando a estrutura.

Cabe aqui a citação de Silvia Ferreira em sua tese de doutorado:

> O retábulo de Estilo Nacional será efetivamente um espécimen singular. Ele reage às estruturas monocórdicas e repetitivas do maneirismo e inaugura para a retabilística portuguesa a possibilidade de criação artística menos dependente de fórmulas e receitas inspiradas nos velhos tratados de arquitetura. As estruturas caminham no sentido da unidade entre as suas diversas partes, as duplas colunas torsas, que abrem ao centro da tribuna e se prolongam em arquivoltas no remate, inauguram um modelo ímpar no contexto da produção desta arte, já que a ampla abertura central, produzida em nome do acolhimento digno e devido à peça expoente e constituinte da razão de ser destas estruturas: o trono. Se aduzirmos a tudo isto a preferência a preferência pela monumentalidade, pela decoração fitomórfica, mormente acântica e floral, pela escultura, quer seja de médio relevo ou de vulto, pela consagração de princípios de harmonização do todo com suas partes, pela adoção clara das potencialidades decorativas de vários elementos escolhidos – quer fossem vegetalistas, antropomórficos, geométricos, etc. – jogadas as mesmas em função de sua localização no conjunto – estaremos então mais perto de compreender a essência de Estilo Nacional (Ferreira, 200, p. 54).

Toda esta estruturação retabular se insere dentro das premissas católicas pós Concílio de Trento, onde o conjunto de artístico é evangelizador e objetiva um sentimento fervoroso e contemplativo do fiel.

Análise iconográfica e iconológica

De acordo com Vaz (1999) o teor simbólico dos elementos introduzidos nos retábulos, originários da mitologia, da arte pagã ou romana, são instrumentos utilizados e readaptados a uma nova leitura dentro do contexto cristão e da criatividade artística do executor. Estão inseridos dentro das diretrizes do Concílio de Trento, que reforça os dogmas da concepção imaculada de Maria e sua importância como co-redentora da humanidade, da exaltação dos santos como modelo de vida cristã e do mistério da Eucaristia; abrindo as portas para uma ampla estrutura iconográfica.

Relacionamos os principais elementos e sua interpretação:

Imagem principal - Nossa Senhora da Assunção: os evangelhos bíblicos não citam este episódio da vida da Virgem. Em 1950 o Papa Pio XII instituiu o dogma da Assunção. O termo 'Assunção' expressa que a Virgem foi levada ao céu, normalmente a cena é representada com Maria sendo levada por anjos.

Parreiras, folhas, cachos de uva, fênix e 'putti' (anjos): têm origem em Roma imperial e na arte funerária pagã. Relaciona-se com a mitologia, ao culto de Dionísio-Baco e a relação com a morte. Nos retábulos barrocos liga-se á mística católica materializada na eucaristia.

Cruz de Trevo: esta cruz tem nas pontas dos três seus braços um desenho parecido com o trevo. Remete a Santíssima Trindade.

Folhas de Acanto: representação simbólica relacionada à preservação da carne e vida após a morte, correlacionado o mistério cristão da consubstanciação e eucaristia.

Sol: Representa a luz que dá a vida. A forma humanizada relaciona com Cristo – Deus que se fez Homem.

Sol e mar: nas antigas tradições indoeuropéias, o deus sol morre no mar e é levado de barco ao fim do mundo, retornando à vida no dia seguinte. Símbolo que também se associa à eucaristia, usados pelos galegos, a hóstia (sol) é imersa no cálice de vinho (mar).

Busto nu: representa um ser híbrido, entre homem e mulher, ligado à mitologia. A representação pode também aludir a uma simbologia indígena, relacionada ao exótico das novas terras descobertas. Identificamos no retábulo de Nossa Senhora do Socorro da mesma igreja elementos similares.

Santos de devoção secundária: os dois santos que se localizam nos nichos laterais e que não puderam ser identificados possuem ambos um livro na mão esquerda. O livro dentro da iconografia cristã se relaciona aos evangelistas, aos doutores da igreja, aos santos diáconos - São Vicente, São Lourenço e São Estevão (eram responsáveis pelos livros litúrgicos), entre outros. No altar mor da igreja do Espírito Santo existe a

representação São Domingos de Gusmão com um livro e uma espada na mão direita. Identificamos também nesta mesma igreja outras imagens com a iconografia do livro, como Santo Antônio com o Menino Jesus, São João Batista com suas vestimentas características e o carneiro, Santo Inácio de Loyola, Santa Cecília. Em todas estas, a identificação é facilitada pela representação mais completa dos atributos.

Considerações finais

A análise dos elementos que compõe o retábulo de Nossa Senhora da Assunção permitiu o seu enquadramento no estilo barroco nacional. A correspondência iconográfica com os valores tridentinos é reconhecível nas estruturas, na divulgação da Imaculada Conceição de Maria e sua importante posição com Mãe do Senhor e da humanidade. A valorização dos santos como intercessores, a simbólica tipologia fitomorfica, as representações de anjos e seres mitológicos, tudo isto é trabalhado de forma emblemática e com uma grande qualidade artística. O retábulo funciona como uma fonte inesgotável de investigação e pesquisa.

O Concílio Vaticano II reestruturou os templos católicos e os retábulos passaram de agentes de devoção e instrução para instrumentos de admiração como obras de arte. Mas é indiscutível a percepção de que estas obras carregam em si um significado maior, compreendido na sua plenitude com o reconhecimento de seu poder simbólico.

Glossário

Acanto: representação decorativa da planta do acanto.
Aduela: peça curva presente nas estruturas dos arcos e coroamentos dos retábulos. Normalmente colocada em posição radial.
Arquivoltas: arcos concêntricos.
Arquitrave: Parte do entablamento entre o friso e o capitel das colunas.
Atributo: símbolo, insígnia característica de um determinado santo ou santa.
Banqueta: Primeiro degrau acima do altar, onde ficam os castiçais e o crucifixo.
Camarim: Parte central do retábulo destinada ao orago principal. Também chamada de tribuna ou trono.
Capitel: parte superior da coluna.
Carnação: pintura no tom da pele aplicada ao corpo das imagens.
Cartela: região delimitada por um friso, decorada com ornatos ou insígnias.
Coríntia: ordem arquitetônica clássica caracterizada pelas folhas de acanto.
Cornija: parte superior do entablamento.
Douramento: técnica do dourar a talha, através das folhas de ouro ou outra técnica.
Fênix: ave mitológica.
Mísula: Suporte de sustentação de imagens ou outras estruturas.
Nicho: Cavidade ou vão para abrigar imagens ou peças devocionais.
Planejamento: define a estruturação das vestes as esculturas.
Policromia: acabamento de pintura e douramento da talha.
Putti: palavra italiana, utilizada comumente para designar anjos.
Registros: seção ou parte da composição de um retábulo.
Retábulo: estrutural ornamental em pedra ou madeira que se eleva atrás do altar.
Torsa: definição das colunas com entorcidos curvos. Também designada por Salomônica.

Referências

ESPANCA, Túlio. *Inventário Artistico do Concelho de Évora* . Lisboa: Acadêmia de Belas Artes, 1996.

FEUILLET, Michael. *Lexique dês Symboles Chrétiens*, 3. ed. Paris: Universitaires de France, 2009.

FRANCO, Antônio. *Évora Ilustrada*. Évora: Rdições Nazareth, 1945.

FERREIRA, Silvia Maria. *A Talha Barroca em Lisboa (1670-1720) – Os artistas e as obras.* Tese (Doutorado em Historia). Universidade de Lisboa (Departamento de História). Lisboa, 2009.

HILL, Marcos. *A Talha Barroca em Évora – Séculos XVII-XVIII*. Évora: Serviços de Repografia e Publicações da Universidade de Évora, 1998.

LAMEIRA, Francisco. *O Retábulo em Portugal*. Loulé.: Gráfica Comercial, 2005.

LAMEIRA, Francisco. *O Retábulo da Companhia de Jesus em Portugal*. Évora: Gráfica Comercial Loulé, 2005

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano – Iconografia del santos. De la P a La Z – Repertórios*. Barcelona: Romanya Valls, S.A, 1998.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte Cristiano – Iconografia de La Biblia. Nuevo Testamento.* Barcelona: Romanya Valls, S.A, 1998.

VAZ, Maria Madalena; BRANCO. *Estatuária Religiosa dos século XVII – XVIII em Évora*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Évora. Évora, 1999.

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

A RESERVA TÉCNICA DO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA: UM MODELO PARA CONSERVAÇÃO PREVENTIVA DE UM ACERVO

Griselda Pinheiro Klüppel
Doutora em Arquitetura e Urbanismo
Professora Associada III de Ensino Superior
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
griseldak@gmail.com

Palavras chaves: reserva técnica, acervo sacro, conservação preventiva, adequação ambiental, armazenamento.

Resumo
O Museu de Arte Sacra (MAS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), localizado no antigo Convento e Igreja de Santa Teresa, em Salvador, construídos no século XVII, abriga uma das maiores coleções de arte sacra da América do Sul, constituída tanto pelo acervo do próprio museu como por peças de coleções de irmandades e igrejas de diversas cidades baianas, sob o regime de comodato, e bens integrados aos edifícios. A armazenagem do acervo do MAS ocupou ao longo dos anos, espaços diversos na edificação do antigo convento em ambientes que ofereciam riscos para as peças pois agentes deteriorantes estavam presentes e próximos das coleções, como a ausência de controle das condições climáticas e das pragas de insetos xilófagos, associada à inexistência de padronização e adequação de materiais das embalagens. Para sanar esses problemas foi elaborado o *Projeto de Implantação de Reserva Técnica e Tratamento do Acervo Armazenado para o MAS,* financiado pela Caixa Econômica Federal no Programa de Adoção de Entidades Culturais. Serão explanados no texto desde os procedimentos de identificação e documentação do acervo, como as análises e tratamentos climáticos e correções ambiental do espaço, a metodologia para definição do mobiliário adequado, os métodos e processos de elaboração dos suportes e embalagens para armazenamento das coleções. Para implantação da Reserva Técnica também foi executado o tratamento de todo acervo em reserva, constando de aproximadamente 800 exemplares, sendo feita desde a limpeza, imunização consolidação e restauração, quando necessário, de todas as obras antes de serem armazenadas. Como ação complementar foi elaborado um Plano Integrado de Conservação Preventiva.

Introdução

O Museu de Arte Sacra da UFBA (MAS), localizado no conjunto arquitetônico do antigo Convento e Igreja de Santa Teresa, em Salvador, construído no século XVII, abriga uma das maiores coleções de arte sacra da América do Sul, constituída de esculturas de madeira, terracota, marfim, entre outros materiais, pinturas, objetos e alfaias de metais como prata e ouro, paramentos litúrgicos e mobiliários, pertencentes ao MAS ou a irmandades e igrejas da Bahia, cedidos sob regime de comodato. O acervo também compreende os bens integrados aos edifícios, como retábulos, painéis de azulejos figurativos e de tapete, painéis de madeira, mobiliário, entre outros, que ampliam e enriquecem suas coleções.

A armazenagem do acervo do MAS ocupou ao longo dos anos, espaços diversos na edificação do antigo convento em ambientes que ofereciam riscos para o acervo, com a ausência de controle das condições ambientais e das pragas de insetos xilófagos, associada a inexistência de padronização de armazenamento e de materiais adequados para as embalagens.

Para sanar esses problemas foi realizado entre 2005 e 2007, o *Projeto de Implantação da Reserva Técnica e Tratamento do Acervo Armazenado para o MAS,* financiado pela Caixa Econômica Federal no Programa de Adoção de Entidades Culturais, cumprindo-se uma das recomendações de caráter urgente feita no Diagnóstico de Conservação (KLÜPPEL, G. et al. 1998), realizado no museu em 1998, numa ação de cooperação técnica entre a UFBA, The Getty Conservation Institute, Universidade Federal de Minas Gerais e Fundação VITAE.



Figura 1: Legenda de marcação das etiquetas em cores segundo os diferentes suportes das coleções e exemplo de etiqueta de identificação de uma peça. Fotos da autora.

Metodologia de desenvolvimento do projeto

Para execução do projeto os trabalhos foram separados segundo quatro procedimentos metodológicos específicos, a saber: identificação, documentação e dimensionamento do acervo; análise, tratamento e acondicionamento do espaço para a Reserva Técnica (RT); mobiliário, embalagens e suportes para armazenamento; e tratamento do acervo a ser armazenado.

Foram montadas três diferentes equipes desenvolveram os trabalhos simultaneamente. A equipe responsável pela identificação e documentação do acervo, foi coordenada pela Dra. Maria Hermínia Olivera Hernandez e contou com a participação das museólogas Mirna Conceição Brito Dantas e Edjane Cristina Rodrigues da Silva e da conservadora Selma Dannemann, responsáveis pelo acervo do MAS. O tratamento do acervo foi coordenado pelo professor João Dannemann contando com técnicos em conservação e restauro contratados pelo projeto, e a terceira equipe responsável pelos trabalhos relacionados com o espaço físico, suas análises e correções ambientais, e o armazenamento do acervo, incluindo mobiliário, embalagens e suportes, foi coordenado pela Dra. Griselda Pinheiro Klüppel, responsável também pela elaboração e coordenação geral do projeto.

Além do corpo técnico especializado participaram do projeto 19 estagiários, estudantes de diferentes cursos de graduação da UFBA e da Universidade Católica e um jovem da Fundação de Apoio à Criança e ao Adolescente (FUNDAC).

Identificação, documentação e dimensionamento do acervo

Para iniciar os procedimentos de levantamento do acervo em reserva, constando de mais de 800 peças, foi criada uma ficha técnica de Levantamento do Acervo, tomando como base a ficha de identificação já utilizada pelo setor de documentação do MAS, considerando entre seus principais itens: o objeto, categoria, coleção, datação, técnica/material, dimensões, peso, estado de conservação, número de inventário e fotografias.

O levantamento das coleções foi definido considerando uma sequência por técnica construtiva de grupo de peças. Para determinar o volume do acervo foi considerada uma folga entre 5 e 10cm, além da dimensão original da peça, com isso foi possível determinar o volume geral do acervo para poder garantir no seu armazenamento espaços necessários de manuseio e movimentação adequada das obras nas prateleiras e ou suportes. O volume total orientou a definição do mobiliário para abrigar o acervo.

Para identificação imediata das peças segundo sua materialidade foi proposta uma marcação na etiqueta com cores considerando os diferentes suportes das coleções (FIG. 1). Dessa maneira é possível se identificar

à materialidade da peça antes mesmo de ler a etiqueta, facilitando sua identificação, e manuseio, indicando o maior cuidado que deve requerer a peça segundo seu peso ou a maior fragilidade material correspondente.

A localização dessa cor identificadora foi feita colocando-se um adesivo circular, com a cor corresponde ao suporte da peça, ao redor do furo para sustentação da etiqueta, identificando-se visualmente o suporte material da obra. Para reforçar o furo de amarração da etiqueta foi fixado outro anel transparente no seu verso.

As etiquetas de identificação individual, confeccionadas em papel alcalino na cor natural, 180 gramas, foram definidas em dois tamanhos: um geral para a maioria das obras com 100mm X 60mm e outro em tamanho reduzido de 68mm X 36mm para os objetos pequenos a serem armazenados em caixas. Para prender a etiqueta na peça foi utilizado fio de silicone com 0.8mm de espessura por ser material neutro e mais higiênico, não acumulando sujidades, em substituição ao barbante de algodão anteriormente utilizado no MAS.

Durante a identificação do acervo foi procedida sua documentação fotográfica individualizada incluindo-se as fotos nas fichas digitais e determinando o detalhamento de sua volumetria. Do mesmo modo, todos os trabalhos desenvolvimentos durante o projeto foram devidamente fotografados e documentados.

Foi procedida à catalogação de todo acervo armazenado em meio digital sendo criados arquivos distintos e um arquivo Microsoft Word, nomeado Localização das Obras na Reserva Técnica. Esse arquivo contém tabelas com as seguintes informações: Na sua linha superior encontra-se a definição e numeração do armário correspondente e nas linhas seguintes estão especificadas as peças; seu numero de registro; a procedência ou coleção; a técnica construtiva e sua localização correspondente dentro do mobiliário.

No arquivo digital do acervo a localização de uma determinada obra pode ser feita pela sua descrição, nome da obra ou pelo número de registro que remetem tanto para a ficha de identificação como para sua localização dentro do mobiliário. Para facilitar o trabalho de identificação e localização das peças foi elaborado um Roteiro de Identificação e Uso dos Arquivos da Reserva Técnica do MAS, contendo além de um diagrama com a definição do mobiliário, segundo cada módulo e suas respectivas prateleiras e ou gavetas, com uma codificação alfanumérica, todos os procedimentos passo a passo para localização e individualização das peças dentro do mobiliário e no banco de dados digitalizado do acervo. Também consta desse documento os procedimentos para confecção de novas etiquetas segundo suas especificidades.

