

imagem
BRASILEIRA

N°10, 2020

Dados Internacionais de Catalogação
Elaborado por Miriam Emery Quites

Imagem Brasileira - Vol 1. n.10 (2020)
Belo Horizonte:Centro de Estudos da Imaginária Brasileira
2020
Bianual
ISSN 1519-6283
eINSS 977 1519-6283
1.Escultura devocional. Brasil 2.Iconografia -Brasil
1.Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - Ceib

Foto da Capa: Nossa Senhora do Bom Sucesso, da Matriz de Caeté, em Minas Gerais.
Fonte: Thomás Santos

COMISSÃO EDITORIAL
Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites UFMG
Professora emérita EBA/UFMG Beatriz Coelho
Doutorando Fábio Mendes Zarattini
Profa. Doutora Isis de Melo Molinari Antunes UFPA

COMISSÃO CIENTÍFICA
Profa. Dra. Alessandra Rosado. Universidade Federal de Minas Gerais.
Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer. Instituto Federal de Minas Gerais
Profa. Dra. Andréa Lacerda Bachettini. Universidade federal de Pelotas.
Profa. Dra. Idanise Sant'ana Azevedo Hamoy.
Prof. Dr. João Carlos Silveira Dannemann.Universidade Federal da Bahia.
Prof. Dr. José Manuel Tedim. Universidade Portucalense, Porto, Portugal.
Prof. Dr. Luis de Moura Sobral. Université de Montréal.
Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira. Universidade de São Paulo.
Profa. Dra. Maria Garganté Llanes. Universidad de Barcelona, Universidad de Girona, Espanha.
Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Prof. Dr. Percival Tirapeli. Universidade Estadual de São Paulo.
Prof. Dr. Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida. Universidade Federal da Bahia.

CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA (CEIB)/EBA/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627
30.270-901, Belo Horizonte, MG
ceibimaginaria@gmail.com
site: www.ceib.org.br

PUBLICAÇÃO
Imagem Brasileira No 10 - 2020
Projeto Gráfico e Diagramação e tratamento das imagens: Beatriz Coelho
Revisão: Maria Regina Emery Quites, Isis Molinari Afonso e Fábio Zarattini
Publicada em dezembro de 2020

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

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

ceib

CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGEM BRASILEIRA

imagem BRASILEIRA

BELO HORIZONTE
MINAS GERAIS

APRESENTAÇÃO

É com satisfação que divulgamos a revista Imagem Brasileira X do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - Ceib. Agradecemos a cada membro do Conselho e do Comitê Editorial, que nos auxiliam na tarefa constante de avaliação dos artigos, colaborando na busca da excelência, em torno do vasto universo interdisciplinar da imagem escultórica.

A revista Imagem Brasileira, já com 24 anos, pretende ampliar sua qualificação junto aos órgãos que avaliam os periódicos científicos e acadêmicos e desta forma, a partir de 2021, teremos publicações anuais. Os artigos serão avaliados aos pares e às cegas pelo comitê científico e terão normas a serem obedecidas para adequação ao formato da revista. Apresentamos ao final desta edição um padrão a ser seguido.

Como nos anos anteriores, a Imagem Brasileira X é composta por trabalhos de suas diversas linhas de pesquisa da escultura devocional: Aspectos Históricos, Função social, Iconografia, Autorias e Atribuições, Materiais e Técnicas, Conservação-Restauração.

Nesta edição, a revista tem início com artigos dos autores estrangeiros convidados. A pesquisa do professor Dr. Doutor Duarte Nuno Chaves, da Universidade dos Açores, trata das "*Procissões de Penitência nas Ilhas Atlânticas - Memórias e práticas devocionais de um passado recente nos arquipélagos da Madeira e Açores*". A seguir, nossa convidada da Catalunha, professora Dra. Maria Garganté Lhanes, da Universidad Autónoma de Barcelona, com o tema da "*Imaginería procesional en Catalunya: del Barroco al "Neo-Barroco". Especificidades autóctonas e influencias externas.* Nossa convidada brasileira, é a professora, Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira, da Universidade de São Paulo (USP), com o artigo, *"Figurar a imagem: sobre representações pictóricas de esculturas devocionais",* no qual está um olhar diferente sobre as representações das imagens devocionais.

Pela primeira vez, tivemos três artigos sobre as imagens de marfim, tema também muito relevante na escultura devocional e ainda pouco abordado neste periódico.

Os artigos dos pesquisadores selecionados - doutores, doutorandos, pós-doutores, mestres, mestrandos, especialistas, bacharéis e graduandos - possuem representatividade internacional, com pesquisas que abordam os diversos aspectos da escultura devocional.

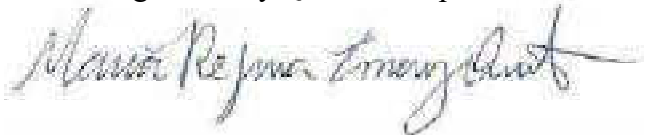
Agradecemos a todos os autores por nos prestigiarem com suas pesquisas.

Boa leitura a todos!

Beatriz Coelho, Presidente do Ceib



Maria Regina Emery Quites. Vice-presidente do Ceib



SUMÁRIO

FUNÇÃO SOCIAL

PROCISSÕES DE PENITÊNCIA NAS ILHAS ATLÂNTICAS: Memórias e práticas devocionais de um passado recente nos arquipélagos da Madeira e Açores
Duarte Nuno Chaves 09
IMAGINERÍA PROCESIONAL EN CATALUNYA: DEL BARROCO AL "NEO-BARROCO". Especificidades autóctonas e influencias externas
Maria Garganté Llanes..... 23
PRESENÇA DAS IMAGENS DE VESTIR NO RIO GRANDE DO SUL
Gabriela Carvalho da Luz 38
"ET ORENT PRO DEFUNCTIS": imagens da morte nos conventos franciscanos do Nordeste do Brasil.
Maria Angélica da Silva e Ana Cláudia Magalhães..... 44
PROJETO MAS ITINERANTE – Uma proposta de 70 réplicas em 3D para a preservação patrimonial e acessibilidade
Marcia Cristina de Almeida Corso (Titina Corso) 53

ICONOGRAFIA

FIGURAR LA IMAGEM: Acerca de las representaciones pictoricas de esculturas devocionales
Maria Cristina Correia L. Pereira 61
EL CUERPO DE CRISTO: Teatralidad barroca en Buenos Aires. (Seculo XVIII)
Gabriela Braccio 72
ICONOGRAFIA DAS SANTANAS 'BOLO DE NOIVA' E O CASO DE UM EXEMPLAR NA COMARCA DO RIO DAS MORTES
Letícia Martins de Andrade 77
ESTUDO ICONOGRÁFICO SOBRE A IMAGEM DE SÃO JOÃO MARCOS DO MUNICÍPIO DE RAPOSOS, Minas Gerais/Brasil
Luciana Bonadio, Giulia Alcântara Cavalcante e Maria Tereza Dantas Moura 84
A DEVOÇÃO OFICIAL: O programa iconográfico das igrejas matrizes da antiga Capitania Real do Rio de Janeiro (1565-1821).
Rafael Azevedo Fontenelle Gomes 92

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

TEODÓSIO BERNARDES DA FONSECA: pesquisas recentes a partir das imagens da Capela das Mercês e Perdões de Vila Rica.
Bráulio Gomes Felisberto 101
AS VIRTUDES DO ENTALHADOR FRANCISCO XAVIER DE BRITO NA DECORAÇÃO DA CAPELA-MOR DA MATRIZ DO PILAR EM OURO PRETO E OS FUNERAIS DE D. JOÃO V.
Célio Macedo Alves 108
PADRE FÉLIX ANTÔNIO LISBOA: Análise formal das esculturas de São Pedro e São Paulo apóstolos, em Piranga, Minas Gerais.
Fábio Mendes Zarattini 125
ESTUDO FACIAL DE 15 ESCULTURAS DO MESTRE ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA: Análise dimensional e comparativa.
Lucienne Maria de Almeida Elias 132
O REPERTÓRIO ORNAMENTAL E SACRO DE MIGUEL DUTRA: Primeiras notas sobre a atuação do artista na província de São Paulo durante os oitocentos.
Silvana Meirielle Cardoso 138
A PRODUÇÃO FEMININA DA TALHA SANTEIRA PIAUIENSE DE TOINHA VIEIRA: Análise formal e iconográfica.
Zozilena de Fátima Fróz Costa 144