Análise ambiental, tratamento e acondicionamento do espaço para a Reserva Técnica

A premissa que guiou a instalação da Reserva Técnica foi instalar uma sala, com controle ambiental para conservação do acervo, através de condicionamento passivo e mecânico tirando-se partido da própria construção, cujas paredes grossas podem proporcionar uma grande inércia térmica ao edifício. Os maiores pontos de fugas e ganhos térmicos são constituídos pelo forro, portas e janelas, que foram tratados permitindo o aproveitamento das condições ambientais externas quando estas forem favoráveis ou seu bloqueio e a utilização de equipamentos mecânicos para garantir conservação continuada das coleções.

O princípio básico norteador do projeto foi intervir o mínimo possível para adequação da sala ao uso proposto salvaguardando a autenticidade e aparência do edifício, seus valores históricos e artísticos, e tirar partido das condições ambientais do clima quente úmido ao qual as obras de arte estão adaptadas. Nesse sentido, todas as alterações propostas e executadas são totalmente reversíveis.

Com base nos critérios de menor influência do entorno e estabilidade termo higrométrica foi indicada para futura Reserva Técnica, o espaço destinado às Exposições Temporárias. Entretanto, por considerar a importância funcional de permanência das exposições temporárias no mesmo local, a direção do MAS disponibilizou outros possíveis locais para sua instalação. Após novas análises e diagnósticos físicos ambientais das salas disponíveis decidiu-se instalar a Reserva Técnica no Salão Nobre da edificação. Foram procedidas: a verificação da capacidade de carga do piso da sala para receber o peso do mobiliário deslizante com o acervo, a inspeção e tratamento do madeiramento do telhado, do forro e do piso, com imunização contra ataque de xilófagos e as recuperações necessárias visto que, no diagnóstico, foi constatada a presença de cupins ativos em seu interior.



Figura 2: Desenho esquemático do forro do Salão Nobre e detalhe da colocação da lã de rocha sobre o forro e da manta contínua de Tyvek. Desenho e fotos da autora.

O Salão Nobre foi monitorado durante todo processo de implantação da Reserva Técnica sendo feito seu mapeamento ambiental determinando o comportamento higro-térmico e os pontos de maior ou menor temperatura e /ou de umidade relativa, para definir desde a colocação das peças como o processo de correção dos pontos mais negativos sob a ótica da conservação preventiva do acervo.

O forro de madeira que reveste o Salão Nobre é em formato de gamela trapezoidal, fazendo com que sua superfície se aproxime mais do telhado que um forro plano, reduzindo a camada de ar entre as telhas e o forro. Esse desenho propicia maior transmissão da carga térmica recebida pelo telhado para o forro e desse para o interior da sala, assim como, maior vulnerabilidade quanto à umidade relativa externa e a penetração de águas de chuvas proveniente de falhas na cobertura.

Para reduzir a carga térmica proveniente do telhado foi colocada sobre o forro, em todo sua extensão, uma manta de lã de rocha com 5cm de espessura, densidade de 32kg/m³ e condutividade térmica de 0,032 kcal/ h/ºC. A lã de rocha, além de servir como barreira térmica é uma medida preventiva contra incêndios por não ser inflamável, podendo reduzir a propagação do fogo e retardada sua ação no interior da Reserva, em caso de um sinistro dessa natureza no telhado (KLÜPPEL, G. 2007).

No intuito de aumentar o isolamento térmico e proteger o interior da sala de grandes oscilações da umidade relativa, foi colocada sobre a lã de rocha uma manta de Tyvek, um tecido não tecido 100% de polietileno de alta densidade recoberto com alumínio em uma face. Esta superfície aluminizada, mantida na parte superior voltada para o telhado, propicia grande refletância e baixa absorção da radiação térmica para o interior da sala. Cria-se também uma superfície impermeável à penetração de águas pluviais por imperfeições do telhado, ao mesmo tempo em que permite a dissipação do calor pelos poros existentes nas telhas e frestas. O Tyvek não sendo inflamável não provoca labaredas inibindo a propagação do fogo. Complementando a segurança, quanto a água de chuvas, foram instaladas calhas de PVC continuas em toda periferia do forro sendo a manta de Tyvek fixada por dentro das calhas formando uma manta contínua sobre a lã de rocha. (FIG. 2)

Além da cobertura, as janelas se constituem em pontes de consideráveis aportes de carga térmica por condução e convecção para o interior da sala, principalmente as voltadas para leste e oeste que, alternadamente pela manhã e à tarde, contribuem para elevar a temperatura do ar no interior da sala. O desenho das esquadrias, com caixilhos de madeira e vidros propiciam o efeito estufa no espaço entre o vidro e o escuro aumentando as temperaturas do ar e radiante na sala. As janelas antigas com vedações irregulares também são pontos vulneráveis para ganhos de umidade relativa do exterior e penetração de águas pluviais, auxiliadas pela ação dos ventos, tendo sido necessários estudos individualizados, segundo sua localização e orientação da fachada.

Para a redução da carga térmica proveniente das esquadrias, pela impossibilidade de redefinição de seu desenho, testaram-se diferentes tipos de películas de materiais opacos que não pudessem interferir no aspecto externo do edifício. Utilizaram-se películas de vinil branco, prateado, cinza e Tyvek. Não foram testadas as películas, normalmente utilizadas, porque estas também interferem na coloração interna dos



Figura 3: Caixilhos originais da sala, teste com diferentes tipos de películas de materiais opacos e caixilho pronto com aplicação de Tyvek, para reduzir carga térmica

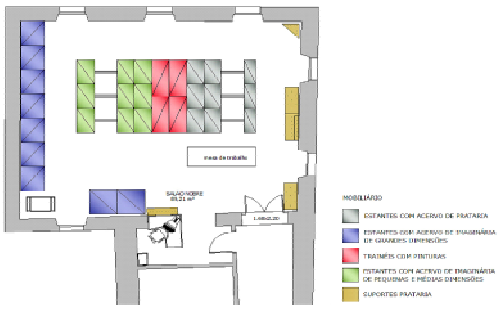


Figura 4: Planta baixa da Reserva Técnica com distribuição do mobiliário para armazenamento.



Figura 5: Processo de elaboração de suportes de peças e peças acondicionadas em gaveta no arquivo deslizante. Desenhos e fotos da Autora.

ambientes, podendo prejudicial à leitura e conservação de determinadas obras. Os dados de temperaturas superficiais obtidos demonstraram que o melhor isolamento térmico foi conseguido com o revestimento de Tyvek, apresentando uma redução de até 15º C, em relação à superfície de vidro sem proteção. O recobrimento com Tyvek foi feito apenas na superfície do vidro, deixando o caixilho de madeira totalmente à vista. (FIG. 3)

A falta de vedação eficiente das esquadrias e o desgaste da cercadura de janela de arenito faziam com que a água de chuvas escorresse pela parede no interior da sala. Para resolver esse problema, foram colocadas pestanas de madeira nas duas folhas das janelas e uma peça de madeira no peitoril com declividade para permitir o escoamento da água para fora, com uma pingadeira na sua parte externa inferior. Utilizou-se a madeira Ipê Champanhe de coloração clara, semelhante ao arenito, e resistente ao sol e as chuvas. Essas peças de madeira foram fixadas nas pedras dos peitoris com silicone, por ser um produto que não ataca, nem degrada a pedra e ser facilmente removível. A eficiência do sistema foi comprovada após um temporal quando não penetrou nenhuma água na sala da RT. (FIG. 4)

A configuração do espaço e localização das aberturas permitiu a criação de fluxos de ventilação mecânica auxiliares, sendo instalados três ventiladores na parte superior das paredes, e dois aparelhos desumidificadores sob as duas janelas laterais da fachada oeste, para corrigir os pontos de maior de umidade relativa. Elaboraram-se rotinas e critérios para abertura e fechamento das janelas possibilitando o aproveitamento das condições ambientais externas quando favoráveis. (FIG. 5)

A umidade relativa máxima da sala foi fixada nos desumidificadores em 70% a partir da qual os aparelhos são acionados automaticamente. Esse valor foi definido com base nos dados observados no próprio museu, e estar dentro dos padrões de conforto e conservação preventiva para obras adaptadas ao clima quente e úmido, prevenindo-se danos para o acervo e garantindo-se a qualidade do ar pela não proliferação de determinados fungos e micro-organismos que se desenvolvem com valores mais elevados de umidade relativa (OLIVEIRA; SANTIAGO, 1988).

Mobiliário e suportes para armazenamento.

A partir do conhecimento do volume do acervo a ser armazenado foi feito o pré-dimensionamento do mobiliário necessário, de acordo com a diversidade das coleções e as dimensões e formato do espaço da RT. Foram

estabelecidos os tipos de embalagens e suportes a serem utilizados, e o quantitativo dos materiais mais adequados para armazenar correta do acervo. Também foram previstos espaços e áreas para futura ampliação do acervo.

Determinou-se que todo mobiliário deveria ter integração ambiental com a sala e, para isso, mesmo o mobiliário compacto, não poderia ser totalmente fechado, para não criar microclimas internos e poder responder aos critérios ambientais previamente definidos. Para atender essa determinação o mobiliário deslizante tem chapas laterais perfuradas. A disposição do mobiliário no espaço da sala foi estabelecida levando em conta os parâmetros ambientais e disposição das aberturas, assim como, a distribuição do acervo segundo a materialidade do suporte, a funcionalidade e os fluxos de uso do espaço para manipulação, limpeza e mobilização das coleções.

A configuração final do mobiliário deslizante foi proposta em uma disposição centralizada na sala composta por conjunto um conjunto de arquivos deslizantes com largura equivalente a três módulos de 1000mm e seis blocos de 3 módulos com diferentes profundidades. Nesse mobiliário também foram alocados dois módulos contínuos de traineis com uma tela central aramada fixa com 3000mm x 2000mm de altura, com quatro folhas móveis de tela num total de 6 faces de utilização por módulo. Todo conjunto foi definido com altura de 2135mm. O armário fixo, com o mesmo sistema de encaixe e de prateleiras móveis foi composto com sete módulos de 1000 x 860mm e a mesma altura do móvel deslizante.

Para armazenamento de mobiliário ou peças com grandes dimensões e/ ou muito pesada foi confeccionado um móvel especial com estrutura de ferro e prateleiras móveis em aramado de alta resistência com dois módulos de 1000mm x 1000mm x 2100mm de altura.

Foram utilizados os suportes de madeira existentes no MAS para armazenagem das varas e lanternas processionais. Os furos dos suportes, por onde passam as hastes das peças foram ampliados, sendo estes revestidos com aros e placas de polietileno expandido, evitando-se o contato direto do metal com a madeira para prevenir atritos e abrasão.

Na definição dos suportes para acondicionamento das peças verificou-se que, além das prateleiras e gavetas do mobiliário deslizante, seriam necessárias embalagens especiais para acondicionar peças de pequenas dimensões, a exemplo das coroas e joias, e para as coleções de têxteis. Após o desenvolvimento de uma série de maquetes e mocapes em diferentes escalas, para definir cortes, tipo de montagem e de fechamento foram definidas e elaboradas essas caixas especiais utilizando-se chapas de polipropileno de estrutura alveolar, tipo poli onda, na cor branca, com gramatura de 500g/m², nas seguintes especificações:

Para têxteis – caixa com tampa solta de sobrepor, com 1200 X 800 X 120mm o padrão dimensional considerou a maior peça do vestuário sacro sem receber nenhuma dobra, no caso a casula.

Para peças pequenas e planas de metal, como os resplendores – caixa com tampa acoplada e dimensões de 900mm x 600mm x 180 mm, para permitir seu armazenamento dentro das estantes do móvel deslizante, com folga lateral para sua movimentação.

Para as joias e peças avulsas de tamanho reduzido – caixas de poli onda industrializada de tamanho A4, na cor branca, que receberam reforço interno de chapa de polipropileno fixados com braçadeiras de nylon. Por segurança, essas caixas são armazenadas dentro de uma gaveta no móvel deslizante.

No sentido de prevenir a criação de microclima no interior das caixas maiores que favorecessem o desenvolvimento de micro-organismos prejudiciais à conservação das peças, principalmente os têxteis, foram feitos furos respiradores nas quatro laterais das bases e tampa de cada caixa. Procedida uma análise comparativa do comportamento higro-térmico de uma caixa com os furos, em relação ao clima externo, através de registro contínuo de temperatura do ar e umidade relativa, ficou demonstrado que a temperatura do ar no interior da caixa é semelhante a do exterior enquanto a umidade relativa interna à caixa tende a ser ligeiramente mais baixa que a externa.



Figura 6: Peças do acervo armazenada com seus suportes de segurança.



Figura 7: Diferentes processos de higienização e tratamento do acervo de acordo com cada peça. Fotos: da autora.

A base de todas as caixas, assim como as gavetas e prateleiras do mobiliário deslizante, receberam uma camada de espuma de polietileno expandido de 10mm e, sobre esta, foi colocada outra camada de polietileno de 20mm ou de 40mm (a depender da peça que iriam suportar), sendo estas últimas moldadas de acordo com a morfologia da base da peça a ser armazenada. Com isto, todos os objetos acondicionados ficaram estruturalmente estabilizados e com maior segurança contra choques e atritos entre elas, além de permitir identificação visual rápida na ausência de qualquer peça dentro das caixas, prateleiras ou gavetas pelo vazio deixado no seu lugar. (FIG. 6)

Verificou-se na sala da Reserva Técnica, antes da transferência das peças, o depósito de partículas muito finas em suspensão no ar, provenientes da poluição aérea do tráfego intenso de veículos na Avenida Contorno, dos barcos que transitam na Baía de Todos os Santos, e de cloreto de sódio provenientes do aerossol marinho. Para reduzir esse problema sobre o acervo foi proposta a cobertura das peças, individualmente ou por grupos, com um tecido não tecido (TNT) na cor branca. Analisou-se previamente esse material comprovando-se que a temperatura do ar no interior da peça coberta foi basicamente igual à temperatura do ar no exterior enquanto que a umidade relativa no interior do TNT apresentou-se um pouco mais baixa que a externa.

Fixou-se na base das caixas e gavetas, sob a primeira camada de polietileno, mantas de TNT da largura das mesmas, para cobrir todas as peças e criar maior proteção contra os particulados em suspensão.

Tratamento do acervo a ser armazenado

Antes de se iniciar os procedimentos técnicos de diagnóstico, tratamento e embalagem do acervo, a infraestrutura do Ateliê de Restauro do MAS foi adaptada possibilitando espaços para fabricação das embalagens de acondicionamento do acervo e para depósito do material a ser utilizado.

Foi procedida uma sistematização da coleta de dados sobre cada obra através do preenchimento da *Ficha para Diagnóstico*. Nessa ficha, além da sua identificação, materiais constituintes e tipologia, são apontados os problemas de conservação e sugeridos os procedimentos técnicos para tratamento da peça. Foi procedido o registro de materiais utilizados em cada procedimento técnico, individualizando a abordagem e ao mesmo tempo possibilitando a avaliação do acervo de forma conjunta. Essa documentação complementou as outras de praxe, como o registro fotográfico, codificação e marcação, essas últimas geradas pelo Setor de Documentação do MAS.

A partir do diagnóstico individual, em função do estado de conservação e da qualidade estética e artística, de cada obra, determinou-se seu o grau de tratamento, restauração ou conservação (FIG. 7). O conceito utilizado para esta seleção considerou que os exemplares com possibilidades de participar do rodízio da área de exposição do museu fossem restaurados, para poderem cumprir essa finalidade. Na restauração desses exemplares deu-se ênfase a higienização, desinfestação e consolidação dos suportes, refixação e apresentação estética das camadas pictóricas. Obras de menor representatividade histórica ou estética e, por esse motivo, sem chances de serem expostas, foram devidamente desinfetadas e higienizadas para conservação.

O tratamento das coleções de imaginária e pinturas foi priorizado, pela maior demanda de tempo necessário nas intervenções dessas tipologias. O mobiliário e coleções de ourivesaria foram tratados por último, por serem constituídos de materiais mais resistentes. (FIG. 8)



Figura 8: Aspecto de peça antes e depois de tratamento. Fotos: da autora.

A proposta de tratamento das coleções objetivou reverter os processos de deterioração, estabilizar materiais constituintes, recuperando a unidade potencial das obras e a sua leitura estética mais aproximada de sua originalidade. Os materiais e técnicas adotados nas intervenções obedeceram a critérios de compatibilidade e reversibilidade, de acordo com a filosofia do restauro contemporâneo.