ASPECTOS HISTÓRICOS

AS IMAGENS DE VESTIR DO SANTUÁRIO DA SANTA CRUZ DO MONTE SANTO, BAHIA, E SUA DRAMATURGIA SACRA
Jadilson Pimentel dos Santos 151
PODER E GLÓRIA: A imaginária devocional e o apoteótico espaço retabular
Maria José Spiteri Tavolaro Passos, Mozart Alberto Bonazzi da Costa 159

AS ESCULTURAS DEVOCIONAIS NA PROCISSÃO DO TRIUNFO NA BAHIA DOS SÉCULOS XVIII E XIX
Suzana Alice Silva Pereira 167

MATERIAIS E TÉCNICAS

CIRCULAÇÃO E UTILIZAÇÃO DE OBRAS EM MARFIM NA IMAGINÁRIA DO BRASIL COLÔNIA: Estudo de caso da Pietá de Mestre Piranga
Dener Antônio Chaves, Yacy-Ara Froner 175
USOS E FUNÇÕES DA *MASCARILLA* NA ESCULTURA POLICROMADA DEVOCIONAL IBERO-AMERICANA: Paralelo entre Brasil e Equador
Lia Sipaúba P. Brusadin 183
ARTE RELIGIOSA EM MARFIM: Hipóteses sobre oficinas de produção em marfim no norte de Minas Gerais
Yacy Ara Froner, Alessandra Rosado, Anamaria Camargos 189

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

ESTUDO DE CASO PARA TOMADAS DE DECISÕES NO RESTAURO DE UMA ESCULTURA SACRA MUSEAL
Cláudia Guanais, Isis Fófano Gama 197

PÔSTERES

CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO PARA QUEM? Metodologia de inclusão de valores socioculturais na preservação de bens culturais
Amanda C. A. Cordeiro, Maria Regina Emery Quites, Karine Cássia de Melo Carvalho 204
TIPOLOGIAS ESTILÍSTICAS DE CRUCIFICADOS EM MARFIM (Fim do século XVI – início do XVIII)
Isis de Melo Molinari Antunes 206
OS RETÁBULOS DO ESTILO NACIONAL PORTUGUÊS EM SÃO BARTOLOMEU: Origem e adaptações
Matheus Filipe dos Santos, Alex Fernandes Bohrer 208
UM LEGADO JESUÍTICO NO BRASIL: Considerações acerca da Igreja de São Lourenço dos Índios
Sabina Pinheiro de Aguiar 210
DA ANÁLISE ICONOGRÁFICA À IDENTIFICAÇÃO: Um estudo sobre sâo Miguel Arcanjo
Virgínia R. F. Barbosa, Lucienne Maria de Almeida Elias 212
ASPECTOS CARACTERÍSTICOS DO MESTRE VIEIRA SERVAS NA OBRA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DE GESTEIRA
Dulce Azeredo Senra, Gardênia Sara Leão, Maria Teresa Gonçalves Moreira, Natália Hoshino Morita 214
A IRMANDADE DO SENHOR DOS PASSOS E A IMPLANTAÇÃO DOS PASSOS DA PAIXÃO DE CRISTO EM MINAS GERAIS
Vanessa Taveira de Souza, Stael de Alvarenga Pereira Costa 216
METODOLOGIA PARA PRODUÇÃO DE UM GLOSSÁRIO DE ESCULTURA
Silvana Bettio 218
EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: Conservação-restauração de três esculturas da capela de Nossa Senhora da Penha (Penedia/Caeté, Minas Gerais)
Adriano de Souza Bueno, Ana Carolina Assis Fonseca, Roseli Aparecida Alves Cota 220
A RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA RELIGIOSA DE SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA: Exames para a descoberta de uma repintura
Marina Silva Dias 222

NORMAS PARA SUBMISSÃO DE ARTIGOS 225

FUNÇÃO SOCIAL

PROCISSÕES DE PENITÊNCIA NAS ILHAS ATLÂNTICAS: Memórias e práticas devocionais de um passado recente nos arquipélagos da Madeira e Açores

Duarte Nuno Chaves [1]

RESUMO

O presente artigo decorre de uma pesquisa histórica e antropológica, que temos vindo a realizar, desde 2010, nos arquipélagos da Madeira e Açores, territórios insulares de Portugal, desde a primeira metade do século XV, tendo como principal objetivo interpretar a memória cultural, resultante da presença dos seculares franciscanos nestas ilhas, no período que compreende a Idade Moderna até à contemporaneidade. Estes dois arquipélagos atlânticos, tiveram um importante papel no processo da descoberta/ocupação e posterior expansão portuguesa dos séculos XV a XVII, particularmente devido à sua importância enquanto plataforma económica, técnica e cultural, nesse período, sendo paralelamente um ponto de partida de várias tradições religiosas com origem na metrópole em direção ao Novo Mundo. O texto traça um itinerário que aponta analogias entre a procissão das Cinzas, com origem no antigo convento franciscano de São Bernardino, Câmara de Lobos, no arquipélago da Madeira e sua homóloga na localidade da Ribeira Grande, na ilha de S. Miguel, no arquipélago dos Açores.

Palavras-chave: Madeira. Açores. Franciscanos. Idade Moderna. Procissão das Cinzas.

PENANCE PROCESSIONS IN THE ATLANTIC ISLANDS:Memories and devotional practices from a recent past in the archipelagos of Madeira e Azores

ABSTRACT

This article arises from a historical and anthropological research, which we have been carrying out since 2010, in the archipelagos of Madeira and Azores, insular territories of Portugal, with the main objective of interpreting cultural memory, resulting from the presence of secular Franciscans on these islands, in the period that runs from the 17th century to the present. These two atlantic archipelagos, played an important role in the process of discovery / occupation and subsequent portuguese expansion from the 15th to the 17th centuries, particularly due to its importance as an economic, technical and cultural platform in the Modern Age period, being at the same time a starting point for several religious traditions originating in the metropolis towards the New World. The text traces an itinerary that points to analogies between the procession of the Ashes, originated in the former franciscan convent of São Bernardino, Câmara de Lobos, in the Madeira archipelago and its counterpart in the locality of Ribeira Grande, on the island of S. Miguel, in the archipelago of the Azores.

Keywords: Madeira. Azores. Franciscans. Modern Age. Procession of the Ashes.

PROCESIONES DE PENITENCIA EN LAS ISLAS ATLÁNTICAS: Memorias e prácticas deviocionales de un pasado reciente en los archipiélagos de Madeira e Azores

RESUMEN

Este artículo surge de una investigación histórica y antropológica que llevamos a cabo, desde 2010, en los archipiélagos de Madeira y Azores, territorios insulares de Portugal, con el objetivo principal de interpretar la memoria cultural, resultante de la presencia de franciscanos seglares en estas islas en el período que se extiende desde el siglo 17 hasta el presente. Estos dos archipiélagos atlánticos jugaron un papel importante en el proceso de descubrimiento / ocupación y posterior expansión portuguesa del siglo XV al XVII, particularmente debido a su importancia como plataforma económica, técnica y cultural en el período de la Edad Moderna, siendo al mismo tiempo un punto de partida para varios tradiciones religiosas originarias de la metrópoli en dirección acia el Nuevo Mundo. El texto traza un itinerario que apunta a analogías entre la procesión de las cenizas, originada en el antiguo convento franciscano de São Bernardino, Câmara de Lobos, en el archipiélago de Madeira y su contraparte en la localidad de Ribeira Grande, en la isla de S. Miguel, en archipiélago de Azores.

Palabras clave: Madeira. Açores. Franciscanos. Edad Moderna. Procesión de las cenizas.

PROCISSÕES DE PENITÊNCIA - CONTRIBUTOS PARA UMA CONTEXTUALIZAÇÃO

O texto agora apresentado, decorre de um estudo historiográfico e antropológico, que temos vindo a realizar, desde 2010, nos arquipélagos da Madeira e Açores e que visa compreender a memória cultural da presença dos seculares franciscanos nestes territórios insulares, no período que percorre o século XVII até à atualidade. Sabemos que é um arco temporal arrojado, mas simultaneamente estimulante.

A investigação partilhada é resultado da pesquisa que nos encontramos a realizar no âmbito dos projetos «Custódia de

[1] Doutor em História da Arte pela Universidade de Évora. Investigador Integrado do CHAM – Centro de Humanidades História da Universidade dos Açores, Portugal. E-mail: duarte.ns.chaves@uac.pt

Santiago Menor da Ordem Seráfica: Franciscanos na Madeira do Século XV ao XXI» e «Religiosidade e memória coletiva em contexto de turismo cultural. As imagens de vestir nos Açores e Madeira: Cinco séculos de um património partilhado».

A participação no «XI Congresso Internacional da Escultura Devocional» organizado pelo Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib), em outubro de 2019, permitiu ao autor deste trecho, partilhar conhecimentos apreendidos dos dois lados do atlântico e, muito particularmente, nos arquipélagos da Madeira e Açores, pontos de paragem, nos séculos XVI a XIX, para navegadores que trilhavam o oceano atlântico nas travessias da Europa para o Novo Mundo.

A prática devocional das procissões penitenciais, protagonizada pelas componentes de leigos das Ordens Religiosas, mendicantes, no espaço do antigo império ultramarino português, foi uma práxis comum, no intervalo dos séculos XVII a XIX. Coube à Venerável Ordem Terceira da Penitencia, movimento de leigos franciscanos, um importante papel na propagação destas procissões durante o período quaresmal.

Na Igreja Católica o Tempo da Quaresma, desde a quarta-feira de Cinzas até ao Domingo de Ramos, decorrendo 40 dias neste período, sendo este período composto por seis domingos, que são chamados de I, II, III, IV, V e Domingo de Ramos da Paixão (VI). Para os católicos este é um tempo penitência, oração e conversão.

Se quisermos traçar um itinerário, em termos historiográficos, sobre a implantação e difusão deste fenómeno no Portugal da Idade Moderna e posterior decadência, na contemporaneidade, nomeadamente nos territórios fruto do período da expansão portuguesa, teremos, a nosso ver, que dividir esse estudo em três etapas geográficas, durante o primeiro quartel do século XVII: A fundação da fraternidade de Lisboa, na capital do império, a chegada do movimento às ilhas atlânticas da Madeira e Açores e a difusão do movimento penitente no território brasileiro.

Após o período de decadência vivido pelo movimento de seculares franciscanos durante os séculos XV e XVI, os acontecimentos pós Concílio de Trento vão promover a proliferação do associativismo de leigos. As novas condições sociais levaram a uma ação de restauração das ordens terceiras no início da centúria seguinte. A constituição destas novas fraternidades de irmãos penitentes ganha um novo enquadramento e proficuidade doutrinal, em muito motivado pelo seu estatuto de ordem religiosa secular. Em termos práticos estas associações religiosas vão desempenhar um importante papel em quatro vertentes: sacramental, espiritual, social e evangélica. A sua ação vai centrar-se na celebração dos sacramentos, nomeadamente através dos rituais de penitência como forma de alimento e fortificação da fé e ainda da extrema-unção, reconforto para que o cristão possa suportar a transição da plenitude terrena à morte. Este período pós falecimento encontrava-se inserido numa certa mentalidade setecentista e que persistiu na centúria seguinte ligada às questões da "boa morte" e consequente transição da alma pelo purgatório, como forma de saída para a eternidade[2].

É neste clima espiritual e interdependente que o movimento franciscano revitaliza a sua componente secular, precisamente no primeiro Capítulo Geral, realizado em Toledo no ano de 1606 e que se alastraria a Portugal no ano de 1615, na cidade de Lisboa, tendo como principal mentor Fr. Inácio Garcia, franciscano da Província de Mallorca. Segundo o cronista Fr. Manuel da Esperança na sua "História Seráfica da Ordem dos Frades Menores", o movimento no final da primeira metade deste século, já contava com mais de 11.000 professos na Ordem Terceira de Lisboa[3] . Em 1633 os Terceiros chegam ao Porto e a Coimbra em 1650[4].

Já por diversas oportunidades, tivemos o ensejo de escrever sobre a preponderância dos penitentes franciscanos, junto da Coroa Portuguesa, sendo um dos principais exemplos dessa realidade a inserção da Venerável Ordem Terceira de Penitência, a 17 de setembro de 1736, na Real Basílica de Nossa Senhora e Santo António, debaixo da Proteção Régia, durante o reinado de D. João V, monarca responsável pela ordem de construção do Real Convento de Mafra, Palácio Nacional de Mafra[5]. Esta fraternidade viria a desempenhar um papel de proximidade junto do poder régio, patente, aliás,

[2] Cf. Chaves, Duarte Nuno. 2018. **As Imagens de Vestir da procissão dos Terceiros: Um legado franciscano em S. Miguel, Açores**

[3] Cf. ESPERANÇA, Manuel da (Fr.). 1656. **História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de São Francisco na Província de Portugal.** Lisboa, Officina Craesbeeckiana: 1656.

[4] Cf. REGO, Célia, [et al.]. 2005. **Uma confraria urbana à sombra de um espaço conventual – os irmãos da Ordem Terceira de S. Francisco do Porto - espiritualidade e sociabilidade** – (1633-1720; 1699-1730), em torno dos espaços religiosos monásticos e eclesiásticos. IHM-UP: 11-133.

[5] Cf. Chaves, 2018: 67-68.

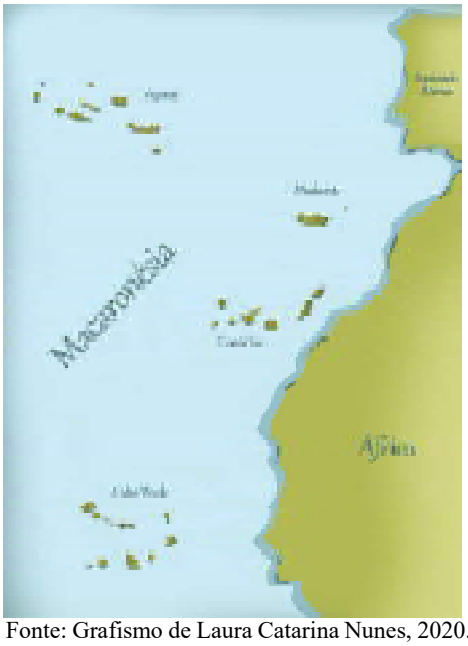
logo nos primeiros meses da sua fundação. Prova dessa realidade é o facto de encontrarmos no seu discretório homens da confiança do rei, como João Pedro Ludovic, Cavaleiro Professo da Ordem de Cristo, filho do arquiteto alemão Johann Friedrich Ludwig, responsável pelos projetos da Capela do Paço da Ribeira e Palácio Nacional de Mafra, entre outras obras.

No Brasil, particularmente durante o século XVIII, estas práticas processionais adquiriram um dinamismo e fulgor únicos, patenteadas, entre outras, nas procissões da Quarta-feira de Cinzas. Sobre esta temática têm sido vários os autores brasileiros que nas últimas décadas se têm debruçado sobre este tema. Certamente que a amplitude dos textos produzidos e editados em território brasileiro, excedem em muito a informação patenteada neste artigo. No entanto, gostaríamos de destacar a pesquisa científica produzida através das investigações produzidas pelas investigadoras Maria Helena Flexor, com vários trabalhos relacionados com escultura na Bahia no século XVIII; Myriam Ribeiro, com estudos sobre a imagem religiosa, designadamente na importância da escola de imaginária de Minas Gerais, ou ainda a pesquisa efetuada por Maria Regina Emery Quites que, na sua tese de doutoramento, efetuou uma revisão dos conceitos classificativos da iconografia utilizada pelas Ordens Terceiras na sua ação de catequização no Brasil. Numa perspetiva de correlação das Ordens Terceiras em Portugal e no Brasil, nos séculos XVII e XVIII, a historiadora Juliana de Mello Moraes tem dedicado o seu trabalho ao estudo dos movimentos de seculares franciscanos, enquanto elementos de inserção social, junto das migrações portuguesas nas diferentes localidades do império marítimo, possibilitando que indivíduos de diferentes condições sociais e profissionais conseguissem a obtenção de patentes fundamentais para garantir a sua inclusão nas corporações sociais, nomeadamente no Brasil[6]

BREVE CARATERIZAÇÃO GEOGRÁFICA E HISTÓRICA DOS ARQUIPÉLAGOS DA MADEIRA E AÇORES

O estudo de caso que aqui apresentamos, acha-se balizado nos denominados arquipélagos dos Açores e Madeira que são dois espaços insulares e atlânticos, partes terreais que integram a atual designação da Macaronésia, conjuntamente com os arquipélagos vizinhos das Canárias e Cabo Verde.

Figura 1. Mapa com a representação do espaço geográfico da Macaronésia.



Fonte: Grafismo de Laura Catarina Nunes, 2020.