Testes de solvência e adesão foram realizados previamente e individualmente, contribuindo para a melhor seleção dos materiais e adequação dos procedimentos, que obedeceram a seguinte sequência de tratamentos: 1º. Obras infestadas por xilófagos – procedimento: isolamento e desinfestação imediata; 2º. Obras com desprendimentos de policromia – procedimento: faceamento e refixação do tecido figurativo; 3º. Obras com problemas estruturais (partes soltas, mobilidade de blocos constituintes, perdas) – procedimento: reunião e refixação das partes; 4º. Acúmulo de sujidades, oxidação de vernizes e camada pictórica e perdas de informações estéticas – procedimento: testes de solvência, limpeza, prospecções para visualização de camadas subsequentes, remoção de repinturas, reintegração cromática e apresentação estética; 5º. Oxidação e problemas estruturais do acervo de metal – procedimento: adequação da estrutura, limpeza química e aplicação de camada de proteção; 6º. Acúmulo de sujidades no acervo têxtil – procedimento: limpeza mecânica manual e aspiração; 7º. Acúmulo de sujidade em peças íntegras – procedimento: limpeza química e mecânica manual e aspiração.

Conclusões

Complementando as ações de implantação da Reserva Técnica foi elaborado um Plano Integrado de Conservação Preventiva, composto de: 1. Roteiro para Prevenção a Situações de Risco e Emergência; 2. Programa de Conservação Preventiva do Edifício e do Acervo e 3. Manual de Gerenciamento e Uso da Reserva Técnica.

Pretendeu-se, portanto, além de capacitar um espaço determinado com as condições ambientais e mobiliárias adequadas, armazenar todo o acervo do MAS dentro dos critérios e procedimentos técnicos corretos, atendendo às normas e recomendações, para garantir sua conservação preventiva e em estreito vínculo

com as demais atividades do museu e do acervo que se encontra em exposição. As coleções tratadas, de maior relevância histórica e artística que se encontram na Reserva, poderão ser inseridas na área de exposição do MAS, permitindo o rodízio de obras. A exibição dessas coleções variadas contribuirá para a dinamização da museografia. As demais peças, armazenadas em segurança na Reserva Técnica, permanecerão como registros, disponíveis para pesquisas nos campos da história da arte e da tecnologia das obras de arte.

Hoje a Reserva Técnica do Museu de Arte Sacra é considerada um modelo tanto pelos sistemas de identificação e de armazenagem das peças como pelo controle do meio ambiente através de condicionamento passivo e mecânico, com baixos custos e consumo de energia, para sua manutenção e garantindo a conservação preventiva do acervo armazenado.

Referências

KLÜPPEL, Griselda et al. **Diagnóstico de Conservação: Museu de Arte Sacra.** Salvador, 1998. (Publicação restrita)

KLÜPPEL, Griselda **Relatório Técnico Final do Projeto de Implantação de Reserva Técnica e Tratamento do Acervo Armazenado para o Museu de Arte Sacra da UFBA**. 2007 (publicação restrita).

OLIVEIRA, Mário M.; SANTIAGO, Cibele C. Estudo da degradação biológica de um mural. **RUA – Revista de Arquitetura e Urbanismo***,* Salvador, FAUFBa/MAU, n.1, v. 1, p.53-72, 1988.

TÉCNICA E RESTAURAÇÃO DE UMA ESCULTURA EM TELA ENCOLADA: SÃO SEBASTIÃO, DO DISTRITO DE ELVAS EM TIRADENTES, MINAS GERAIS

Marina Furtado Gonçalves
Mestranda em Artes, Bacharel em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis e em Turismo
marinaufmg@yahoo.com.br

Margarida Pinto de Souza
Bacharel em Conservação-Restauração e em Artes Plásticas
margaridapoderosa@hotmail.com

Maria Regina Emery Quites
Doutora em História, Mestre em Artes, Bacharel e Licenciada em Artes Plásticas
Professora adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais
mreq@ufmg.br

Lucienne Maria de Almeida Elias
Doutoranda em Artes, Mestre em Artes,
Especialista em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, Bacharel em Artes
Professora assistente da Universidade Federal de Minas Gerais
lucienne.elias@terra.com.br

Palavras-chaves: Tela encolada, Técnica Construtiva, Conservação-Restauração, Critérios de Tratamento.

Introdução

Este trabalho foi desenvolvido entre os anos de 2011 e 2012, durante disciplinas do curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O objetivo é relatar a complexidade do tratamento de Conservação-Restauração da escultura em tela encolada policromada denominada "São Sebastião", pertencente à Capela de Nossa Senhora do Pilar do Padre Gaspar, no distrito de Elvas, Tiradentes – MG. Trata-se de uma escultura devocional, sem identificação de autoria, e que apresenta dimensões de 41 x 21 x 7,5 cm. A partir das análises formais e estilísticas da escultura, foi possível identificar a época de execução, entre o período referente ao final do século XVIII e início do século XIX.

Iconografia

São Sebastião foi um soldado romano mártir, representado seminu, atado a uma árvore e com o corpo coberto de setas ou de chagas produzidas por elas. Apresenta-se jovem, vestido com um perizônio, sendo que também pode ser representado como soltado romano. Seus atributos são o manto vermelho – símbolo de guerreiro – as flechas, o capacete, a couraça e a espada. Suas imagens aparecem tanto na arte popular, como na erudita, em esculturas e pinturas de santeiros e de grandes mestres (MEGALE,2003).

Tela encolada

A escultura em questão é composta por duas partes: a figura de São Sebastião (FIG. 1) e a árvore que serve de base, nos quais foram utilizados tecido encolado, madeira e metal, além de material pictórico e verniz.

A prática da construção de esculturas utilizando o tecido como suporte é difundida principalmente em países como Peru, Bolívia, Equador e México (MEDEIROS, 1998). A técnica da tela encolada foi principalmente utilizada na feitura da indumentária das esculturas, aplicando tecidos grossos engomados e encolados, provavelmente com uma cola de origem animal que, depois de endurecidos, eram cobertos por gesso e recebiam a policromia (NAVARRO, 1960).





Figura 1: Representação de São Sebastião em tecido encolado policromado. Autor: Marina Furtado, 2011.
Figura 2: Radiografia da representação de São Sebastião. Autor: Marina Furtado, 2011.
Figura 3: Árvore Base em tecido encolado, metal e madeira policromados. Autor: Marina Furtado, 2011.

No Brasil, entretanto, a grande maioria da imaginária até o século XIX tinha como suporte a madeira. O tecido empregado como suporte na confecção de obras escultóricas não é recorrente, e acredita-se que seja uma manifestação regional, encontrada apenas em Minas Gerais (MONTE, 1998). A técnica de construção difere dos países andinos, sendo utilizado um molde de argila crua que recebia diversas camadas de tecido encolado. Após a secagem dos tecidos, o molde era retirado e revestido internamente por uma mistura de cera e resina, garantindo a rigidez da peça. A escultura recebia em seguida a preparação e a policromia. Segundo estudos de Medeiros (1998), obras em tecido encolado foram encontradas na região do Campo das Vertentes, sobretudo na região de Tiradentes e São João Del-Rei, onde viveu Rodrigo Francisco Vieira, artífice que produziu cerca de quarenta peças de tela encolada no século XVIII. Supõe-se que a técnica pode ter sido utilizada para baratear o custo da peça ou então acelerar a entrega da produção às irmandades religiosas e outros clientes.

Durante os estudos da obra "São Sebastião" em tela encolada e policromada, foi possível observar o revestimento de cera e resina, além de resquícios de argila no interior tanto da representação de São Sebastião quanto na árvore, comprovando o uso da técnica descrita.

A importância dos exames

Segundo Brandi (2004), restaura-se somente a matéria do bem cultural e, dessa maneira, o uso de técnicas adequadas e suporte científico para a tomada de decisões do restaurador, faz-se necessário. Antes de realizar qualquer tratamento em bens culturais é necessário realizar testes para garantir a integridade da obra, para melhor identificação de materiais, das técnicas construtivas e definição do próprio tratamento e seus riscos. Esses ensaios podem ser classificados em destrutivos e não destrutivos. Ensaios não destrutivos são os mais indicados para a conservação e restauração de bens culturais, uma vez em que não há intervenções acentuadas sobre a obra, porém a escolha de uma técnica analítica depende da disponibilidade da técnica, tipo de material a ser analisado e o objetivo a ser alcançado com o estudo (FIGUEIREDO JUNIOR, 2012).

Exames executados

Radiografia: observou-se que a representação de São Sebastião e a porção em tecido encolado da árvore são peças ocas e tiveram a utilização do branco de chumbo na base de preparação.

Exames estratigráficos: a figura de São Sebastião possui a camada de cera e resina (Dammar, cera de abelha e carnaúba), seguida por três camadas de tecido encolado de linho, em diferentes padronagens, revestida por uma base de preparação branca dividida em três camadas (branca transparente, branca e branca com maior poder de cobertura). A policromia foi aplicada sobre a base, sendo utilizada a técnica da têmpera à cola nos cabelos e perizônio, e tinta a óleo para a carnação. Por fim, foi aplicada uma camada fina de verniz.

Na área de tecido encolado, a árvore segue a mesma estratigrafia da representação de São Sebastião, sendo que a policromia é apenas na técnica de têmpera. Em outra parte da árvore, encontramos suporte em madeira no galho, seguido por preparação branca e policromia em têmpera e verniz. Já a base de madeira apresenta repintura, sendo a mais externa um marmorizado em tons de rosa e vermelho.

Estado de conservação

A imagem de *São Sebastião apresentava os seguintes danos: Suporte: rasgos nos tecidos, perda do revestimento de cera e resina e* deformação anatômica (canela dos membros inferiores, cotovelo do braço direito e mão esquerda) e perda da mão direita. Preparação: desprendimento e perdas (nariz, regiões dos cabelos, borda dos orifícios para encaixe das setas, membros superiores e inferiores). Camada pictórica: sujidades generalizadas, craquelês nas áreas de carnação, desprendimento mais acentuado nas regiões dos membros superiores e inferiores. Camada de proteção: sujidades superficiais e verniz oxidado.

Na árvore, observamos as seguintes degradações: Suporte: rasgos nos tecidos, perda do revestimento de cera e resina e deformação. A porção de madeira apresentava sujidades, e pequenas abrasões. Preparação: desprendimentos. Camada pictórica: sujidades generalizadas, craquelês nas áreas próximas de perda de suporte, desprendimento principalmente no galho. Camada de proteção: **s**ujidades superficiais e verniz oxidado.

Tratamento executado

A escultura passou por refixação da camada pictórica. Utilizamos cera microcristalina em áreas com maior desprendimento e dano do suporte, para auxiliar também no enrijecimento deste. Para as demais áreas, pincelamos metil celulose a 4% em água deionizada, com aplicação de filme de poliéster e pressão digital. Para a árvore, a policromia da porção de madeira foi refixada com uma mistura de Acetato de Polivinila (PVA), Toluol e Álcool, em proporção 1:3:7, pincelado sobre o local de desprendimento e fixado utilizando-se filme de poliéster e pressão digital. Na porção de tecido encolado pincelamos metil celulose a 4% em água deionizada.

A escultura apresentava intervenções anteriores para estabilização do suporte, que foram removidas, pois não serem de boa qualidade. A consolidação do suporte foi realizada antes do processo de limpeza da escultura, devido à sua fragilidade. Utilizamos algodão para preencher e recuperar a forma anatômica das partes com perda do revestimento de cera e resina. Sobre o algodão, aplicamos uma mistura de cera de abelha, cera de carnaúba e resina Dammar (6:2:2), moldada com o auxílio de espátula térmica. O tecido que se mostrava rasgado nesses locais, foi estirado e fixado. Procedemos à higienização, utilizando pequenas trinchas macias, e limpeza com aguarrás mineral. O solvente removeu a sujidade superficial e o verniz oxidado, sem, contudo, solubilizar a camada pictórica. O nivelamento foi feito com a mesma mistura de cera e resina utilizada na consolidação do suporte, aplicada com espátula térmica, apenas acrescida de carbonato de cálcio peneirado, que deu a coloração branca. Desta forma, a massa de nivelamento auxiliou também na consolidação do suporte. A reintegração da camada pictórica foi realizada com a técnica ilusionista, utilizando pigmento e verniz da Maimeri nas áreas de carnação e guache Talens nos cabelos e perizônio.

Na árvore, após a fixação da policromia, procedemos ao desmonte da peça, para acessar a porção interna da estrutura de tecido encolado, que apresentava perdas no seu revestimento. Após diversos testes, todas as partes da árvore foram limpas com Triton:Trietalonamina:Água (TTA).

A consolidação da porção em tecido encolado que se apresentava rasgada, foi feita de acordo com a técnica do artista, que utilizou um molde para sobrepor as camadas de tecido. O molde foi feito em massa de modelar envolta em filme de poliéster, simulando a forma da base no local danificado. Com um pincel, aplicamos cola de coelho a 10% aquecida em banho-maria na primeira camada de tecido e, com o auxílio de uma pinça, acomodamos o tecido sobre o molde. O mesmo procedimento foi repetido para aplicar as demais camadas de tecido. A peça foi armazenada dentro da câmara úmida para secar.







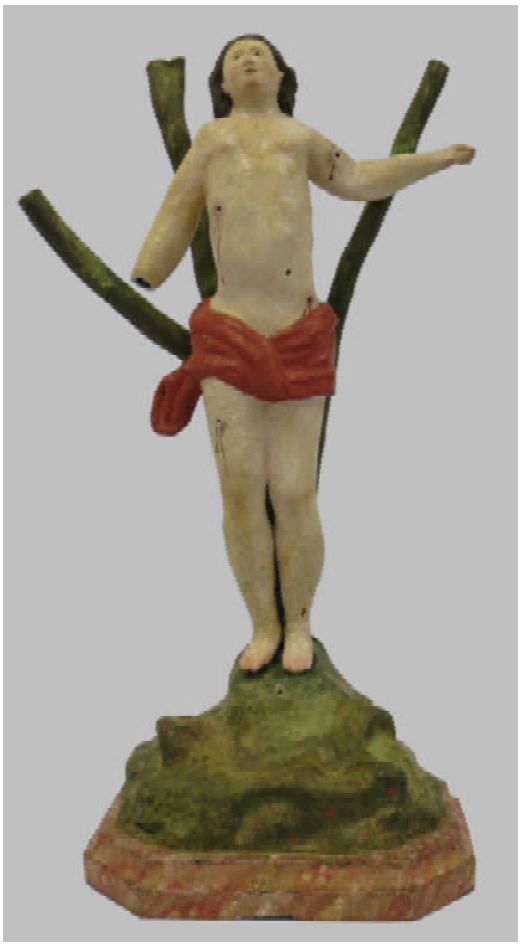


Figura 4: Detalhe da consolidação dos membros inferiores da imagem. Autor: Marina Furtado, 2012.

Figura 5: Detalhe da consolidação do tecido da base. Autor: Marina Furtado, 2012.

Figura 6: Detalhe da aplicação de adesivo nas tiras de linho fixadas à Árvore Base. Autor: Marina Furtado, 2012.

Figura 7: Escultura de São Sebastião (frente) após o processo de restauração. Autor: Marina Furtado, 2012.

A base de tecido encolado apresentava uma espessa camada de cera e resina de coloração escura revestindo toda a parte interior, porém a mistura encontrava-se quebradiça, com lacunas e rachaduras. Reativamos o revestimento com um soprador térmico e aplicou-se, nos locais mais fragilizados, a mesma mistura de cera de abelha, cera de carnaúba e resina Dammar (6:2:2), moldada com o auxílio de espátula térmica.

Antes do desmonte, observamos que as partes estavam instáveis e, desta maneira, optou-se pela refixação do galho de madeira junto à base de tecido encolado, utilizando PVA puro. A área de fixação da porção de tecido encolado sobre a base de madeira era muito pequena e não garantia estabilidade das peças. Assim, aplicamos tiras de tecido de linho, fixadas com a mistura de cera e resina à porção interior da base em tecido encolado, aumentando a área de contato entre as duas bases.

A base de madeira foi limpa com TTA, aguarrás mineral e soprador térmico para retirar os resquícios de cera e resina endurecidas que prejudicavam o perfeito encaixe das peças. Aplicou-se uma cavilha de madeira para o encaixe do galho.

Após testes com adesivos, as peças foram remontadas, utilizando uma mistura de PVA puro e pó de serragem para o encaixe do galho e uma espessa camada de Plextol junto à base de tecido encolado e a base de madeira.

Procedemos ao nivelamento da árvore com massa de metil celulose 4% em PVA puro, na proporção 3:1, acrescida de carbonato de cálcio. A massa foi aplicada com pincel fino nas áreas de perda de base de preparação.

A reintegração da camada pictórica foi realizada com a técnica ilusionista, utilizando guache Talens.

Após a reintegração dos dois elementos, aplicamos uma camada de verniz mate por aspersão sobre as duas peças. Escolhemos a mistura de Paraloid B-72 a 10% em Xilol com 30% de cera microcristalina, uma vez que a cera tem a função de preencher os craquelês e microfissuras das duas peças.

Como etapa final do trabalho, a montagem da árvore e da figura de São Sebastião foi feita, e, colocando-se a escultura sobre a base, percebemos três pontos de contato: um no calcanhar esquerdo da imagem, um na porção lateral direita posterior do perizônio e outro no antebraço esquerdo do São Sebastião. Decidimos mantê-los como pontos de fixação, fazendo-o com Plextol espessado em metil celulose, formando uma pasta, garantindo que a mistura não escorresse. Para garantir a perfeita fixação das duas partes, optamos por amarrar com um barbante as duas peças, cuidando para proteger com uma tela e não aplicando pressão demasiada.