O arquipélago da Madeira encontra-se a sudoeste dos Açores, ao longo da costa de Marrocos, sendo formado pelas ilhas da Madeira e Porto Santo, com uma população de 267.785 habitantes (de acordo com os censos de 2011) e pelos subarquipélagos desabitados das Desertas (Ilhéu Chão, Deserta Grande e Búgio) e Selvagens (Selvagem Grande, Selvagem Pequena, Ilhéu de Fora, juntamente com dezasseis ilhéus de menor dimensão).

Os arquipélagos da Madeira e Açores, que já se encontravam referenciados na cartografia europeia, desde meados do século XIV, tiveram os seus processos de povoamento e imposição de direito de propriedade, por parte de Portugal, na

[6] Cf. MORAES, Juliana de Mello. 2005. "Da qualidade de irmãos terceiros franciscanos: formas de inserção e afirmação social das elites locais nas suas margens do Atlântico, século XVIII", in: O espaço atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades. Lisboa, FCSH-UNL.: 10-18.

primeira metade do século XV. A Madeira no período de 1418 a 1420 e, os Açores, de 1432 a 1450. Em termos geográficos o arquipélago açoriano é composto de três grupos de ilhas, num total de nove, localizadas entre 1.200 e 1.600 quilómetros a oeste e na mesma latitude de Portugal Continental. Contam atualmente com uma população global 246.102 habitantes (de acordo com os censos de 2011), distribuídos de forma irregular pelas várias ilhas, concentrando-se mais de três quartos da população do arquipélago nas ilhas de São Miguel e Terceira.

O arquipélago da Madeira encontra-se a sudoeste dos Açores, ao longo da costa de Marrocos, sendo formado pelas ilhas da Madeira e Porto Santo, com uma população de 267,785 habitantes (de acordo com os censos de 2011) e pelos subarquipélagos desabitados das Desertas (Ilhéu Chão, Deserta Grande e Búgio) e Selvagens (Selvagem Grande, Selvagem Pequena, Ilhéu de Fora, juntamente com dezasseis ilhéus de menor dimensão).

Figura 2. Mapa com a representação do espaço geográfico dos arquipélagos da Madeira e Açores.



Fonte: Grafismo de Laura Catarina Nunes, 2020.

Enquanto arquipélagos com soberania portuguesa, tiveram uma ação importante no processo da descoberta/ocupação e posterior expansão de Portugal nos séculos XV a XVII. Estes espaços geográficos insulares, exerceram relevantes papeis enquanto áreas estratégicas, zonas económicas e ainda de apoio à navegação oceânica. Segundo o historiador madeirense Alberto Vieira "Para nós, insulares, as ilhas são quase sempre o centro do mundo, mas a Historiografia europeia sempre as definiu como escalas, pontes entre o Novo e o Velho Mundo"[7]. Ainda segundo este investigador, o facto de estes arquipélagos estarem no mesmo espaço oceânico, eixo fundamental para a expansão europeia, particularmente para os impérios ibéricos, na transição da Idade Média para a Idade Moderna, gerou uma maior aproximação cultural entre estas duas regiões[8] .

A Madeira foi o primeiro arquipélago a apresentar uma ocupação efetiva do império português, sendo que esta situação motivou a implementação de um conjunto de estruturas institucionais, sociais e de governança que seriam mais tarde replicadas em outros espaços de ocupação portuguesa[9]. Paralelamente na Madeira e posteriormente nos Açores, foram desenvolvidas um conjunto de orientações económicas e de produção, que viriam a definir a economia agrícola implementada nos territórios do além-mar do Império Português. Entre muitos exemplos, podemos destacar a importância da produção da cana sacarina nestas ilhas e consequente exportação do chamado "Ouro Branco" que, em muito, no século XVI e que posteriormente, no século XVII, contribui para os ciclos migratórios de colonos madeirenses e açorianos, enquanto mão de obra especializada, em direção às plantações de cana de açúcar no Brasil.

> Nos séculos XV e XVI a Madeira posiciona-se como a primeira área de ocupação atlântica, pioneira na cultura e divulgação do açúcar ao Novo Mundo. Neste contexto a Madeira manteve uma posição relevante, por ter sido a primeira área do espaço atlântico a receber a nova cultura. E, por isso mesmo, Misericórdia de S. Jorge, Velas, S. Jorge:45.foi aqui que se definiram os primeiros contornos desta realidade, que teve plena afirmação nas Antilhas e Brasil. Foi na Madeira que a cana-de-açúcar iniciou a diáspora atlântica. Aqui tornaram-se evidentes os primeiros contornos da estrutura social (a escravatura),técnica (engenho de água) e urbana (trilogia rural) que materializaram a civilização do

[7] Cf. Viera Alberto. 2017."**Memória e Identidade Insular de Gaspar Frutuoso à atualidade"** in: AÇORES E MADEIRA: PERCURSOS DE MEMÓRIA E IDENTIDADE. DUARTE NUNO CHAVES (COORD.). Santa Casa da da Misericórdia de S. Jorge, Velas, S. Jorge:45.
[8] Cf. Idem: 49.
[9] Cf. Idem:277.

> a diáspora atlântica. Aqui tornaram-se evidentes os primeiros contornos da estrutura social (a escravatura), técnica (engenho de água) e urbana (trilogia rural) que materializaram a civilização do açúcar[10].

Em termos gerais e analisando quase seis séculos de identidade partilhada, entre estes dois conjuntos arquipelágicos, poderemos dizer que o seu relacionamento foi sempre uma consequência do imaginário histórico-cultural insular, alimentado em grande parte de memórias comuns que construíram a sua identidade singular e coletiva. Com uma matriz fortemente religiosa, desde o período do povoamento até a atualidade, a fé foi um catalisador para ultrapassar momentos de grande aspereza social motivadas pelo isolamento a que estas ilhas estiveram sujeitas[11]. A nível económico e comercial, madeirenses e açorianos por diversas vezes cruzaram interesses de uma forma mais acentuada da Madeira para os Açores, nos séculos XV e XVI[12]. As rotas marítimas, como única forma de contacto, até ao século XIX e posteriormente as ligações aéreas da segunda metade do século XX, sempre mantiveram estes povos insulares em permanente boa vizinhança cultural e económica.

As ilhas, para além da já mencionada plataforma "giratória", económica e técnica, no meio do atlântico, foram também um ponto de partida de várias tradições religiosas com origem na metrópole em direção ao Brasil. Neste contexto a disseminação dos ideais de evangelização franciscana seiscentistas, executada nos territórios fruto da expansão do império, particularmente as manifestações processionais, praticadas no período da Quaresma, tiveram estas um itinerário que aponta analogias entre as procissões realizadas na metrópole, como seja o exemplo da procissão dos Terceiros de Mafra, promovida por D. João V, em pleno século XVIII, e as suas homólogas dos arquipélagos da Madeira e Açores no mesmo período.

O atual estudo pretende testemunhar essas mesmas afinidades através de uma análise circunscrita a dois fenómenos processionais, que chegaram até a atualidade, nas localidades da Ribeira Grande, na ilha de S. Miguel, no arquipélago dos Açores e em São Bernardino, Câmara de Lobos, no arquipélago da Madeira.

AS PROCISSÕES DE PENITÊNCIA NA MADEIRA

Em 2019 e 2020 celebram-se os 600 Anos do Descobrimento das Ilhas da Madeira e Porto Santo pelos portugueses. No quadro do processo de envangelização encetado pelos franciscanos, a inserção dos frades na sociedade madeirense, ocorreu pelo facto dos ideais mendicantes potenciarem o envolvimento dos leigos nas atividades de evangelização, articularmente pelos movimentos de seculares franciscanos, permitindo, assim, o enquadramento religioso das populações. Esta ligação entre regulares e seculares teve como fruto a participação das fraternidades da Venerável Ordem Terceira da Penitência, a partir do século XVII, nas celebrações das festividades da Semana Santa através do culto pascal da Paixão, Morte, Sepultura e Ressurreição do Senhor. Os franciscanos foram ainda os únicos religiosos regulares que exerceram ofício de «Cura de Almas» através da pregação e da confissão e em colaboração com o clero secular. Como consequência da sua inclusão junto das populações, resulta a profunda religiosidade do povo madeirense, da qual ressalta a crença no culto do "Divino Espírito Santo", a celebração da "Festa" natalícia e respetiva proliferação dos presépios em Lapinha, as tradicionais Missas do Parto e a realização das procissões de penitência quaresmal, tradições estas que conservam e exemplificam em pleno século XXI, a identidade cultural de madeirense e portosantenses sendo elementos de primordial importância no património cultural imaterial desta região insular.