Considerações finais

O processo de restauração da escultura em tela encolada, São Sebastião, foi realizado a partir da recuperação estrutural da escultura, assim como de uma melhor apresentação estética, uma vez que se tratava de um objeto de culto e que ainda mantém seu valor de uso.

Durante o processo de restauração, estudamos as técnicas que envolvem o trabalho com a madeira e tecido encolado, buscando possíveis soluções para a consolidação da escultura. A obra, mesmo sendo composta por duas peças, e trabalhada durante as disciplinas por até três pessoas, foi tratada com utilização de critérios únicos, visando sua unidade.

Alguns problemas frequentemente observados em esculturas de tecido encolado são rasgos nos tecidos, afundamentos e perdas, destacando a fragilidade do suporte. É necessário entender a técnica e desenvolver métodos bem distintos dos demais, para conservar-restaurar obras em tecido encolado.

Ressaltamos que a técnica do tecido encolado encontrada no Brasil é singular e necessita de maiores pesquisas, sendo que os profissionais conservadores-restauradores devem entendê-la antes de executarem qualquer intervenção nas obras.

Referências

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Editora Ateliê, 2004.

FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Ars de. **Química aplicada à conservação de bens culturais: uma introdução.** Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

MEDEIROS, Gilca; MONTE, Eliane. **Tela encolada: catalogação e estudo sobre a tecnologia incomum.** IX Seminário da ABRACOR,1998, Anais...Salvador: ABRACOR, 1998.p.318-320.

MEDEIROS, Gilca Flores de. **Restauração de escultura em tecido policromado.** VIII Seminário da ABRACOR, 1996, Anais… Ouro Preto, 1996. p.163-167

MEGALE, Nilza Botellho. **Livro de Ouro dos Santos**: **Vidas e Milagres dos Santos mais Venerados no Brasil.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003 – (Livro de Ouro).

MONTE, Eliane. **Escultura em Tela Encolada: Tecnologia e Restauração**. IX Seminário da ABRACOR,1998, Anais...Salvador: ABRACOR, 1998.p.43-47.

MORESI, Claudina Maria Dutra. **Relatório Técnico: Escultura em tela encolada de São Sebastião.** Universidade Federal de Minas Gerais. Laboratório de Ciência da Conservação do CECOR/EBA/UFMG. Belo Horizonte, 2010.

NAVARRO, Jose Gabriel. **El arte em la província de Quito.** México: Plan Piloto del Equador, 1960.

RESTAURAÇÃO DE UMA RÉPLICA EM GESSO PERTENCENTE À COLEÇÃO DA ESCOLA DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UFMG

Vanessa Taveira de Souza
Arquiteta-Conservadora
taveiravanessa@yahoo.com.br





Figuras.1 e 2: Documentação fotográfica inicial, antes da restauração. Fonte: Autora (2012).

Resumo
A Réplica em gesso denominada Busto de Gudea, Prince de Lagash integra atualmente a Coleção de Réplicas de Obra de Arte do Museu da Escola de Arquitetura (MEA), pertencente a UFMG. Esta obra foi objeto de estudo para o Trabalho de Conclusão de Curso da graduação de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, devido principalmente às poucas referências sobre o assunto em nosso idioma. Na Metodologia de trabalho apresentou-se a ficha de identificação, técnica construtiva, estado de conservação, testes de limpeza, consolidação do suporte e nivelamento, apresentação estética e aplicação da camada de proteção. O destaque do trabalho está na parte da consolidação do suporte. Pois anteriormente a sua realização, foi feito testes com diversas fibras naturais e artificiais e com adesivos pretendidos para áreas de adesão direta, já que a réplica encontrava-se com a cabeça separada de sua base.

Palavras-chave: conservação-restauração, réplica, gesso, consolidação e suporte.

Introdução

A Réplica em Gesso (FIG. 1 e 2) que se constitui objeto desta monografia tem sua origem relacionada ao "arremate" de esculturas pertencentes a uma coleção em um leilão no porto do Rio de Janeiro em 1952, por Aristocher Benjamim Meschessi (1907-?), professor e escultor da Escola da Arquitetura (EA) da UFMG na primeira metade do século passado. As peças foram levadas a leilão pela falta do pagamento de impostos por parte de um empresário (há uma informação em sua ficha patrimonial anexada sobre o fornecedor da peça, esse foi denominado "Maison Bonnet"). Assim elas foram adquiridas e transportadas para EA se tornando parte dessa e servindo de inspiração para criação de uma "cadeira de modelagem" no curso e consequentemente a produção de novas réplicas de gesso. Há pouco tempo, foram descobertas pelos funcionários e pesquisadores do MEA as antigas fichas patrimoniais desse acervo, nelas há informações de que certas peças pertenceriam a Escola de Modelagem do Louvre (fundada em 1874), informação essa não descartada pela diretoria atual do setor museológico consultado na França. Entretanto, para que isso seja confirmado, ainda será necessário realizar pesquisas no assunto em busca de documentação que comprovem essa relação. Se for comprovada a relação com a escola de modelagem francesa, há também uma grande



Figura 3: Escultura original. Fonte: Autora (2012)

possibilidade delas serem esculturas primárias, ou seja, realizadas no molde original francês e não a partir do molde de uma réplica produzida no Brasil. No momento, estão sendo realizadas pesquisas por professores, funcionários, alunas bolsistas e voluntárias, sobre as peças identificadas que se integram ao catálogo francês e a produção de novas fichas de inventários de todo o acervo da Escola. A peça em questão, que tem um número de patrimônio registrado como 794, já teve uma ficha preenchida durante esse processo. A relevância da preservação e valoração da Coleção de Réplicas de Obra de Arte e Arquitetura por parte do MEA, não está relacionada somente a sua conservação e apreciação estética, mas também a sua condição de instrumento de ensino da arquitetura e artes, através da implantação de um museu integrado a EA. A restauração do exemplar escolhido para o TCC visa acrescentar informações sobre as técnicas de fatura da obra e divulgar os procedimentos de conservação-restauração para as esculturas de gesso que poderão ser utilizados para esse acervo e outros similares.

Desenvolvimento

Durante o processo inicial de análise foi feita a identificação e descrição do objeto assim como a sua documentação fotográfica e foram realizados exames organolépticos para o conhecimento da técnica de construção do suporte (gesso). Através desses exames identificou-se que a escultura foi moldada a partir de 2 moldes que deram origem a dois blocos, o superior composto pela cabeça com uma textura de gesso mais fina e o inferior composto pela base com uma textura de gesso mais grossa (essa diferença de textura pode nos remeter a possibilidade da base ser uma intervenção posterior). Ambos foram aderidos com uma massa de composição similar ao gesso existente na base. Mas devido à pequena espessura dessa camada a junção foi rompida e a peça encontra-se com problemas de suporte. Os dois blocos possivelmente tiveram sua estrutura reforçada com pedaços de uma malha de fibra composta de sisal.

Em consultas a bibliografias sobre o assunto verificou-se que era comum aplicar na segunda ou terceira camada de gesso das réplicas elementos estruturantes, como metais, madeira e tramas de metais ou têxteis para aumentar sua resistência o que remete novamente à possibilidade de haver um reforço estrutural na peça. Em relação à técnica de ornamentação a escultura possui uma camada bem fina de acabamento quevisa “tampar” os poros do gesso e não apresenta camada de impermeabilização ou base de preparação.Nesse contexto de analise, foi solicitada ao Laboratório de Ciência da Conservação da UFMG (Lacicor) a remoção de amostras do suporte (retirada preferencial das áreas de perda) e a confecção de exames estratigráficos para confirmar as questões acima relacionadas. As análises confirmaram a presença da camada superficial de gesso e parte da fibra foi encontrada no interior da base após uma varredura com microscópio e luz direcionada e essa foi analisada e descrita como sendo sisal.

Em relação ao seu estado de conservação a escultura encontrava-se com problemas de suporte, a cabeça estava separada da base retangular. Em sua parte interna, foi verificada uma poeira superficial, teias de aranha e excremento de insetos, provavelmente de baratas. No bloco da cabeça havia perdas na face esquerda, no nariz, na região da aba inferior e superior do acessório da cabeça (chapéu) e todas elas após análise comparativa entre réplica e original (FIG. 3) estavam presentes em ambas, por isso não seria necessária



Figura 4: Vista frontal durante a limpeza externa. Fonte: Autora (2012).

sua reposição em respeito ao aspecto original da escultura primária. Outras perdas de suporte no bloco da cabeça são as fissuras em seu queixo, essas estão presentes somente na réplica e podem ter sido geradas no momento de sua fatura. Já o bloco da base apresenta ranhuras principalmente em suas quinas advindas provavelmente por manipulação incorreta, perda de parte do suporte em sua área frontal e posterior. A escultura se encontrava com uma sujidade e acúmulo de poeira generalizada em toda sua superfície, a poeira presente na parte superior é uma poeira mais granulosa que a da parte inferior. Na parte superior da cabeça há manchas pontuais marrons e na base há manchas alaranjadas que possivelmente vieram do contato dessa peça com a oxidação e lixiviação de um metal, como o da estante onde ela estava armazenada.

O processo de tratamento foi iniciado através da limpeza da parte interna da escultura, optou-se pela limpeza seca com trincha macia e algodão manipulados com luva já que a poeira estava pouco aderida ao suporte, com o auxilio de um aspirador de pó com um filtro improvisado composto de Pellon foi realizada a limpeza interna final. O resultado foi bastante satisfatório. Anteriormente a limpeza da parte externa foram realizados testes de limpeza seca e úmida na parte inferior (área não focal), com trinchas, várias borrachas (ex: borrachas escolares, neutras de PVC, Magic Rub e outras), carboximetilcelulose e cola de PVA. O resultado da limpeza seca com as borrachas foi mais homogêneo, mais controlado e menos abrasivo, o teste com a carboximetilcelulose provocou manchas e o com PVA foi considerado muito abrasivo. Por isso optou-se pela limpeza com as borrachas, após novos testes com as diversas borrachas, a Magic Rub (produzida no USA e fornecida pela Talas) foi escolhida entre as demais, assim sendo, foram abertas "janelas" na obra para verificar se sua ação seria eficiente em todas as áreas de limpeza necessárias, tanto as regiões lisas quanto as com mais textura e relevos. De uma maneira geral o resultado foi bom, sendo necessário às vezes o uso do lápis borracha em áreas com poeiras mais pontuais e com difícil acesso (FIG. 4).

Finalizada a limpeza verificou-se que as poeiras encontradas em camadas mais internas do suporte como a gerada pela lixiviação do metal ainda continuaram aparentes. Antes da realização dos procedimentos de consolidação do suporte foram feitos testes em protótipos com diversas fibras naturais e artificiais (sisal, juta, tela de andaime e fibra de farinha de trigo) e com adesivos (PVA®+H_20, Primal®+H_20 e Mowithal® diluído a 4% em Acetona®) pretendidos para áreas de adesão direta. Esses testes visavam analisar a aplicabilidade da fibra na massa de gesso, a resistência estrutural de ambos e se o tamanho da malha da fibra estaria adequado para uma boa aderência entre os dois materiais. Já os testes com os adesivos visavam analisar sua aplicabilidade e resistência. Foram produzidos moldes de forma plástica em gesso, e foram simuladas ranhuras, aplicado adesivo e colocado um peso em cima para promover melhor o contato, após sua secagem de um dia para o outro. Os resultados dos testes de massa para consolidação apontaram para

as massas produzidas no teste 1 (gesso e tela de andaime) e teste 3 (gesso e tela de juta), as duas possuem boa aplicabilidade, boa resistência e o tamanho da malha foram ideais para o procedimento. A massa com a presença da tela de juta foi escolhida para o procedimento devida à semelhança com a massa de gesso e sisal presente na peça. Os resultados dos testes com adesivos apontaram para o teste 3 com adesivo Mowithal® diluído a 4% em Acetona® (o adesivo Polivinilico Mowithal® foi fornecido pelo aluno do curso de graduação Agesilau Neiva Almada, que teve o contato com adesivo em restaurações de cerâmicas arqueológicas), devido a sua boa aplicabilidade e alta resistência.

A consolidação do suporte foi realizada, contudo, através da aplicação do adesivo escolhido com a trincha macia sintética, após umidificação da área com Acetona® que facilitou a penetração do adesivo, assim como as ranhuras realizadas nas áreas de contato. Posteriormente a esse procedimento, a escultura foi colocada em uma área isolada, evitando trepidações, com peso em cima para promover sua melhor adesão. Notou-se que essa ocorreu rapidamente, já que sua secagem foi acelerada com a presença da Acetona® em sua composição. Após a fixação da base na cabeça foi realizado um reforço estrutural em sua parte interna. Para tal, foi produzida a pasta de gesso de forma simples, sendo utilizada uma porção de cola de PVA® para duas de água misturando-as (PVA®+H_20 = 1:2). A cola foi utilizada para aumentar o tempo de endurecimento da massa e prover mais resistência ao gesso.

Posteriormente foi se polvilhando o "gesso rápido em pó" que já se encontrava peneirado, ou seja, não havia a presença de "torrões que não foram dissolvidos". Essa mistura da pasta de gesso pode ser feita com a mão ou com uma colher, o importante é verificar sua homogeneidade, tem que ser uma pasta sem a presença de grânulos e eventuais impurezas. O acréscimo de gesso e sua mistura ocorrem até se obter a consistência necessária para a modelagem. Portanto, a primeira camada de gesso foi aplicada sobre o local, após a umidificação da área com uma mistura de água e gesso para promover uma melhor união das partes, e depois a fibra de juta foi umedecida na mesma mistura para ser aplicada com as mãos em forma de "anel interno" no pescoço da imagem e posteriormente foi colocado sobre ela mais uma camada de gesso. Vale ressaltar que antes desse procedimento a peça foi posicionada na diagonal com sua cabeça para baixo sendo apoiada numa bacia de areia revestida com Pellon® para promover o equilíbrio da obra na posição adequada ao trabalho de consolidação a ser executado e amortecer por igual o impacto do peso da base sobre a cabeça. adicionada os pigmentos terrosos (Siena natural e Terra de Sombra), com intuito de que sua cor após seca ficasse próxima a existente na peça, um "branco sujo". Contudo, o preenchimento dessas áreas foi feito com essa pasta de gesso pigmentada produzida, o seu excesso foi retirado com algodão e o seu nivelamento foi feito com lixa grossa para gesso (nº 120) e depois fina (nº 400). Durante o nivelamento também foi utilizado um palito de madeira revestido com uma lixa na sua ponta em áreas que eram necessários um maior controle. Nesse mesmo instante, as regiões das fissuras do pescoço foram preenchidas com a mesma pasta de gesso para amenizar sua evidência. Após a secagem da massa verificou-se que foi insuficiente, pois essas áreas ainda ficaram ressaltadas. A realização da apresentação estética teve como objetivo neutralizar a interferência na leitura da obra causada pelo branco ressaltado das áreas consolidadas e das áreas de manchas alaranjadas presentes na base. Por isso, foi aplicada inicialmente com luvas na área consolidada a carga gerada pela mistura do lápis pastel na cor branca, ocre e marrom terra.

O resultado foi satisfatório em alguns locais, mas em outros não. Assim sendo, partiu-se para a técnica de pontilhismo realizada com a tinta acrílica branca acrescida de pigmentos terrosos (Siena natural e Terra de Sombra). Nessas regiões a uniformidade da cor foi alcançada e a leitura melhorou consideravelmente. Durante o processo de reintegração da base houve muita dificuldade, por essa ser uma área muito manchada de maneira geral e com aspecto liso difícil de ser reproduzido, mas após o procedimento alcançou-se a leitura adequada. Nas regiões de manchas alaranjadas foi aplicada com pincel sintético a tinta vinílica branca neve na parte frontal e lateral direita, após sua aplicação verificou-se que a mancha foi ocultada. Depois que secou essa região foi levemente lixada para facilitar a aplicação da técnica com lápis pastel já utilizada, novamente ela não foi satisfatória, porque a camada de tinta aplicada continuou sendo muito lisa e com pouca aderência do pigmento. Partiu-se para técnica de pontilhismo e chegou-se a um resultado final ideal de leitura e apresentação estética.

Para a consolidação pontual das áreas de perda do suporte na parte externa da escultura foi produzido à massa de gesso em menor quantidade e a essa já se pensando na apresentação estética da obra foi



Figura 5 e 6: Documentação fotográfica final após a restauração. Fonte: Autora (2012).

Vale ressaltar que os mesmos procedimentos que foram utilizados nessa fase na peça já foram testados em outras peças pertencentes à mesma coleção, sendo esse um critério estabelecido para uniformidade na reintegração (FIG. 5 e 6). Para proteção final das áreas de reintegração foi aplicada uma camada de verniz composto por Mowiol® diluído em água e álcool (2:2:50) há uma certa distância da obra com bomba de aspersão, para que sua adesão fosse uniforme. A escolha desse verniz foi devido ao seu aspecto mate que não prejudica a leitura da obra e é uma camada de proteção a sua possível exposição futura. A escultura após a secagem da camada de proteção retornou para reserva técnica para seu posterior deslocamento para seu local de origem.

Conclusão

A conservação-restauração das esculturas com esse suporte é muito relevante por que há poucas referências sobre o assunto em nosso idioma, apesar de o Brasil ter um acervo de gesso significativo para sua história, que fazem conexões com as vanguardas artísticas européias. Há muitas réplicas em gesso nos principais Museus da Região Sudeste, como pode ser verificado em Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. É preciso valorizar mais esse acervo e conseqüentemente atrair mais possibilidades de pesquisa e maior segurança nas tomadas de decisões do conservador-restaurador relacionadas à sua preservação. A pesquisa e testes realizados durante a conservação e restauração da peça selecionada para o TCC possibilitou maior segurança nas tomadas de decisões dos profissionais envolvidos e agregaram mais descobertas sobre a técnica construtiva das esculturas com suporte em gesso, que poderão ser utilizadas para os exemplares desse acervo e outros similares.

Referências

ANTUNES, Rubiane Paz do Nascimento. ***Dissertação de Mestrado:*** Estudo da Influência da Cal Hidratada na Pasta de Gesso. Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'ars. ***Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais:*** uma introdução. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Folha de São Paulo (Jornal). *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa***.** Rio de Janeiro: 1995.

RAMOS, Mariana Correia. *Dissertação de Mestrado:* O gesso na Escultura Contemporânea - A história e técnica. Universidade de Lisboa setor da Escola de Belas Artes. Lisboa, 2011.

SLAIBI, Thais Helena Almeida; MENDES, Marylka; GUIGLEMETI, Denise O.; GUIGLEMETI, Wallace A. *Materiais empregados em conservação-restauração de bens culturais.* 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011. 372 p.

O RETÁBULO DA CAPELA DE SANTA LUZIA DO ANTIGO DO PARQUE SOUZA SOARES: PELOTAS, RIO GRANDE DO SUL

Andréa Lacerda Bachettini
Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural,
Mestre em História, Especialista em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis Especialista em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos.
Professora do Instituto de Ciências Humanas, UFPel, RS.
bachetta@terra.com.br

Daniele Baltz da Fonseca
Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural,
Mestre em Arquitetura e Urbanismo com ênfase em Conservação e Restauro de Monumentos,
Professora do Instituto de Ciências Humanas, UFPel, RS.
daniele_bf@hotmail.com

Fabiane Rodrigues de Moraes
Conservadora e Restauradora de Bens Culturais Móveis.
Bolsista PET do Curso de Conservação e Restauro do ICH/UFPel,
Estagiária do Museu Municipal Parque da Baronesa.
fabiane.moraes@yahoo.com.br

Keli Cristina Scolari
Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural,
Especialista em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis,
Conservadora e Restauradora de Bens Culturais Móveis da UFPEL.
keliscolari@yahoo.com.br

Resumo
O presente trabalho tem como objetivo relatar os estudos sobre retábulo de Santa Luzia, altar em madeira policromada e dourada, que pertenceu à Capela de Santa Luzia, localizada no antigo Parque Souza Soares e que hoje se encontra exposto, desde sua doação, no Museu Municipal Parque da Baronesa na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. O estudo teve como objetivo responder alguns questionamentos a partir do estado de conservação, do valor simbólico atribuído ao objeto, assim como as condições ambientais e expográficas. E, também, quais seriam as alternativas de conservação deste bem visando a sua preservação e a fruição com o observador. O retábulo da Capela de Santa Luzia estava localizado originalmente no antigo Parque Pelotense, também conhecido como Parque Souza Soares, e servia para celebrações e cultos da família proprietária do parque.

Palavras-chave: Retábulo de Santa Luzia, Devoção, Conservação Acervo Museológico.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo relatar os estudos sobre retábulo de Santa Luzia, altar em madeira policromada e dourada, que pertenceu à Capela de Santa Luzia, localizada no antigo Parque Pelotense e que hoje se encontra exposto, desde sua doação, no Museu Municipal Parque da Baronesa na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. O estudo teve como objetivo responder alguns questionamentos a partir do estado de conservação, do valor simbólico atribuído ao objeto, assim como as condições ambientais e expográficas. E, também, quais seriam as alternativas de conservação deste bem visando a sua preservação e a fruição com o observador.

O retábulo da Capela de Santa Luzia estava localizado originalmente no antigo Parque Pelotense (FIG. 1), também conhecido como Parque Souza Soares foi chamado assim por causa do seu proprietário e servia para celebrações e cultos da família proprietária do parque. Esse parque foi fundado em 2 de fevereiro de

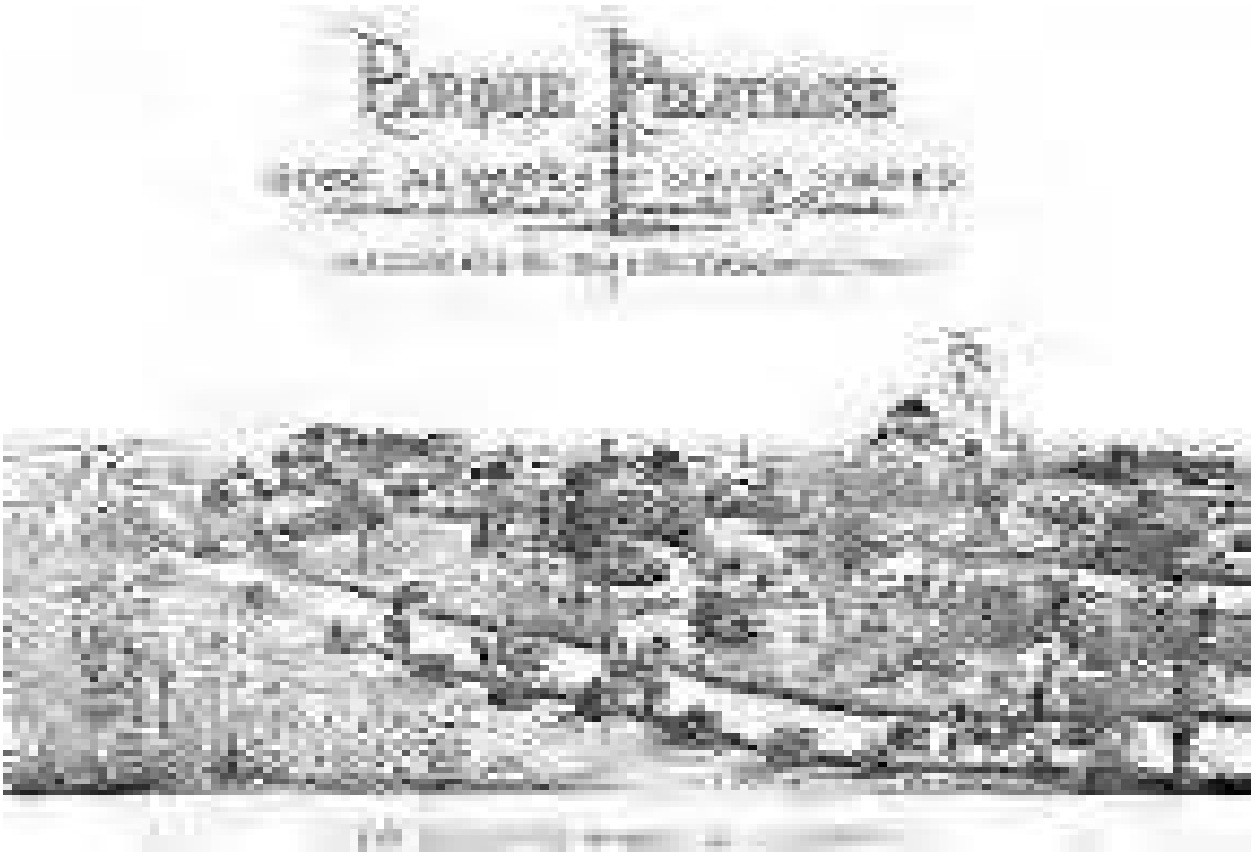


Figura 1: Vista do Antigo Parque Pelotense.
Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-YxjnsGQ70FQ/Uc88cMA6kcI/AAAAAAAAB4k/216POiUP1fs/s801/10.jpg

1883, por José Álvares de Souza Soares[1] (FIG. 2) ou Visconde de Sousa Soares[2]. Em uma área de 20.000 m² que apresentava lagos, jardins, pontes, plantações, estufas e chalés espalhados pelo terreno ou Parque Souza Soares.

A Capela de Santa Luzia (FIG. 3) foi construída devido ao pagamento de uma promessa, José Alvares de Souza Soares que acometido de um problema de visão, ficou curado e ergueu a capela em honra à Santa Luzia. A capela foi concluída e inaugurada no dia 13 de dezembro de 1903, dia de Santa Luzia.

O retábulo de Santa Luzia (FIG. 4) foi confeccionado pelo artista pelotense Artur Quintas entre os anos de 1899 e 1901, sua imaginaria veio de Vila Nova de Gaia/Portugal, constituída por um Jesus crucificado, um São Bento e uma Santa Luzia foram esculpidos por Fernando Caldas e policromados por Albino Barboza em 1901.

A decadência econômica da empresa Sociedade Medicinal Sousa Soares de propriedade do Sr. José Alvares de Souza Soares entre as décadas de 1950 e 1960 fez com que o parque, as edificações e parte do acervo fossem desmembrados entre os herdeiros e vendidos.

Após o fechamento do Parque Souza Soares em 1979, o altar e suas imagens foram transferidos para o Museu Municipal Parque da Baronesa (FIG. 5), em data desconhecida, sabe-se conforme a documentação do museu que no ano de 1983, as peças já constavam como acervo, mas somente em 1995 foram doados oficialmente ao museu através de carta de doação.

1 Nasceu em Vairão Vila do Conde, Portugal, em 24 de fevereiro de 1846, após a morte de seus pais veio para o Brasil, acabou faixando residência em Pelotas no ano de 1874. Era farmacêutico, trabalhou com a fabricação de remédios, dedicou-se com afinco aos estudos de botânica e química, criou empresa Sociedade Medicinal Sousa Soares, tendo êxito e fazendo fortuna. Adquiriu grande área de terras, onde foi construído o Parque Pelotense.
2 Título recebido quando este voltou para Portugal em 1904.



Figura 2: Retrato de José Álvares de Souza Soares. Fonte: Leonor de Souza Soares, 2012.



Figura 3: Imagem externa da Capela de Santa Luzia. Fonte: Carmen Reis, 2012.

Descrição e estado de conservação

O retábulo foi confeccionado em madeira de cedro[3], com policromia azul, marrom e com douramento, este possui três nichos trilobulados (FIG. 6), arcos em ferradura e ornatos com folhas de acanto que lembram o neomourisco. Segundo Arnaldo Puig (1989, p.54), o estilo mulçumano ou mourisco tem como característica:

> [...] o emprego do arco de ferradura, de influência visigótica, e arco sobrepostos, de influência romana, para além de arcos de três e de cinco lóbulos. Em combinação e sobreposição cruzadas muito originais. [...] os capitéis são de estilo romano decadente, ou então com ligeiro desbaste, muito lavrados com motivos florais estilizados.

Atualmente o retábulo encontra-se exposto em uma pequena sala (passadiço) no Museu Municipal Parque da Baronesa, devido ao pouco espaço de exposição o altar esta dividido em duas partes: a primeira com balcão, sacrário e duas imagens de Santa Luzia e de São Bento e a segunda com a estrutura retabular superior com três nichos e uma imagem do Jesus Crucificado apoiado diretamente no chão.

No museu o conjunto retabular encontra-se com sua leitura prejudicada, a forma de exposição não propicia ao espectador a visualização e a fruição, pois a sala em que está exposto tem um pé direito de 3,10 cm enquanto o altar possui 4,55 x 2,77 x 0,87 cm. Outro a agravante é o estado de conservação da sala onde se encontra o retábulo e as imagens, a sala possui diversas infiltrações ascendentes e de uma tubulação de água antiga.

Segundo as Normas de Quito de 1967 – Reunião sobre Conservação e utilização de Monumentos e Lugares de interesse Histórico e Artístico, em Nov/dez de 1967:

> [...] a idéia do espaço é inseparável do conceito do monumento. [...] torna-se imprescindível estender a devida proteção a outros bens e objetos valiosos do patrimônio cultural para evitar a continua deterioração [...] mediante adequada exposição de acordo com a moderna técnica museográfica.

[3] Segundo o Prof. Dr. Darci Gatto, do curso de Engenharia Industrial Madeireira da UFPel, em uma análise organoléptica, feita durante sua visita ao museu em 2012, identificou a madeira como sendo cedro por apresentar características como: cor castanha avermelhada, textura grossa, superfície lustrosa e cheiro característico.

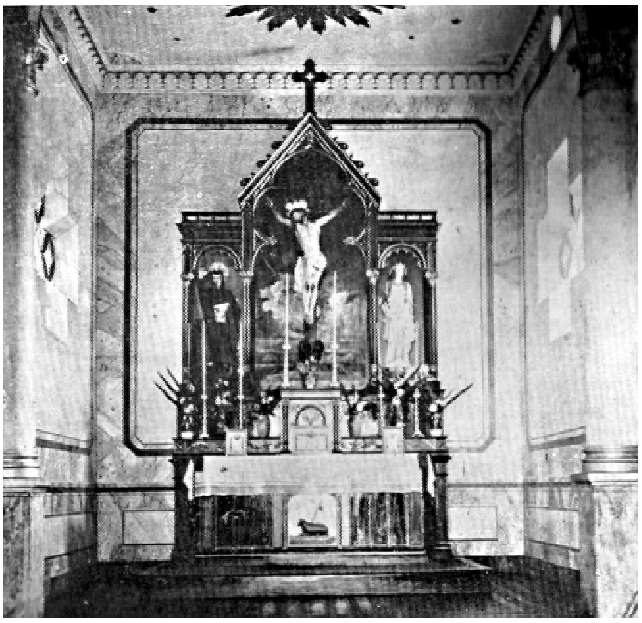


Figura 4: Imagem mostra área interna da Capela de Santa Luzia, onde se observa o retábulo com suas imagens. Fonte: Carmem Reis, 2012.



Figura 5: Fachada do Museu Municipal Parque da Baronesa, Pelotas – RS/Brasil. Fonte: Marcelo Madail, 2011.

Quanto ao estado de conservação do altar apresenta muitas perdas decorrentes da passagem do tempo, da ação do homem e da variação climática. Esse conjunto de fatores trouxe vários danos à peça. No altar, é possível notar: sujidades generalizadas, abrasões, craquelês, perdas da policromia, fissuras e rachaduras do suporte, o deslocamento e perda de alguns suportes de madeira, perdas de vários ornamentos, perda das colunas de sustentação e do fundo do retábulo (que reproduzia o céu azul com nuvens brancas), possui vestígios de ataque de insetos (xilófagos), oxidação e perda de peças metálicas. Portanto, seu estado de conservação pode ser considerado regular, mesmo com as degradações existentes.

No levantamento gráfico do estado de conservação observa-se a falta do painel que fechava a parte de trás do retábulo, além das duas colunas que serviam de sustentação, peças fundamentais para ligação das partes superior e inferior. São observadas ainda que a porta do sacrário e a cruz do alto do retábulo não estão mais presas ao retábulo, por isto, foram acondicionados na reserva técnica do museu.

Sabe-se que a conservação de objetos deve ser contemplada desde o momento em que os objetos são adquiridos pelos museus. O altar estando em ambiente museológico necessita de cuidados especiais. Percebe-se que as condições expositivas não são favoráveis à conservação da obra o que esta contribuindo para o surgimento de várias patologias. Mesmo o retábulo estando em uma sala muito pequena e dividido em duas partes o seu valor simbólico continua através da fé e da carga que esse objeto representa.

Segundo a diretora do museu, Annelise Montone (2012), a carga simbólica do conjunto retabular e suas três imagens, é muito grande, pois muitos visitantes pedem para ornamentá-lo com flores, tocá-lo, fazer e pagar promessas diante dele. Todo o dia 13 de dezembro, dia da celebração à Santa Luzia, o altar era transferido da sala de guarda para fora do museu ou para o salão de festa para realização de missas campais. A realização destas missas e uso de peças do acervo sempre ficava a critério da direção da instituição (FIG. 7). O valor religioso e simbólico deste bem muitas vezes esbarra na conservação, sendo necessário buscar alternativas para que o bem possa ser usufruído pela comunidade.