Numa dinâmica evangelizante, particularmente durante os séculos XVII a XIX, os irmãos penitentes franciscanos vão utilizar os cortejos penitenciais no período quaresmal, como meio de eleição para a catequização de uma população maioritariamente analfabeta. Estas manifestações caracterizavam-se pela dramatização litúrgica, utilizando para esse fim um programa iconográfico composto, maioritariamente, de grupos escultóricos formados por imagens de vestir, situação que potenciou um fenómeno que se representou pela presença de rituais inerentes ao costume de vestir a escultura sacra com mantos e vestuário apropriado na caracterização dos quadros processionais.

Na procissão da Quarta-feira de Cinzas, período que dá início à época da Quaresma, quadra entendida pelos católicos como como uma preparação da Páscoa, os leigos franciscanos aproveitam para historiar e dramatizar o percurso da Ordem Franciscana e do seu patriarca S. Francisco de Assis. A existência Seráfica é narrada numa procissão composta pela teatralização da liturgia, executada por intermédio de "Atores" trajados a rigor — "As Imagens de Vestir" que representam o percurso do fundador da Ordem desde a entrega da Regra em 1209 até à sua morte em 1226, sendo a suatrajetória de vida aclamada perante uma comunidade de Santos que representam a família franciscana composta pela Ordem dos Frades Menores, Ordem de Santa Clara e a Venerável Ordem Terceira da Penitência.

---

[10] Cf. Viera, 2004.
[11] Cf. Chaves, 2018:11-12.
[12] Cf. França, Igor. 2017. "Contributo madeirense no povoamento dos Açores" in: Açores e Madeira: Percursos de memória e Identidade. Duarte Nuno Chaves (coord.). Santa Casa da Misericórdia de S. Jorge, Velas, S. Jorge 19-32.

A transposição desta tradição na Madeira durante a Idade Moderna terá sido amplamente difundida pelos frades menores, já que a sua presença na assistência religiosa nesta região, confunde-se com o próprio processo de povoamento da ilha, iniciado por João Gonçalves Zarco. Muito provavelmente o convento de S. Francisco, na cidade do Funchal, funcionou como um elemento difusor da dinâmica terciária junto dos restantes ermitérios da ilha. A atividade evangelizadora dos terceiros ter-se-á mantido profícua ao longo dos séculos XVII e XVIII, mas a escassez de fontes e de estudos de referência sobre as procissões penitenciais não nos permitem traçar um percurso concreto dos acervos processionais existentes na ilha até ao início do século XIX.

Na obra narrativa "Elucidário Madeirense" é referido que a última procissão de penitência na cidade do Funchal ter-seá realizado por volta da década de 1870, na freguesia do Monte. Até à expulsão dos frades, em 1834, a procissão saía do convento de S. Francisco do Funchal, passando nas igrejas de Santa Clara e das Mercês desta cidade[13]. Este despreendimento pelas tradições penitenciais franciscanas acontece no seguimento dos "ventos liberais" que terminaram em guerra civil (1828-1834), responsável em termos ideológicos, por uma laicidade da sociedade e do próprio Estado, que seria materializada no encerramento, e consequente nacionalização, de grande parte das casas religiosas e extinção das Ordens Regulares masculinas de todo o território português[14].

A legislação liberal foi, no entanto, omissa em relação às Ordens Seculares, tendo esta situação permitido que as capelas existentes nas igrejas conventuais ficassem a cargo das fraternidades de seculares franciscanos. O liberalismo deu início a um processo de fragmentação do movimento leigo franciscano, que veio paulatinamente a sofrer um conjunto de reveses, ampliados, já no começo do século XX, pela legislação republicana que retirou o caráter religioso aos movimentos de leigos católicos. A Lei de Separação da Igreja do Estado, de 21 de abril de 1911, proibiu qualquer tipo de ligação entre as Ordens Seculares e as Ordens Regulares. A Ordem Terceira passa a ter apenas funções de cariz social, levando-a ao mesmo patamar das restantes irmandades ou corporações de assistência ou beneficência social.

Neste contexto, ficou para a posteridade a tradição de realizar a procissão das Cinzas, subordinada ao antigo convento, com o oráculo a S. Bernardino, no concelho de Câmara de Lobos. Esta procissão de origem seráfica é a última a efetuarse no arquipélago da Madeira, em pleno século XXI, e faz parte de um conjunto restrito de cortejos de penitência que ainda se concretizam em território português nos dias de hoje.

Figura 3. A procissão das Cinzas, subordinada ao antigo convento, com o oráculo a S. Bernardino, no concelho de Câmara de Lobos é o último cortejo processional de penitência a realizar na ilha da Madeira.



Fonte: Fotografia de Rui Camacho, ilha da Madeira, 2018.

[13] Cf. Elucidário Madeirense – III Volume. 1998. Funchal, Secretaria Regional de Turismo.
[14] Cf. Chaves, 2018: 262-272.

Embora sendo difícil traçarmos um perfil historiográfico deste evento processional, para o período pós extinção das Ordens Religiosas Regulares, podemos afirmar, baseados num critério de história comparada, e na narração do Pe. Eduardo Pereira, que assegura o dia 18 de junho de 1837, como data em que algumas das imagens da procissão foram levadas para a matriz da vila e outras para a residência de algumas famílias. Este acontecimento transporta-nos para um fenómeno singular, em que fruto da laicização da sociedade, esta procissão ganha uma nova dimensão antropológica, visível na apropriação das imagens de vestir por parte da comunidade de crentes.

A tradição de executar o cortejo de penitência na quarta-feira de cinzas perpetuou-se, num primeiro momento dirigido à igreja matriz de Câmara de Lobos, e depois com a recém-criada paróquia de Santa Cecília, passando a efetuar-se num trajeto mais curto. O préstito processional é composto, para além do Senhor dos Passos, por nove imagens de santos franciscanos, dispostas em grupos escultóricos, que ganham anualmente vida, quando repartem a sua dimensão espiritual e de piedade popular com o espaço urbano, ficando reinventadas numa missão evangelizadora em que é potenciado o ideal de aproximação entre religiosos e leigos, seguindo os propósitos que presidiram à criação das Ordens Terceiras por S. Francisco de Assis, no século XIII.



Figura 6. Procissão das Cinzas em S. Bernardino, ilha da Madeira.



Fonte: Fotografia de Rui Camacho, 2018.

Figura 7. No dia da procissão as famílias responsáveis pela guarda das imagens depositam estas no átrio da igreja conventual para assim participarem no cortejo penitencial.



Fonte: otografia de Rui Camacho, ilha da Madeira, 2018.

Figura 8. No final da procissão as imagens de vestir e as famílias responsáveis por estas, bem como a restante comunidade de crentes, reúnem-se na celebração eucarística.



Fonte: Fotografia de Élia de Sousa, ilha da Madeira, 2018.

se no arquipélago da Madeira, em pleno século XXI, e faz parte de um conjunto restrito de cortejos de penitência que ainda se concretizam em território português nos dias de hoje.

AS PROCISSÕES DE PENTÊNCIA EM S. MIGUEL

A investigação científica, relativa às procissões de penitencia, nos Açores, tem nos últimos anos, apresentado um conjunto de estudos que nos permitem ter uma precessão do itinerário histórico destas manifestações desde a década de 1620 até a atualidade. Apenas as ilhas de S. Miguel e Terceira ainda mantêm algumas destas manifestações em atividade. De um total de cinco, ou eventualmente seis procissões de penitência que se realizaram na ilha de S. Miguel, no período que compreende a segunda metade do século XVI até à primeira metade do século XX, apenas uma exceção confirma a regra da quase extinção desta tradição – a cidade da Ribeira Grande, que ainda mantém em atividade a sua procissão dos Terceiros com origem na década de 1660.

Uma das principais atribuições dos Irmãos da Penitência era a organização das diversas manifestações religiosas na Quaresma, através das funções de carácter litúrgico que anunciavam um tempo de purificação e preparação para o mistério pascal. Esta liturgia era composta por cortejos processionais, de entre os quais se destacam as procissões dos Terceiros ou da Penitência, Passos, Ecce-Homo, Via-sacra e Enterro do Senhor.

No dia 16 de maio de 1624 a população de Ponta Delgada saiu à rua para assistir às cerimónias de tomada de hábito dos primeiros irmãos da Ordem Terceira da Penitência, tendo o cortejo percorrido algumas ruas desta cidade em procissão[15]. Este evento poderá, eventualmente, ter sido a primeira procissão de penitência da Ordem Terceira de S. Francisco na ilha de S. Miguel e uma das primeiras em todo o arquipélago, sendo que por uma questão de princípio somos levados a considerar que a fraternidade sediada nos terrenos anexos no convento franciscano de Ponta Delgada possa ter organizado manifestações de piedade popular, com caráter de permanência logo a seguir à data da sua fundação. Num livro de inventário desta fraternidade de 1702 é referida uma imagem do Senhor atado à coluna que utilizam na procissão, e uma segunda imagem de Cristo com a sua túnica. Presumimos que nesta altura a fraternidade ainda não possuía o tradicional acervo escultórico, constituído maioritariamente por imagens de vestir, elucidativo dos principais momentos da vivência da Ordem de S. Francisco[16]. No mesmo documento achamos uma reportação a despesas efetuadas entre 1716/17, na qual são aludidas despesas com a procissão de penitência e as celebrações alusivas a St.ª Isabel, rainha de Portugal[17] .

[15] Cf. APSJ, Livro de Inventário da Venerável Ordem Terceira da Penitência de Ponta Delgada, de 1702 a 1766: 87.
[16] Cf. Arquivo Paroquial de São José (APSJ), Livro de Profissões da Venerável Ordem Terceira da Penitência de Ponta Delgada, com auto de abertura de 1624: fl. 3.
[17] Idem: fl. 88.

Estamos em crer que as primeiras procissões Seiscentistas realizadas nos Açores, apenas contariam com a presença escultórica da imagem de Cristo à Coluna, conhecido pelos açorianos como Santo Cristo dos Terceiros. Esta teoria é alicerçada pelos desenvolvimentos acontecidos no concelho da Ribeira Grande que, em meados do século XVI, reúne um conjunto de esforços no sentido de adquirir uma imagem padroeira para a fraternidade. Ainda nos socorrendo das crónicas do frade franciscano, Agostinho de Monte Alverne, contemporâneo da fundação da fraternidade ribeiragrandense, percebemos que os Terceiros desta localidade já haviam tentado, muito possivelmente na segunda metade do Seiscentos, a aquisição no reino de uma imagem de "Cristo à Coluna" para a sua procissão de penitência Esta intenção resultou, no entanto, numa adversidade devido a um ataque de corsários, que fez esta escultura cativa na sua viagem de Lisboa para a ilha de S. Miguel. Esta situação seria reposta com sucesso quando em 8 de Junho de 1664, aporta na costa norte de S. Miguel uma caravela transportando a referida imagem, que na atualidade e passados 356 anos, ainda percorre as ruas da cidade da Ribeira Grande, inserida na denominada procissão dos Terceiros, que se realiza no primeiro Domingo da Quaresma[18].

O século XVIII representou também para os micaelenses, no seguimento do acontecido, um pouco por todo o império, um período profícuo na realização das procissões de penitência quaresmal, o arquivo da Ordem Terceira de Vila Franca do Campo, menciona para essa época a existência de um livro que nomeava alguns dos irmãos incumbidos de participar nas procissões de penitência que decorreram no decénio de 1731-174119. No concelho vizinho da Lagoa, a fraternidade instituída no convento de invocação a St.º António manteve, ao longo desta centúria, uma forte atividade de envangelização, traduzida nas múltiplas procissões que organizava. É disso exemplo a constante preocupação com a renovação do acervo escultórico da procissão dos Terceiros, ocorrida ao longo do último quartel deste século[20].

Apesar de não manter o mesmo rigor penitencial, em 2019, a população da cidade da Ribeira Grande recuperou a prática secular de participarem na procissão os chamados "encapuzados", mas agora sem o recurso à prática da disciplina, da qual fazia parte o açoitamento e a autoflagelação em público. No entanto a utilização das insígnias da Ordem, mantêmse, como sejam as cinzas, o crânio humano, a coroa de espinhos e ainda as cruzes utilizadas como adereços cénicos durante a procissão.



[18] Cf. Ribeiro, 1952: 361.
[19] Cf. Tavares, João José (P.e). 1979. A Vila da Lagoa & o seu Concelho: Subsídios para a sua história. F. Carreiro da 20 Cf. Tavares, 1979:214-215.
[20] Cf. Tavares, 1979:214-215.

Figura 10. A tradição dos encapuzados, que remonta ao século XVII, foi retomada na Ribeira Grande em 2019.



Fonte: Fotografia de Duarte Nuno Chaves, ilha de S. Miguel, 2020.

Figura 11. A utilização das insígnias da Ordem, mantêm-se na atualidade, como sejam as cinzas, o livro com a Regra, o crânio humano e a coroa de espinhos.



Fonte: Fotografia de Duarte Nuno Chaves, ilha de S. Miguel, 2020.

As investigações realizadas pelo Pe. João José Tavares (1860-1930), no decorrer das primeiras décadas do século XX aos arquivos presentes nas igrejas do concelho da Lagoa, associadas à sua vivência religiosa iniciada no final da década de 1870, apontam-nos alguns indícios de como se estruturavam estas procissões na segunda metade deste século, embora já evidenciando algumas transformações ao rigor penitencial empregue originalmente.

> Antigamente, iam nesta procissão os penitentes, praticando atos de mortificação. Extinguindo-se a disciplina de penitência pública, muitos fiéis, sem serem obrigados, mas levados tão-somente por espírito de humildade, iam em algumas procissões de penitência descalços, disciplinando-se para expiação dos seus pecados. Não somente na procissão de Terceiros, mas também de Passos e do Enterro do Senhor desta vila e também nas de Água de Pau, era grande o número destes penitentes. Iam com vestes próprias feitas de liteiro, com as caras cobertas, levando cruzes às costas açoitandose, alguns com tanto rigor, que faziam correr o sangue[21].

Outra importante discrição chega-nos através dos irmãos Joseph e Henry Bullar que realizaram uma visita a S. Miguel, em 1838. Como resultado desta visita resultou uma publicação, editada em Londres, no ano de 1841, através do livro A Winter in the Azores and a Summer at the Baths of the Furnas, obra que reúne os relatos da viagem, presumivelmente escritos por Joseph, médico de profissão e responsável por escritos nas áreas da medicina, geologia, botânica e filosofia, tendo contado com o apoio do irmão Henry, desenhador e pintor, que colaborou nas ilustrações. É através desta obra que nos chega uma descrição pormenorizada do ritual utilizado pelos Terceiros de Vila Franca do Campo, no decorrer de uma das suas procissões de penitência.

O livro retrata de forma primorosa a visão que estes dois viajantes desfrutaram do interior da igreja durante o sermão, achando-se a ação descrita como se de uma representação teatral se tratasse, onde os atores apresentavam papéis bem definidos. A celebração solene da missa era dirigida por um reverendo, descrito como possuidor de uma expressão intelectual, situação pouco comum na generalidade dos clérigos referenciados pelos autores ao longo desta obra. O templo estava repleto de crentes, realçando-se que a componente feminina se encontrava em maior número, em contraposição à representação masculina, que se achava representada essencialmente por "homens idosos ou de idade madura e de rapazitos"22. As mulheres, interpretadas maioritariamente por elementos de condição social inferior, envergavam o tradicional traje de capote e capelo, situação que segundo os autores originava um cenário único, constituído por capelos azuis-escuros com um lenço escarlate ou amarelo2 . É ainda de destacar nesta descrição a organização no interior da igreja, feita de forma hierárquica, onde as senhoras da "nata da sociedade" se deparavam diferençadas por um vestuário distinto, envergando mantos e cabeças cobertas por "chapéus ingleses", e posicionadas de forma discreta no interior do templo "felizmente para o bom efeito da cena" [23] .

A pregação desta celebração incidia particularmente na descrição do sofrimento de Jesus Cristo nos momentos referentes aos Mistérios Dolorosos, destacando-se a exibição, no final da pregação, da imagem representando Cristo atado à coluna (até esse momento encontrava-se envolta por uma cortina), o que provocava um momento de histeria coletiva.

OS NOVOS PARADIGMAS: A integração do acervo processional nomespeço museal

O período a que corresponde a narração efetuada pelos irmãos Bullar, acontece num momento de viragem para a importância que estas manifestações processionais passariam a ter no calendário litúrgico dos católicos micaelenses, acabando estas por decair no interesse demonstrado pela população em geral, nomeadamente ao longo da segunda metade desta centúria. Com o expirar do século XIX, todas as fraternidades da Ordem Terceira na ilha de S. Miguel, apresentam um ponto em comum, a falta de identidade franciscana no interior destas organizações, potenciadas por uma progressiva descaraterização das suas manifestações públicas, que vão culminar com uma lenta e agoniante extinção ao longo da primeira metade do século XX.