Conclusão

Finalizando, as marcas da passagem do tempo, as condições climáticas e a ação do homem, foram alguns dos fatores causaram diversos danos ao altar. A partir deste estudo foi possível diagnosticar e mapear os danos: fissuras, rachaduras, perda de policromia e perda de ornamentos, bem como de partes estruturais inteiras. Estas foram algumas das patologias identificadas pelo levantamento realizado. As deteriorações apresentadas, possivelmente, são decorrentes da ação do homem e principalmente do ambiente em que o altar está exposto.



Figura 6: Arco trilobulado no nicho central do altar de Santa Luzia.
Fonte: Fabiane Moraes, 2012.



Figura 7: Imagem da Missa Campal realizada em frente ao Museu, no dia da celebração de Santa Luzia.
Fonte: Leonor Souza Soares, 2012.

Percebe-se que as condições expositivas não são favoráveis à conservação da obra o que contribuiu para o surgimento de danos. Um espaço adequado para o altar deve contemplar as necessidades de sua conservação, sua fruição e do conforto do espectador.

Acredita-se, portanto, que para sua melhor conservação seria necessária sua mudança. A troca de local poderia trazer benefícios, o altar seria montado de forma adequada, conforme foi concebido pelo artista. Os santos seriam colocados em seus locais de origem, dando oportunidade para público usufruir desde bem cultural, respeitando e preservando sua função social mesmo dentro de um espaço museológico, assim contribuindo com a preservação desse patrimônio cultural e bem como a memória do Parque Pelotense Souza Soares.

Agradecimentos
À diretora do Museu Municipal Parque da Baronesa Annelise Montone, ao Prof. Dr. Darci Gatto do Laboratório de Engenharia Madeireira da UFPEL, às Senhoras Leonor de Souza Soares e Carmem Reis pertencentes à família Souza Soares e ao Curso de Conservação e Restauro do ICH/UFPEL.

Referências

BOTELHO, Rejane e PORTELA, *Ana Margarida*. Fotos Contam uma Historia de Portugal em Pelotas. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária UFPEL, 2010.

Glosario de términos artísticos relacionados con los retablos. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm. Acesso em 08/02/2013.

PUIG, Arnaldo Grau- Síntese dos Estilos Arquitetônicos. Lisboa: Plátano Editora, 1989, pág. 54.

GOMES, Maria Isabel Chaves. Bienes Culturales Muebles – Manual para inventario. Bogotá: Editorial Escala, 1991.

MORAES, Fabiane Rodrigues. Um Estudo sobre o Altar de Santa Luzia – Monografia. Pelotas: Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais /ICH/UFPel, 2013.

NORMAS DE QUITO. Reunião sobre Conservação e utilização de Monumentos e Lugares de interesse Histórico e Artístico. Quito: Organização dos Estados Americanos-O.E.A, Nov/dez de 1967. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=238. Acesso em 08/02/2012.

PÔSTERES

O "BANHO DE CACHAÇA": CONVERGÊNCIA ENTRE PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL

Ailton Batista da Silva
Especialista em Conservação e Restauração
Instituto Estadual do Patrimônio histórico e Artístico de Minas Gerais
ailton.silva@iepha.mg.gov.br





Figuras 1 e 2: Banho de Cachaça. (Detalhes). Fotografias pertencentes ao acervo do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Iepha/MG..

Palavras-chave: Patrimônio Imaterial, Patrimônio Material, Morro Vermelho, Minas Gerais.

Morro Vermelho e a Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré

O distrito de Morro Vermelho pertence ao município de Caeté, incrustado na região da Serra da Piedade, Minas Gerais. Surgiu por volta de 1650, nas antigas localidades de mineração. Atualmente, esse distrito é uma comunidade rural e tradicional, localizado a aproximadamente oitenta quilômetros da capital mineira, Belo Horizonte. Essa região, devido à atividade mineradora, foi palco da primeira guerra civil do Brasil, a qual ficou conhecida como "Guerra dos Emboabas", travada entre paulistas e um grupo de brasileiros, portugueses de outras regiões da Colônia, saindo este grupo vitorioso.

O início da edificação da igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré foi nos primeiros quartéis do século XVIII, sendo concluída no século XIX. Sua fachada segue o modelo usual das primeiras matrizes mineiras, com torres de secção quadrada e o frontão triangular tendo no centro um óculo trilobado. O forro do átrio possui decoração com representações alegóricas das três virtudes da Igreja Católica: Fé, Esperança e Caridade e, no primeiro plano, Nossa Senhora de Nazaré. Na nave, os quatro evangelistas e seus atributos: São Lucas, São Mateus, São Marcos e São João. O tema principal nesse forro é a representação do milagre obtido por Dom Fuas Roupinho, que, em perigo, invocou Nossa Senhora de Nazaré, que o salvou. O retábulo-mor e os altares colaterais receberam trabalho minucioso de talhas, policromia e douramento. Esse conjunto de elementos artísticos tem a característica do período de transição do rococó para o neoclássico em Minas Gerais. O forro da capela- mor, tem um medalhão central com a Assunção da Virgem. Em quatro balcões estão representados os quatro doutores da Igreja Católica: Ambrósio, Gregório, Agostinho e Jerônimo.

Quaresma

A palavra quaresma, deriva do latim clássico, *quadragésima dies (*o quadragésimo dia antes da Páscoa), é utilizada desde o século IV para designar o período de quarenta dias que antecede o Domingo de Páscoa, a Ressurreição de Jesus Cristo.

A numerologia simbólica da quaresma está ligada diretamente com algumas passagens bíblicas: os quarenta dias do dilúvio; os quatrocentos anos que durou o exílio dos judeus no Egito; os quarenta anos de peregrinação do povo judeu pelo deserto após a saída do Egito; os quarenta dias que Elias e Moisés passaram na montanha E os quarenta dias que Jesus passou no deserto antes de começar sua vida pública.

A igreja católica determina que, na quarta-feira de cinzas, os católicos sigam as três grandes linhas de ação: a oração, a penitência e a caridade, para buscar e alcançar o Reino de Deus.

Quarta-Feira de Cinzas: o ritual

A palavra sagrado tem origem grega *hierofania*, ou seja, é a manifestação da divindade através do culto, do rito, da liturgia. Podemos dizer que "é o Sagrado que se manifesta no "banho de cachaça"". Esse rito incorpora a convicção, a fé dos homens e mulheres de Morro Vermelho em Nosso Senhor dos Passos. Nenhum sacerdote participa da realização deste rito, que representa o início da manifestação cíclica na quaresma e o recomeço de um novo tempo na Páscoa.

Os leigos do distrito têm autorização da Arquidiocese de Belo Horizonte e supervisão do pároco responsável desta Igreja Matriz, no ato desta celebração e quando recebem visitantes, pesquisadores e a mídia. Este grupo de leigos deve ser composto por, no mínimo, quatro homens, cujo procedimento e conhecimento foram adquiridos através dos participantes mais velhos, muitos deles membros de sua própria família. Quando um parente manifesta interesse em participar do "Banho de Cachaça", ele só é aceito no grupo se tiver a autorização do "varão" da família. Na quarta-feira de cinzas, ao meio-dia, os celebrantes, carregando uma garrafa de cachaça, dirigem-se em direção à Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré. Na porta principal já se encontram alguns fiéis, mulheres, crianças e enfermos. Quando os celebrantes transpõem a portada em direção à nave, um silêncio religioso paira no distrito de Morro Vermelho. Todos estão concentrados na celebração, com um único objetivo: que a cachaça a ser utilizada no banho seja abençoada pelo Senhor dos Passos.

No retábulo ao lado do Evangelho, os participantes retiram a imagem de Nosso Senhor dos Passos, que é um santo de roca, e a carregam até o arco-cruzeiro. Uma gamela com cachaça perfumada com ervas aromáticas é colocada próxima da imagem. O Sr. Biló inicia o rito, passando um pano alvo embebecido na cachaça na imagem. Em seguida, a imagem é banhada com a aguardente. A cachaça que escorreu é recolhida na gamela e será distribuída para todos os fieis para a cura de alguma enfermidade. O Senhor dos Passos é vestido com novas indumentárias, e recebe banho de perfume. Por fim, é fixado no andor onde ficará em exposição até o termino da Semana Santa. O Sr. Sudário José, repica o sino várias vezes anunciando o fim da celebração. A porta principal da igreja é aberta e a população entra para ganhar um pouco da "Cachaça Milagrosa". Também os fiéis se dirigem para orar e fazer seus pedidos ao Nosso Senhor dos Passos. Esperando o resultado positivo do "Banho de Cachaça", a comunidade aguarda para a próxima quarta-feira de cinzas a repetição do ritual para novos pedidos e novos milagres.

Considerações finais

A permanência do rito do "Banho de Cachaça" pode ser interpretada como a expressão da religiosidade dos homens e mulheres do distrito de Morro Vermelho, devotos de Nosso Senhor dos Passos. Essa tradição cultural que permanece até os dias atuais quase sem alterações.

O ato final desta cerimônia secreta, apenas para os seus participantes, e que não ultrapassa as paredes da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, mostra a disciplina, a doação, e dedicação a um só objetivo, a fé. Os participantes mantêm as tradições, a confidência, porque acreditam no resultado do rito e valorizam esta herança religiosa/cultural. Os participantes do "Banho de Cachaça" têm a responsabilidade e a consciência de seu papel, e fazem questão de preservar o rito e a fé dos seus antepassados para as futuras gerações.

Agradecimentos
A todos os funcionários do Iepha/MG que colaboram e contribuem com harmonia diretamente e indiretamente sempre para que as nossas pesquisas se concretizem.

Referências

VARAZZI, Jacopo. *Legenda Áurea:* Vida de Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ÁVILA, Affonso et Al. *Barroco Mineiro:* Glossário de Arquitetura e Ornamentação. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BURTON, Richard Francis. Viagem do Rio de Janeiro a Morro Vermelho. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

COELHO, Beatriz ET AL. Devoção e Arte: Imagem Religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 1992.

FABRINO, Raphael João Hallack. Guias de Identificação de Arte Sacra. Rio de Janeiro: PEPMP: IPHAN, 2012.

MATEUS, Adalberto Andrade. Ritos de fé são expressão da cultura mineira. *Bem Informado,* Belo Horizonte, Iepha/MG, ano 6, n. 62, p. 06-07, março 2013.
PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra:* roteiro para um curso. [s. l.: s. n.], 1984.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil.* 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979. (Original de 1835).

SAINT- HILAIRE, August de. *Viagem pelas Províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. (Original de 1817)

TRINDADE, José da Santíssima. *Visitas Pastorais de Dom Frei da Santíssima Trindade (1821-1825)*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 1998.

VASCONCELOS, Diogo de. História antiga de Minas Gerais. 2 vols. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

Internet

E-mail: mediacoes@uel.br
http://sinunesprof/blogsport.com.br/2010/02/nosso-senhor-dos-passos
http://vimeo.com/44002248- vídeo Água Benta, Fé Ardente.

ESCULTURA EM MADEIRA POLICROMADA: DISCUSSÃO DE CRITÉRIOS DE CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO A PARTIR DO BANCO DE DADOS DO CECOR/CURSOS

Aline Cristina Gomes Ramos
Arquiteta Urbanista,
Graduanda em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG
Bolsista de Iniciação Científica
alinecgramos@ufmg.br

Maria Regina Emery Quites
Orientadora
Doutora em História
Professora da Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais
mreq@ufmg.br



A - Nossa Senhora das Mercês. Imagem de talha inteira. Dimensões: 60,5 x 82,0 x 21,5 cm.
B - Nossa Senhora do Rosário. Imagem de talha inteira. Dimensões: 40,0 x 80,0 x 23,5 cm.
C - Santo Não Identificado. Imagem de talha inteira. Dimensões: 14,5 x 32,5 x 9,0 cm.
Fonte: de Dados do CECOR, 2012 e 2013.

Palavras chave Escultura em madeira policromada, Teorias da Conservação-Restauração, Critérios de intervenção, Banco de Dados.

Resumo
O estudo objetiva discutir critérios de conservação-restauração em esculturas policromadas, a partir do acervo do Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais (CECOR) e dos Cursos de Especialização/ Graduação em Conservação-Restauração, entre 1980 e 2010. Parte dos dados encontra-se sob a forma de slides, fichas técnicas e monografias, sendo as informações de cada uma das esculturas reunidas em mídias digitais e atualizadas com o vinculado na imprensa e internet. As questões conceituais, metodológicas e práticas foram avaliadas à luz de teóricos e estudiosos da temática, considerando as escolhas dos restauradores, mediante os levantamentos históricos, iconográficos, formais/ estilísticos, materiais, técnicos, de estado de conservação, causas de deterioração, da função, importância sociocultural e estética das obras. As análises demonstram a impossível uniformidade de critérios e tratamentos de restauração, exigindo o conhecimento profundo de cada escultura a pautar a decisão do profissional, em respeito aos princípios éticos.



A - Nossa Senhora das Mercês. Imagem de talha inteira. Dimensões: 60,5 x 82,0 x 21,5 cm.
B - Nossa Senhora do Rosário. Imagem de talha inteira. Dimensões: 40,0 x 80,0 x 23,5 cm.
C - Santo Não Identificado. Imagem de talha inteira. Dimensões: 14,5 x 32,5 x 9,0 cm.
Fonte: de Dados do CECOR, 2012 e 2013.

Introdução

Este artigo integra a pesquisa *Critérios de Conservação-Restauração em Esculturas de Madeira Policromadas*, cuja origem almeja reavaliar criticamente as decisões dos restauradores de acordo com casos ocorridos dentro do CECOR e dos cursos de Conservação-Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG).

Estudos de Casos

Serão apresentados três dos dez casos estudados, sendo representativos por se tratarem de esculturas com funções distintas: Nossa Senhora das Mercês, de acervo devocional presente em igreja; Nossa Senhora do Rosário, de propriedade institucional, exposto em museu; "Santo Não Identificado", de propriedade particular, visando o culto doméstico.

A imagem de Nossa Senhora das Mercês,[1] de São Gonçalo do Rio Abaixo/MG, foi recebida pelo CECOR em 2006, destacando-se pela qualidade da fatura escultórica e policromia, além da importância de sua região de origem, onde renomados escultores trabalharam, Aleijadinho, Mestre Barão de Cocais e Mestre de Sabará, podendo ser uma escultura não identificada de alguma dessas oficinas. A obra mostrava: no suporte – fissuras, trincas e perfurações na madeira, desprendimento e ruptura da renda; na policromia – oxidação de vernizes, veladuras e folhas de prata, desprendimento e pulverulência, arranhões, abrasão, perda de douramento e preparação. Realizaram-se exames que embasaram a limpeza, refixação e apresentação estética. Na renda, executou-se análise profunda, concluindo se tratar de intervenção antiga, próxima à confecção da peça. Assim, havia a possibilidade de retirada por não ser original, todavia tal ação não seria legítima, pois a renda somava-se à história e estética da escultura.

Em 1987, a Nossa Senhora do Rosário de Rio Pomba, padroeira, foi vendida pela igreja. Tal fato resultou em mobilização popular, repercussão na mídia e intervenção do Ministério Público, fazendo que o antiquário a devolvesse. A imagem retornou ao município em abril de 1988, sendo encaminhada ao Setor do Ateliê de Restauração do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG).

[1] COELHO; QUITES, 2009. Número de Registro no CECOR: 07-01M.

A Nossa Senhora do Rosário[2] estava nas seguintes condições: no suporte – infestação por xilófagos, exposição de 2/3 do olho de vidro esquerdo da Virgem, ausência de atributos (coroa e rosário) e do Menino; na policromia – craquelês, perdas em diferentes graus e áreas, repintura generalizada e tentativa parcial de remoção com prejuízo da camada pictórica, douramento e preparação, perda total da carnação do rosto da Virgem. Para o Iepha/MG, desde o início, a imagem se destinaria ao Museu Histórico de Rio Pomba, não sendo mais objeto de culto. Essa determinação foi fundamental para a escolha dos critérios aplicados na restauração, o que resultou no tratamento estrutural e apresentação estética sem realizar nova carnação. A imagem, entregue em 1991, representa bem a mínima intervenção[3] necessária à obra, solucionando problemas estruturais de conservação. A importância desta Nossa Senhora do Rosário para Rio Pomba é reafirmada em 2001, quando o município efetua seu tombamento e, sobremaneira, ao contratar outra equipe para executar sua re-restauração.[4] Realizado em 2005, o processo suplantou decisões anteriores, com a carnação do rosto refeita, acréscimos de atributos e de novo Menino Jesus. Infere-se que a restauração realizada no início da década de 1990, de caráter mais técnico-científico e acadêmico, não culminou na plena aceitação por alguns rio-pombenses.