A única exceção é a procissão dos Terceiros da Ribeira Grande, em pleno século XXI, fenómeno embebido num mesmo sentido de fé católica, mas já sem a assistência de Irmãos da Ordem Terceira da Penitência e sem a presença de cortejo penitencial dos séculos anteriores, embora mantendo a mesma fonte de teatralidade, caraterística de algumas manifestações de cariz popular. O protocolo processional mantém alguns pontos em comum com as descrições anteriores, embora originando desenvolvimentos causados pela mudança dos "atores", nomeadamente a perda do próprio sentido franciscano deste acontecimento, motivado por uma quase total abstração desta vivência por parte dos atuais participantes, que não têm qualquer identificação ou conhecimento com a causa mendicante.

Neste caso específico da Ribeira Grande é de destacar a substituição dos Irmãos da Penitência, na organização das solenidades, pelos Mesários da Santa Casa da Misericórdia, atuais proprietários da antiga igreja conventual e do acervo processional. no restante o momento de solenidade inicia-se com os habituais rituais litúrgicos praticados na Eucaristia que precedem a procissão. Estes acontecimentos efetuam uma correspondência à origem deste fenómeno, podemos dizer que a Missa antecedia o ato penitencial, servindo como uma introdução ou preparação da caminhada em purificação,

---

[21] Cf. Bullar, Joseph e Henry. 2001. Um inverno nos Açores e um verão no Vale das Furnas. Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada. 2001:96-97.

[22] Idem ibidem.

[23] Idem ibidem.

sendo que nos tempos modernos, esta estabelece a comunhão entre os fiéis e o espírito de redenção. Terminada a Missa, a estrutura hierárquica do préstito posiciona-se em direção ao exterior do templo de forma a dar início ao cortejo. No topo da procissão segue o Guião, sendo secundado por uma panóplia de imagens figurativas dos principais elementos e acontecimentos da Ordem, respetivamente S. Francisco e Jesus Cristo em penitência, S. Francisco no momento da entrega da Regra pelo Papa Inocêncio III em 1209, S. Francisco no Monte Alverne, S. Francisco (isolado), S. Francisco nas silvas, S. Roque, St. ª Margarida de Cortona, St. º Ivo e St. ª Isabel, finalizando o cortejo com a imagem de Cristo atado à coluna. A este primeiro segmento da procissão segue-se um segundo, composto pelas autoridades eclesiásticas, cobertas pelo Pálio, as autoridades civis, seguindo-se as promessas, compostas principalmente por mulheres, e por fim as bandas filarmónicas.

Figura 12. O acervo escultórico composto, essencialmente, por imagens de vestir, contabiliza S. Francisco e Jesus Cristo em penitência, S. Francisco no momento da entrega da Regra pelo Papa Inocêncio III em 1209, S. Francisco no Monte Alverne, S. Francisco (isolado), S. Francisco nas silvas, S. Roque, St.ª Margarida de Cortona, St.º Ivo e St.ª Isabel, finalizando o cortejo com a imagem de Cristo atado à coluna.



Fonte: Fotografia de Duarte.

Figura 13. A procissão mantem nos dias de hoje grande envolvência comunitária, mas sem ligação ao movimento franciscano.



Fonte: Fotografia de Élia de Sousa, ilha de S. Miguel, 2020.

Em 2013, todo este acervo processional foi integrado numa nova unidade museológica, inserida no antigo espaço conventual franciscano de invocação a N.ª Sr.ª de Guadalupe, situado na cidade da Ribeira Grande. Uma das consequências da criação deste espaço, denominado de Museu Vivo do Franciscanismo, foi o cruzamento de duas realidades do "Espaço Museológico", com todo o seu enquadramento institucional, legislativo e logístico, e o "Espaço de Piedade Popular", representado pela procissão, manifestação cingida por uma realidade social que até ao processo de musealização deste antigo espaço conventual, que se encontrava liberto de espartilhos institucionais, dependendo essencialmente dos processos de receção e transmissão da herança cultural da comunidade ribeiragrandense, independentemente da proveniência dos seus atores, quer fossem em forma de entidades individuais ou coletivas.

Passados sete anos após a inauguração desta unidade museológica, temos assistidos, com a inclusão do acervo processional no espaço museológico, a uma nova realidade, da qual se destaca a preservação da identidade material desta manifestação (acervo processional), sendo que a sua componente de imaterialidade está dependente da constante construção de um novo processo identitário individual e coletivo, resultante das novas realidades culturais e devocionais, da atualidade, obrigatoriamente distintas do que acontecia em outros períodos do itinerário de memória desta manifestação. Caberá, no entanto, à instituição museal, cumprir uma função pedagógica, criando condições para que os espaços do museu, e da própria procissão, possam preservar a memória desta comunidade e refletir os contextos históricos com quase 400 anos de realização da procissão dos Terceiros da Ribeira Grande[24].

[24] Chaves, 2018:377-379.

IMAGINERÍA PROCESIONAL EN CATALUNYA DEL BARROCO AL "NEO-BARROCO": Especificidades autóctonas e influencias externas

Maria Garganté Llanes[1]

RESUMEN
Nuestra comunicación pretende estudiar dos tipos de imágenes que tienen en común el hecho de presentarse ritualmente en el espacio exterior, donde cobran significado y se produce su "activación" y efectividad. Se trata, por una parte, de imaginería festiva y por otra, de imágenes de Semana Santa. Ambas comparten también el hecho de ser imágenes procesionales en origen. Las imágenes del águila como símbolo municipal, bestias imaginarias como el dragón o los gigantes formaban parte esencial de la procesión de Corpus, si bien fueron progresivamente relegadas por la iglesia a un ámbito más laico y lúdico. Por otro lado, la parte más importante del texto estará dedicada a las esculturas procesionales –fundamentalmente los denominados "pasos de Semana Santa"- en Catalunya, en un contexto que podemos considerar "periférico" respecto a los grandes focos de la Semana Santa hispánica, como son Castilla y sobre todo, Andalucía.
Palabras clave: Barroco. Neo-barroco. Patrimonio religioso. Patrimonio festivo.

IMAGINÁRIA PROCESSIONAL NA CATALUNHA: DO BARROCO AO "NEOBARROCO": Especificidades autóctonas e influências externas

RESUMO
A nossa comunicação visa estudar dois tipos de imagens que têm em comum o facto de ser apresentadas ritualmente no espaço exterior, onde adquirem significado e a sua "activação" e eficácia têm lugar. Estas são, por um lado, imagens festivas e, por outro, imagens da Semana Santa. Ambos partilham também o facto de ser imagens processionais na origem. As imagens da águia como símbolo municipal, bestas imaginárias como o dragão ou os gigantes formaram uma parte essencial da procissão do Corpus Christi, embora tenham sido progressivamente relegadas pela igreja para um cenário mais laico e lúdico. Por outro lado, a parte mais importante do texto será dedicada às esculturas processionais - fundamentalmente os chamados "pasos de Semana Santa" - na Catalunha, num contexto que podemos considerar "periférico" em relação aos grandes centros da Semana Santa hispânica, como Castela e, sobretudo, a Andaluzia.
Palavras-chave: Barroco. Neobarroco. Património religioso. Património festivo.

PROCESSIONAL IMAGERY IN CATALONIA: FROM THE BAROQUE TO THE NEOBARROCO": Unusual features and external influences

ABSTRACT
Our communication aims to study two types of images that have in common the fact of being presented ritually in outer space, where they take on meaning and their "activation" and effectiveness take place. These are, on the one hand, festive imagery and, on the other, images of Easter. Both also share the fact that they are processional images in origin. The images of the eagle as a municipal symbol, imaginary beasts such as the dragon or the giants formed an essential part of the Corpus Christi procession, although they were progressively relegated by the church to a more secular and playful setting. On the other hand, the most important part of the text will be dedicated to the processional sculptures - fundamentally the so-called "pasos de Semana Santa" - in Catalonia, in a context that we can consider "peripheral" with respect to the great centres of Hispanic Holy Week, such as Castile and, above all, Andalucía.
Keywords: Baroque. Neo-baroque. Religious heritage. Festive heritage.