O "Santo Não Identificado",[5] de Itabira/ MG, chegou para restauração, em maio de 1995, no seguinte estado: no suporte – infestação por xilófagos; fissuras, rachaduras e perfurações na base, perda da ponta do nariz, desprendimento do braço e antebraço direito, perda de atributos e dos olhos de vidro; na policromia – intervenções anteriores com cera e purpurina; perdas em graus diferentes e em diversas áreas. Os proprietários discutiam sobre a recolocação dos olhos, pois um desejava que a imagem fosse restabelecida ao máximo, em consequência da sua relação devocional, e o outro defendia que a peça permanecesse sem eles. A restauradora responsável[6] iniciou os trabalhos de conservação enquanto aguardava essa definição. Seguiram-se as etapas de refixação do braço, consolidação, limpeza, nivelamento e reintegração cromática. Os critérios sobre a conservação da obra ocorreram sem questionamentos. Optou-se por manter grandes lacunas da policromia, "lacunas relativas",[7] e, depois de entrevistar os proprietários e das discussões realizadas em disciplina da Especialização, os olhos foram refeitos em resina e recolocados, prevalecendo o caráter de devoção.

Considerações finais

Estudar critérios de restauração é complexo e dificultado pela falta de referências bibliográficas e registros no dossiê da obra dos motivos que resultaram nas decisões tomadas pelos restauradores. Agrava-se também com o risco de que posturas anacrônicas sejam assumidas por pesquisadores atuais, ou seja, o olhar descontextualizado atribuir valores de "bom" ou "ruim" sem considerar o momento em que as restaurações foram executadas.

Ainda em andamento, a pesquisa confirma a premissa da unicidade das obras, não sendo possível uniformizar tratamentos. Vislumbra-se, como de fundamental importância, o conhecimento profundo de cada escultura, sua compreensão conceitual, execução de exames, diagnóstico de estado de conservação, bem como sua função. Todo esse arcabouço pauta decisões ímpares, como as rapidamente explicitadas aqui.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e ao Centro de Conservação-Restauração de Bens Culturais (Cecor).

---

[2] Nossa Senhora do Rosário de Rio Pomba restaurada pelo Iepha/MG em parceria com ateliê particular de Maria Regina Emery Quites e Marina Assis.

[3] O conceito de mínima intervenção apresenta-se em: BOITO, 2008.

[4] Ver detalhes na página do Museu Histórico de Rio Pomba. Disponível em: <http://www.riopomba.mg.gov.br/mhrp/>.

[5] Santo cuja iconografia não foi determinada devido à ausência de atributos. Número de Registro no CECOR: 95-07P.

[6] Luciana Bonadio, então discente da disciplina de Restauração de Esculturas dentro com curso de Especialização em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis.

[7] Conceito de lacuna relativa, ver: PHILIPPOT, 1970.

Referências

BOITO, Camillo. *Os restauradores.* 3. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

BRANDI,Cesare. *Teoria da restauração*. 3 ed. Cotia,SP: Ateliê, 2008.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos; QUITES, Maria Regina Emery. Nossa Senhora das Mercês de São Gonçalo do Rio Abaixo: características iconográficas, técnicas e estilísticas. In:*Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 4, p.197-202, 2009.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. *Teoríacontemporánea de larestauración*. Madrid: Sintesis, 2003.

PHILIPPOT, Paul. La restauración de las esculturas policromadas. In: *Studies in Conservation,* v.15, n. 4, p. 248-252, 1970.

MARIA EM MARIANA: AS PRIMEIRAS PADROEIRAS

Cristina Krauss
Especialista Arte e Cultura Barroca/UFOP
Consultora em patrimônio cultural
criskraussmgbr@hotmail.com

Myriam Andrade Ribeiro Oliveira
Doutora Arqueologia e História Arte/UCLouvain
Professora-Pesquisadora Iphan/R - UFRJ,
myriam.andrade.ribeiro.oliveira@hotmail.com





Figuras 1 e 2: Nossa Senhora da Conceição (imagem primitiva) do Distrito de Camargos no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana (MG). Fonte: Foto de Maria Conceição Fernandes Brito.

Resumo
Este trabalho trata das representações marianas em Mariana (MG) a partir das primeiras padroeiras (FIG.1). São apresentadas as bases devocionais presentes nos títulos marianos que se constituem oragos dos primeiros templos – ermidas, capelas, igrejas, matrizes – da antiga Vila do Carmo e cujas imagens correspondentes a esses títulos se configuram como estatuária remanescente nos tronos dos altares-mores desses mesmos templos ou no acervo do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra em Mariana (MG), quando não desaparecidos. Analisa-se a devoção mariana, em variadas fontes como testemunho da ação evangelizadora no período do setecentos e parte do oitocentos na região das Minas, considerando o conjunto do patrimônio cultural local consagrado com institutos de proteção legal e também o não-consagrado.

Palavras-chave: arte sacra colonial mineira, devoção mariana e marianense, imaginária religiosa, invocações marianas, patrimônio cultural.

Maria em Mariana: as primeiras padroeiras

Desde a chegada dos portugueses a história que se escreve é permeada pela presença de Maria. Para muitos é possível uma história do Brasil enumerando os diversos significados que a imagem de Nossa Senhora apresentou ao largo do espaço e ao longo do tempo. “A devoção a Maria marcava as épocas do ano, assim como as horas do dia” (HOORNAERT, 1992, p.347).

No imbricamento do Estado e da Igreja a colonização e a evangelização se apresentam de forma indissociável. Nos dizeres de Melo e Souza (1989): “A monarquia imiscuindo-se nos negócios do espírito através do Padroado pautava a evangelização antes por razões de Estado do que pelas da Alma”. E a figura de Maria

conformada na imaginária acaba por desempenhar papeis que atendem tanto à questão da Alma como do Estado. As imagens de Maria acabam por desempenhar a missão de despertar esses afetos, *'pathos'*.

Em Mariana (MG), a antiga Vila de Ribeirão do Carmo, já no ano de 1715, se encontravam estabelecidas as primeiras freguesias, paróquias no termo da Vila do Ribeirão do Carmo. Frei Agostinho, em 1723, assim descreve e enumera na obra Santuário Mariano as freguesias, paróquias da Vila do Ribeirão do Carmo:

> A Villa Leal do Carmo, ou do Ribeyraõ, he dedicada a nossa Senhora do Carmo, & tem pelo Rio Ribeyraõ abayxo, para a parte do Sul cinco Freguesias bem povoadas. A primeyra he dedicada a Saõ Sebastiaõ, & fica em distancia da Villa hia legoa: quasi na mesma distancia pelo Rio abayxo, se vè outra Freguesia dedicada a Saõ Cayetano, & no sitio a quem daõ o nome do Forqueyro està outra Freguesia dedicada ao Bom JESUS. No sitio do Arrayal do Sumidouro está outra Paroquia. Mais adiante no sitio, que chamaõ o Brumado, ha outra, mas naõ me constou, a quem eraõ dedicadas estas duas, & ficão distantes pelo Rio abayxo hia legoa cada hia, todas tem Vigarios pagos da fazenda Real. Da outra parte do Rio para o Norte, aonde chamaõ o Matodentro, & tudo termo da Villa Leal, ha outras Freguesias, das quaes a primeyra he a do Arrayal de Antonio Pereyra, que era hum Paulista rico, que assentou alli com os seus escravos, & Indios as suas lavras, esta Freguesia he dedicada a nossa Senhora, & no sitio chamado os N. ha outra Paroquia, a qual dista tres legoas da Villa do Ribeyraõ. No Arrayal do Gama se vè outra, que fica em pouca distancia da dos N. porque fica a hum lado, & alèm destas ha outra no Arrayal de Bento Rodrigues, que dista da Villa do Ribeyraõ quatro legoas, outra Freguesia se vè mais adiante no sitio, a que chamaõ o Inficionado, fica na mesma distancia da Villa. Outra fica no Arrayal dos Catas Altas, & fica em distancia de cinco legoas, todas tem Vigarios, que os paga El Rey, alèm de todas estas ha outra Freguesia muyto grande no sitio de Guarapiranga. (SANTA MARIA, 1723)

Assim, constata-se que a devoção mariana foi incentivada, ocorrendo o estabelecimento de Maria como modelo, como a Nova Eva, a Mãe e a Educadora, sempre esculpida de forma vigorosa, numerosa nesse conjunto de imaginária religiosa, presente desde a alvorada das Minas em 1696 em Mariana (MG) e que não é apenas acervo de arte, mas manifestação cultural. E embora no momento do início da colonização das Minas já se encontrassem em vigência as orientações tridentinas, observa-se não só a permanência, mas a preponderância dos títulos marianos anteriores a Trento. Deve-se considerar que a escolha dos títulos marianos, muitos deles anteriores ao citado Concílio, além de denotar um relacionamento de intimidade, de afetividade, de reciprocidade, atende diretamente ao propósito de consolidar, atrelar a figura feminina, por parte tanto da Igreja como do Estado, ao modelo da Nova Eva e da Mãe e Educadora.

Referências

BLUTTEAU, D. Rafhael. *Vocabulario portugues e latino.* Coimbra, Portugal: Colégio das Artes da Companhia de Jesus. 1712.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. (Org.) *Devoção e arte:* imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo, Edusp, 2005.

HOORNAERT, Eduardo; AZZI, Riolando; GRIJP, Klaus Van Der; BROD, Benno. *História da Igreja no Brasil:* ensaio de interpretação a partir do povo, primeira época. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

MELO E SOUZA MELLO E SOUZA, Laura de. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

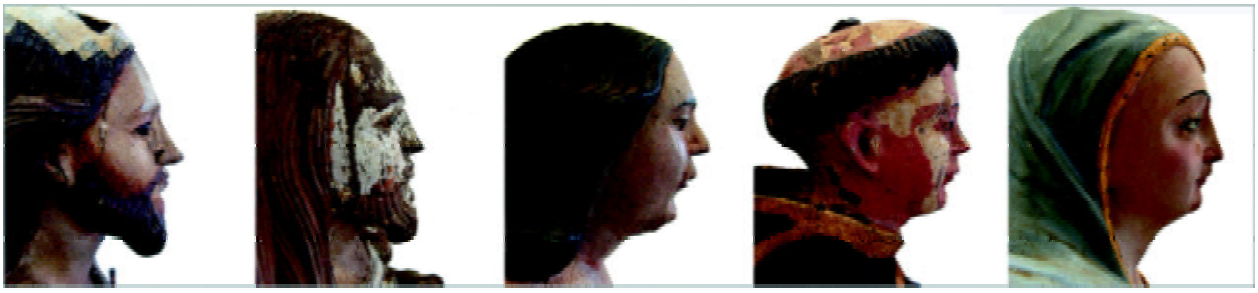
RIBEIRO DE OLIVEIRA, Myriam Andrade. A escola mineira de imaginária e suas particularidades. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos.(Org) *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais.* São Paulo: Edusp, 2005.

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

ESTUDO METODOLÓGICO PARA ANÁLISES DE ESCULTURAS POLICROMADAS

Fábio Mendes Zarattini
Graduando em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis
Bolsista de Iniciação Científica Voluntário
fabio.zarattini@yahoo.com.br

Maria Regina Emery Quites
Orientadora
Orientadora. Professora do Curso de Conservação Restauração
mreq@ufmg.br



Figuras 1, 2, 3, 4 e 5: Fotos de perfil de esculturas provenientes de Sabará e região: (São José de Botas, Sagrado Coração de Jesus, São Sebastião, Santo Antônio e Nossa Senhora das Dores). Foto e montagem: Fábio Zarattini.

Introdução

No passar dos séculos desde o auge da exploração do ouro, podem ser vistas de forma bastante clara, exemplos da manifestação do estilo Barroco e Rococó na arte mineira. Suas esculturas sacras, verdadeiros tesouros que demonstram como foi profunda essa conexão entre Minas Gerais, a sociedade mineiradora devota, os artífices e artesãos, que se tornaram os propulsores do estilo artístico, propagando em suas escolas, oficinas e a aplicação de variados materiais e técnicas em sua arte.

Palavras-chave: escultura, metodologia, imaginária, Mestre Barão de Cocais, Mestre de Sabará.

Objetivos:

Estudo dos mestres *Sabará, Barão de Cocais* suas características históricas, atuação geográfica, seus estilemas, seus materiais e técnicas relativas as suas obras atribuídas; Analise de um grupo de esculturas mineiras em madeira policromada provenientes de Catas Altas, Barão de Cocais e Sabará, promovendo um estudo comparativo entre as obras selecionadas; Aprofundamento da pesquisa metodológica formulando um roteiro de análise formal de esculturas enfatizando a fisionomia, a anatomia, o panejamento e a base.

Metodologia

Foram selecionadas e analisadas esculturas atribuídas aos *Mestres Sabará* e *Barão de Cocais* e paralelamente estudadas várias esculturas pertencentes à região de Catas Altas, Barão de Cocais e Sabará sendo feita toda a documentação fotográfica como ferramenta de visualização de detalhes e características para produzir uma análise formal consistente. A utilização de vários atlas de anatomia humana serviram como referência para a caracterização de traços da fisionomia e cabeça das esculturas e a criação de um reiro metodológico de análise formal de esculturas.

Resultados

Compilação dos estudos sobre cada escultura selecionada, a criação de um banco de dados e uma sugestão de roteiro metodológico de análise formal de esculturas.

Considerações

O processo de identificação de estilemas ou cacoetes de atribuição aos mestres escultores, a consolidação de parâmetros de comparação e a autenticação de uma obra de arte vai além da mera observação visual Devem ser levados em conta no processo, o contexto histórico, a cronologia, a atuação geográfica e as fases do artista. É necessário além de conhecimentos empíricos, uma vivência de pesquisa aliada a uma metodologia técnica e científica, com a utilização de roteiros e parâmetros, para que os dados se afinem e se concretizem como fonte confiável. Acreditamos que nesse projeto, ainda em andamento, a inclusão do atlas de anatomia, a apropriação de termos técnicos, a documentação fotográfica e a inclusão de fotos de perfil no estudo das imagens e seus detalhes fisionômicos, tornam a pesquisa criteriosa e fundamentada.

Referências

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005.

HILL Marcos. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. Boletim do CEIB, v. 16, p. 1-6, 2012.

NARDI, Carolina Maria Proença; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. O mestre de Barão de Cocais e sua oficina. 2009. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. A imagem religiosa no Brasil. In: Arte Barroca : Mostra do descobrimento. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos, Mestre de Sabará: Santeiro do Período Rococó Mineiro in Boletim do CEIB número 21, fevereiro de 2002. Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira,1996-. Quadrimestral.

SOBOTTA, J; BECKER. Sobota – Atlas de Anatomia Humana. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 20ª. Ed., 1993.

PATRIMÔNIO ESCONDIDO? ISSO É LÁ COM SANTO ANTÔNIO: AS IMAGENS DEVOCIONAIS NA IGREJA DE SANTO ANTÔNIO DOS POBRES DA ENCRUZILHADA DO LUCAS

Helena Maria de Souza e Conceição Corrêa
Graduada em Museologia
hmariasouza@hotmail.com



Figura 1: Santo Antônio dos Pobres. Escultura dourada policromada. Resplendor com pedras verdes e cruz, em prata.

Palavras-chave: Santo Antônio, Imagem devocional, imagem de vestir, papier macher.

A Encruzilhada do Lucas

A Encruzilhada, chamada do Lucas, é o lugar onde a Variante do Proença encontra o Caminho Novo para as Minas. Garcia Rodrigues Paes partiu da região da Borda do Campo, atual Barbacena, por trilhas indígenas e encontrou um remanso, no rio Paraíba do Sul, onde era possível a travessia. Desse ponto, seguia para a Baixada Fluminense. Mais tarde, Bernardo Soares de Proença, partindo da Baixada, abriu a Variante, que leva seu nome, e encurtava a viagem em quatro dias.

O Caminho Novo, a partir do Rio de Janeiro, tinha início ao lado da Igreja do Pilar, Duque de Caxias, às margens do rio Iguaçu, onde havia um porto para desembarque dos viajantes, vindos pela Baía de Guanabara. A Variante se iniciava no Porto da Estrela, Magé. Subia a serra em direção à região onde hoje está situada Petrópolis, trecho menos íngreme que o percorrido pelo Caminho de Garcia, pelo Tinguá, chegando a Paty do Alferes.

De Araras, a Variante, que passou a ter maior movimento, tomava o rumo de Secretário e Sebollas. Nesta última localidade, citada na sentença dos Autos da Devassa, já no município de Paraíba do Sul, podem ser observados em alguns pontos da estrada remanescentes dos muros de arrimo, em pedra. Esse trecho é o início da descida até a margem do Rio Paraíba, onde se encontra o remanso, que possibilitava a travessia segura de cargas e viajantes.

A Cidade de Paraíba do Sul

Sua formação se deu a partir do comércio, estabelecido no entorno do ponto de travessia, e das fazendas formadas com a divisão das sesmarias, obtidas por Garcia como recompensa pela abertura do Caminho.

Paraíba do Sul já possuiu um belíssimo conjunto arquitetônico colonial, cuja descaracterização se acelerou em meados do século XX. A construção da ponte, que se arrastou por muitos anos, foi concluída pelo então Barão de Mauá. Sua estrutura, em ferro, teve as peças fundidas nas Oficinas da Ponta de Areia, em Niterói, que pertenciam ao Barão.

A abertura da Estrada União e Indústria, desviando o tráfego pelos antigos distritos de Areal e Entre Rios, e o fim do ciclo do café, foram os fatores que contribuíram para a estagnação econômica da região, levando Paraíba do Sul a perder parte de seu território, justamente o percorrido pela nova estrada, depois a moderna BR 040.

A Igreja

Os quatro esteios da capela primitiva foram fincados no sábado de Aleluia de 1837 e, com o progresso do arraial, impulsionado pelo movimento das tropas e depois pelo ciclo do café, foi sendo ampliada. A elevação a freguesia ocorreu em 1855, com o título de Freguesia do Glorioso Santo Antônio dos Pobres da Encruzilhada do Lucas, nome do ribeirão que corta a localidade. Com a queda no movimento da estrada, causado pela inauguração da União e Indústria, vem o abandono, e a igreja deixa de ser paróquia. Nos anos de 1960 e 70, a igreja sofreu reformas emergenciais, que descaracterizaram sua arquitetura singela. O retábulo da capela mor, bastante simplificado, apresenta ornamentos que remetem a folhas de café. O valioso acervo de imagens devocionais, doado pelos grandes fazendeiros da região, ditos Barões do Café, foi conservado.

O acervo

Santa Rita de Cássia

Hábito de monja agostiniana, encarnada, dourada e policromada, com técnica de esgrafito e punção.

São Luís, Rei de França

Pertencia à Ordem IIIª Franciscana, devoção rara na região. Manto real com flor de lis, símbolo da nobreza francesa, não usa o tradicional hábito franciscano, e sim sotaina, sobrepeliz e peitoral, ou racional.

São José

Iconografia tradicional, perda quase total da policromia.

Nossa Senhora da Conceição

Tela encolada ou papel machê, depende de exame por especialista. Por tradição oral, é de origem francesa.

Imagens de vestir

Nossa Senhora das Dores

Olhos de vidro, dentes, braços articulados. Nudez coberta por corpete e anágua esculpida, panejamento molhado. Possui vários trajes, trocados periodicamente. Perderam-se o resplendor com pedras roxas, e o punhal em prata originais. Na Semana Santa, era levada em procissão, até o centro da cidade, onde se realizava o Encontro.

Nosso Senhor dos Passos

A devoção refere-se ao Caminho do Calvário, um dos Passos da Paixão. Ainda participa da Procissão do Encontro. Articulado nos ombros, cotovelos e quadris (pode ficar sentado). A cabeleira não é original, a boca entreaberta, língua e dentes, olhos de vidro. Policromia dos ferimentos com incrustações de "rubis".

Cristo Crucificado

Tipologia da invocação Senhor do Bonfim, cabeça pendente sobre o ombro direito e olhos fechados e com braços articulados. Participa da Cerimônia do Descendimento da Cruz. Colocado no esquife, como Senhor Morto, é levado na Procissão do Enterro.

Santo Antônio

Desobedecendo à hierarquia religiosa, é apresentado por último Santo Antônio, por ser o orago da Igreja. Duas imagens, a maior no trono do altar mór, resplendor com pedras verdes e cruz, em prata; dourado e policromado (FIG. 1). A imagem menor é a que participa das procissões. Embora o orago seja Santo Antônio

dos Pobres, não existe na igreja imagem com a representação correspondente, cujos atributos são o alforje ou avental com pães.

Conclusão

A movimentação em torno da igreja, ainda hoje fator de integração entre os habitantes na antiga Freguesia, foi predominante para sua preservação, e do rico acervo. Não fosse essa mobilização, talvez a igreja não estivesse ainda de pé, nem voltado a ser Igreja Matriz, elevada que foi a Paróquia em 07 de fevereiro de 2010.

Referências

SILVA, Pedro Gomes da. **Capítulos da História de Paraíba do Sul.** Notas e estudo de de Arnaud Pierre. Paraíba do Sul: Irmandade Nossa Senhora da Piedade, 1991.

SOUZA, Helena Maria de. **Patrimônio Escondido? Isso é lá com Santo Antônio**: As imagens devocionais da Igreja de Santo Antônio dos Pobres da Encruzilhada do Lucas - Paraíba do Sul-RJ. 2009. Monografia (Bacharelado em Museologia)-Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO, Rio de Janeiro,2009.

CRISTOS DA PAIXÃO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE OURO PRETO: TÉCNICA DA ESCULTURA EM MADEIRA COM MÁSCARA DE CHUMBO POLICROMADA

Lia Sipaúba Proença Brusadin
Mestranda em Artes UFMG /bolsista CAPES
liaunesp@hotmail.com

Maria Regina Emery Quites
Orientadora
mreq@ufmg.br





Figuras 1 e 2: Cristo da Prisão. Século XVIII (?). Escultura em madeira com máscara de chumbo policromada. Imagem de Vestir corpo inteiro/roca. 1,79X46X40 cm. Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, MG, Brasil. Foto: Lia Sipaúba, 2013.

Resumo
Durante o século XVIII e início do XIX, na região das Gerais, a religião cristã foi perpetuada por suas imagens devocionais. O presente estudo tem como objetivo analisar as representações iconográficas e a técnica construtiva das esculturas de Jesus Cristo dos retábulos laterais da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto – MG. Tem-se como foco principal o conhecimento da técnica da máscara de chumbo, conhecida como *mascarilla*, rara em Minas Gerais, comum na Espanha e nos países Andinos. A metodologia aplicada se fundamenta na análise histórica, iconográfica, material e técnica, por meio de pesquisa bibliográfica, documental, além de registro fotográfico *in loco*. Realizados o levantamento bibliográfico e a documentação fotográfica, o trabalho encontra-se em fase de pesquisa documental. A imaginária sacra colonial deve ser preservada e reconhecida como importante fonte histórica, artística e social.

Palavras-Chave: escultura em madeira policromada, máscara de chumbo, Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais.

Introdução

A imaginária devocional no barroco luso-brasileiro foi concebida como formas exemplares e também como caminho de aproximação entre o fiel na interface com a religião cristã. No Brasil colônia, no século XVIII e início do XIX, na região das Minas Gerais, o cristianismo foi perpetuado por suas imagens sacras por meio de um programa pedagógico devocional. Constituíam geralmente esculturas em madeira policromada, de vulto, totalmente livres do espaço, classificadas em: imagens de talha inteira, articulada e de vestir. As

imagens de vestir eram muito utilizadas nas procissões e festividades religiosas onde participavam do teatro sacro, de grande apelo devocional e de sociabilidade entre os fiéis, sendo também muitas vezes imagens retabulares.

Características iconográficas e técnica construtiva dos Cristos da Paixão

Com a pesquisa histórica, iconográfica, técnica e a documentação fotográfica, o presente estudo analisou e identificou as representações e os materiais e técnicas das esculturas dos Cristos da Paixão, nos retábulos laterais da nave da igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto – MG. As imagens correspondem às seguintes etapas da vida de Jesus durante a sua Paixão: Cristo no Horto; Cristo da Prisão; Cristo da Flagelação; Cristo Coroado de Espinhos; *Ecce Homo*; Cristo com a Cruz às Costas. Tal iconografia é recorrente nas Ordens Terceiras do Carmo que realizavam a Procissão do Triunfo durante a Semana Santa e utilizavam essas esculturas em cortejo[1].

No que tange à classificação geral da escultura policromada em madeira[2], as imagens do Cristo da Flagelação; do Cristo Coroado de Espinhos e do *Ecce Homo* se encaixam na categoria de imagens de talha inteira com complementação de vestes em tecido natural e perucas. Já as imagens do Cristo no Horto e a do Cristo com a Cruz às Costas são classificadas como imagens de vestir, subdivisão, roca. No caso da invocação do Cristo da Prisão, condiz com a subdivisão de imagem de vestir de corpo inteiro/roca. Em relação às imagens de vestir obtinha-se um naturalismo muito maior, com as cabeleiras naturais e olhos de vidro, comuns a todos os Cristos.

Uma particularidade relacionada à técnica construtiva desse conjunto escultórico é que todas as imagens dos Cristos da Paixão têm a face feita de chumbo policromado e o resto do corpo em madeira. Esta técnica rara em Minas Gerais é citada como *mascarillas,* em referências latino-americanas. Consistia na colocação de uma máscara feita de chumbo, encaixada ao crânio de madeira, definindo a fisionomia e a iconográficas da imagem, tendo também a função de fixar os olhos de vidro[3]. A escultura de madeira e chumbo foi frequente na imaginária do século XVII, sobretudo, do século XVIII, na Espanha, sendo exportada aos países latinos, em especial na região dos Andes.

Conclusão

Estamos ainda fazendo o levantamento da documentação da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, pesquisando referências nacionais e internacionais. Tendo em vista os dados apresentados nos questionamos o porquê e para quê do emprego dessa técnica e sua época de fatura, já que a técnica da escultura em madeira com máscara de chumbo policromada foi rara em Minas Gerais e Brasil. Sem dúvida as técnicas empregadas pelos artistas do período colonial eram de origem ou influência europeia e estes se utilizavam de materiais equivalentes aos empregados na Europa. Nesse contexto, esse tipo de investigação da imaginária sacra colonial ajuda na compreensão do patrimônio cultural brasileiro em seu caráter artístico e em um sentido interdisciplinar, o qual deve ser preservado e concebido como fonte documental de pesquisa histórica, artística e social.

Referências

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Cultura Artística e Calendário Festivo no Barroco Luso Brasileiro: as Ordens Terceiras do Carmo. In: Imagem Brasileira - Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - CEIB, no2, Belo Horizonte, 2003.

COELHO, Beatriz (org.). Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.

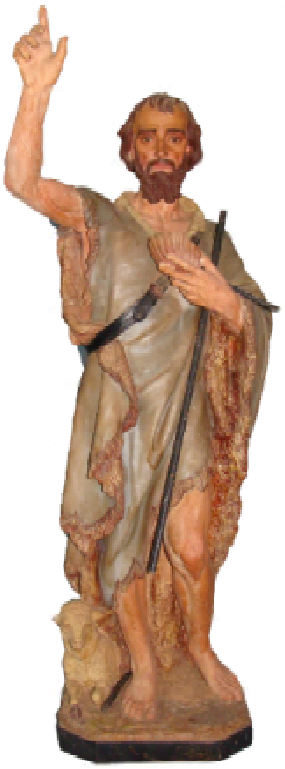
CUNHA, Maria José Assunção da. Iconografia Cristã. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

QUITES, Maria Regina Emery. Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006, 387 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006.

GALLEGOS DE DANOSO. Magdalena. El Desarrolo de la Escultura en la Escuela Quiteña. Encuentros. Conferencia del Centro Cultural del BID, Banco Interamericano de Desarrolo en Washington,D. C., 5 de Octubre, 1994.

[1] Cf. CAMPOS, 2003, p. 101.
[2] Cf. QUITES, 2006, p. 245-257.
[3] Cf. GALLEGO DE DANOSO, 1994, p.7.

ESCULTURA DEVOCIONAL EM GESSO DE MINAS GERAIS



Maria Clara de Assis
Bolsista de Iniciação Cientifica- FAPEMIG
Graduanda em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, EBA/CECOR/UFMG
clarinha.deassis@yahoo.com.br

Maria Regina Emery Quites
Doutora em História da Arte
Orientadora
mreq@ufmg.br

Nelyane Gonçalves Santos
Graduanda-Colaboradora
Curso de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis, EBA/CECOR/UFMG
nelaysanto@yahoo.com.br

Figua 1: São João Batista, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade do Paraopeba de Brumadinho. (62X26X19 cm). Foto: Maria Clara Assis.

Introdução

O gesso constitui matéria-prima essencial para o grande acervo de esculturas devocionais a partir do final do século XIX. No Brasil em cada região, o gesso se insere em épocas e com características diferentes. Eduardo Etzel[1] descreve que o gesso apareceu em São Paulo por volta de 1850, em imagens industrializadas, para atender a uma demanda de baixo poder aquisitivo. Este autor[2] ressalta ainda que, a devoção a Nossa Senhora Aparecida, que cresceu neste período, fez surgir um comércio, onde o fervor religioso desencadeou uma grande produção de imagens em gesso. Já em Minas Gerais, Beatriz Coelho[3], reporta que as esculturas sacras em gesso foram inseridas no contexto mineiro através da nova igreja da Província Brasileira da Missão, Casa do Caraça, a primeira em estilo neogótico do Brasil, concluída em 1883. Visando ampliar os conhecimentos sobre tema, a presente pesquisa visa estudar as imagens em gesso de Minas Gerais.

Objetivos

Esta pesquisa tem como objetivo estudar as esculturas sacras em gesso no Seminário do Caraça, da Arquidiocese de Belo Horizonte, da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição do Serro e da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Congonhas. Esta pesquisa se justifica pela ausência de estudos sobre as imagens em gesso em Minas Gerais.

No campo da escultura religiosa no Brasil não a aprofundamento sobre estas imagens. Diante disso, surge a necessidade de pesquisa sobre essas imagens consideradas menos nobres pelo senso comum, pois, na maioria das vezes quando deterioradas são tratadas por artesãos habilidosos, que não possuem o critério e a ética dos conservadores- restauradores. Seguimos analisando as esculturas, realizando um recorte cronológico que compreende o final do século XIX e início do século XX.

---

[1] ETZEL, Eduardo. Imagem Sacra Brasileira. São Paulo: Melhoramentos: Ed. da USP, 1979. p.126.
[2] ETZEL, Eduardo. Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica. São Paulo: Melhoramentos; Editora da Universidade de São Paulo, 1971. p. 249.
[3] COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. (Org.) Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo, Edusp, 2005.p. 235.

Metodologia

Inicialmente realizamos pesquisas bibliografias e documentais, buscando conhecer e explorar melhor o assunto. Realizamos pesquisas nos inventários das instituições patrimoniais para coletarmos informações sobre as igrejas selecionadas e seus acervos. Neste processo selecionamos as imagens a serem estudadas e contamos com o apoio da Arquidiocese de Belo Horizonte que nos apontou algumas imagens de muita relevância para esta pesquisa. Depois deste processo concluído partimos para o trabalho *in loco*, identificando as imagens, analisando as mesmas em seus aspectos formais, estilísticos, técnicos e material, determinado às iconografias mais recorrentes a fatura do gesso. Buscamos informações sobre a procedência e origem destas obras, assim como, as fábricas e lojas de artigos religiosos que irão comercializar as mesmas. Elaboramos um banco de dados com as obras pesquisadas que serão disponibilizadas em forma de fichas. Estas serão entregues a paróquia detentora de cada imagem, servindo de contribuição para conhecimento de seu próprio acervo.

Considerações finais

Selecionamos como estudo de caso a representação de São João Batista (62 x 26 x 19 cm) (FIG.1), pertencente à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Paraopeba em Brumadinho, região Metropolitana de Belo Horizonte. A escultura é oca, possui olhos de vidro e é constituída por dois blocos, um principal e um secundário, o braço direito esta erguido para o alto, preso por uma espécie de pino em metal. A base oitavada é feita de um material semelhante à argamassa de cor acinzentada, na parte posterior da mesma podemos visualizar as marcas da ferramenta responsável pela planificação da superfície.

Esta imagem possui na base lateral uma inscrição onde se lê "A. VERREBOUT. Paris". Essa inscrição segundo nossas pesquisas faz referencia a uma fábrica francesa que confeccionou fôrmas, moldes e imagens que se espalharam por muitos países. A escultura possui ainda um selo em metal de comercialização nacional "CASA MINERVA, CARLOS LOROZA- RUA DA QUITANDA- RIO DE JANEIRO", localizamos anúncios de jornais com mudança de endereço, datados do final do século XIX e inicio do século XX citando os itens comercializados, instrumentos musicais, fantasias, imagens, dentre outros.

As imagens em gesso são consideradas pelo senso comum como sendo imagens de baixa qualidade, assim esta pesquisa visa contribuir para a valorização deste acervo como parte integrante do nosso patrimônio histórico. Iremos discutir os critérios utilizados na restauração destas imagens, pois quando deterioradas elas são entregues a artesãos habilidosos que realizam intervenções desprezando o valor histórico, estético e devocional destas imagens.

Referências

BIBLIOTECA NACIONAL - Hemeroteca Digital Brasileira- htp//memoria.bn.br.hbd/perodico/aspx.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. (Org.) Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo, Edusp, 2005.

ETZEL, Eduardo. Imagem Sacra Brasileira. São Paulo: Melhoramentos: Ed. da USP, 1979.

ETZEL, Eduardo. Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica. São Paulo: Melhoramentos; Editora da Universidade de São Paulo, 1971. 320 p.

LAEMERT, Eduardo. Almanack, Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro para os anos de 1891 a 1940 / Rio de Janeiro.

MASCARENHAS, Alexandre Ferreira; FRANQUEIRA, Márcia. ESTUQUE ORNAMENTAL: HISTÓRIA E RESTAURO. III Simpósio de Técnicas Avançadas em Conservação de Bens Culturais. ARC/AERPA, Olinda, 2006.