INTRODUCCIÓN

Nuestro trabajo parte de la voluntad de visibilizar desde el punto de vista patrimonial y de la historia social (pero también "material") del arte un tipo de imaginería que ha tenido poca consideración artística en Cataluña y que dividiremos en dos partes: la imaginería festiva (bestiario, gigantes...) y la imaginería religiosa ligada a la Semana Santa. Si analizamos las causas de esa desatención, vemos que estas son fundamentalmente sociológicas. Por ejemplo, en el caso de la imaginería de carácter festivo, el hecho de ser elementos que están "en uso" y que además han pasado de asociarse a las solemnidades religiosas a festividades más laicas, ha restado "solemnidad" a unas imágenes que tienen en realidad un origen religioso muy concreto, puesto que acompañaban a las procesiones de Corpus.

Por otro lado, las imágenes de Semana Santa en Cataluña no han recibido demasiada atención patrimonial por causas que van desde la poca cantidad de imágenes antiguas conservadas -muy inferior al número de retablos, por ejemplo- hasta su consideración "periférica" respecto a las grandes escuelas escultóricas castellana, andaluza o murciana.

[1] Investigadora postdoctoral contractad a.Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) Facultat de Filosofia i Lletres. Departament d'Art i de Musicologia. Art modern (Renaixement i Barroc), arquitectura i academicisme.Arquitectura popular del XVII-XVIII

IMÁGENES FESTIVAS: BESTIARIO Y GIGANTES

Definimos como "bestiario" el conjunto de figuras de imaginería festiva y que representan animales fantásticos o reales, que pueden ejercer funciones varias dentro de las celebraciones: desde una función puramente protocolaria a una función relacionada con el relato mitológico, legendario o religioso que suele operar en el interior de esas celebraciones festivas. En su mayoría, sobretodo en el caso de dragones, víbrias, mulassas, etc., están preparadas para disparar pirotecnia.

De las imágenes que representan animales, a menudo fantasiosos como dragones o víbrias, la más solemne y más importante es el águila, puesto que ostenta una gran representatividad como símbolo de la ciudad y del poder municipal y era un elemento con un gran contenido protocolario[2].

Las águilas festivas y procesionales catalanas eran figuras hechas a partir de una carcasa vacía, como de tramoya, de material ligero para que en su interior pueda introducirse una persona que será quien la llevará en procesión o ejecutará las danzas y demás rituales preceptivos. Los materiales utilizados para su construcción recordarían a los utilizados en las escenografías teatrales: madera, tela, etc. A menudo iban recubiertas de cuero o piel curtida que se pulía, pintaba y doraba. En su interior, además de los sistemas de apoyo para sostenerse en el cuerpo del portador, también pueden contener los mecanismos de animación de las mismas -capacidad para abrir y cerrar las alas de forma mecánica o mover la cabeza a ambos lados, como sucede en el caso de la paloma (Colom) de Morella (Castellón, Valencia). Vilarrubias considera que la capacidad de abrir y cerrar las alas no es banal en el sentido que mediante este movimiento, se simbolizaba la capacidad tutelar y protectora de dicha figura[3].

Los ejemplares más antiguos -del siglo XVIII- que conservamos son el águila de Berga (1756 con importantes reformas en el siglo XIX), La Bisbal d'Empordà (1772), quizás el ejemplar más íntegro y la cabeza (hoy en el Museo de la localidad) del águila de Cervera (ca.1737).

Precisamente la cabeza suele ser una pieza de talla, normalmente realizada por un escultor imaginero o retablista, mientras que la policromía iba a cargo normalmente de un pintor y dorador, que le daba los acabados definitivos. El águila de la Bisbal d'Empordà tiene los ojos de cerámica vidriada, lo que le confiere una gran vivacidad. En el pico abierto había a veces un mecanismo para sostener una paloma viva. Sobre el significado de la paloma, existen teorías que lo relacionan con una alegoría del poder civil administrado con cautela, prudencia y justicia, pero también se lo relaciona con el Espíritu Santo como inspirador de los Evangelios. Finalmente, la corona real completa el aspecto del águila, representando generalmente el tipo de corona propio de las monarquías europeas.

Las águilas también solían dorarse, del mismo modo que los retablos y el aspecto dorado contribuía seguramente a reforzar la importancia de dicha figura y su carácter solemne. Ya en 1579 se documenta como dorada el águila de Barcelona. Según Duran y Sanpere: "*De ello se encargó el imaginero Andrés Ramírez, castellano de origen y residente entonces en Espluga de Francolí. La hizo de madera, cubierta de piel de cabrito, dorada de oro fino y completada con plumas naturales que el contrato disponía fuesen de buitre.*"[4]

Otro elemento del denominado "bestiario" y el más emblemático de los seres fantásticos es el dragón, sinónimo de peligro y que siempre dispara elementos de pirotecnia. El más antiguo en Cataluña es el de Vilafranca del Penedés (Barcelona), documentado ya en la fiesta de Corpus del año 1600, el de La Bisbal d'Empordà (Girona) y el de Solsona (Lleida), este último documentado en 1692. Precisamente un año antes se construye en Solsona otro elemento del bestiario festivo denominado la "mulassa", cuya procedencia se relaciona con el buey y su vinculación con el "entremés" bíblico que salía durante las procesiones de Corpus para festejar el Nacimiento de Jesús en un establo. También existe una versión "alocada" de este tipo de figura, que lanzará elementos de pirotecnia y "embiste" al público. La Mulassa de Solsona, construida en 1691 cuenta con la singularidad de ser el único ejemplar en toda la Península Ibérica de bestia cabalgada por otra figura que representa a un caballero, según una tipología que es mucho más habitual en Francia. De todos modos, la imagen que sale actualmente es una copia de la original, que pesaba demasiado, por lo que se replicó en un material más ligero y fácil de transportar.

Por su parte, los gigantes también se convirtieron en figuras habituales en las procesiones de Corpus, normalmente representando a una pareja de reyes, a menudo con la figura masculina con atributos guerreros (llevando un casco, un mazo con pinchos o porra, etc.). Es interesante señalar que este tipo de figuras, juntoa las del bestiario, se convirtieron

[2] Sobre la figura del águila en el bestiario catalán, véase GRAU, Jan. "L'áliga de la festa", *Llibret de la Festa Major*. Ajuntament de Cardona, 2011.

[3] VILARRUBIAS, Daniel: *L'entremès de l'àliga a Catalunya. Noves aportacions sobre Igualada i altres poblacions* (Original inédito).

[4] DURAN i SANPERE, Agustín: *La Fiesta del Corpus*. Barcelona: Editorial Aymà, 1943, p. 54.

en los elementos más populares de las procesiones del Corpus Christi, de modo que incluso la iglesia se mostró recelosa y cada vez les obligará a separarse más del cortejo procesional, considerando que su presencia "distraía" a los fieles de la auténtica finalidad de la procesión, que tenía que ser la adoración de la custodia con la Sagrada Forma[5].

Una de las parejas de gigantes más conocidas de Cataluña son los gigantes del Pi, pertenecientes a la parroquia de Santa Maria del Pi de la ciudad de Barcelona. Su primera referencia se sitúa en 1601, año en que participaron en la procesión celebrada para la canonización de San Ramon de Peñafort en Barcelona. Las diversas representaciones gráficas presentan un gigante con un rostro moreno, de carácter guerrero, llevando una porra, una daga y un yelmo con plumas. La imagen de la giganta, en cambio, varía según la moda del momento, como en el caso del resto de gigantas de la época y no será hasta bien entrado el siglo XX que se empiecen a vestir de forma medieval. Los actuales gigantes del Pi, que serían figuras de principios del siglo XIX, han sido atribuídas al escultor imaginero Ramon Amadeu, que realizó otras obras para la iglesia del Pi como la escultura de San José Oriol o el grupo escultórico de la Virgen de los Desamparados. También a la mano de Ramon Amadeu se atribuyen los gigantes antiguos de Olot -de inicios del siglo XIX-, mientras que los "nuevos" son obra de finales del siglo XIX y fueron realizados por el escultor modernista Miquel Blay (Figura 1).

Figura 1. Gigantes de Olot. Cabezas y carcasas. A la izquierda, los gigantes modernistas de Miquel Blay y a la derecha, los gigantes barrocos de Ramon Amadeu.



Fuente: Museu dels Sants d'Olot.

Otros gigantes destacables fueron los construidos en 1802 en Reus, de autoría desconocida, que pretendían representar las cuatro partes del mundo, si bien los gigantes negros correspondientes al continente africano no llegaron a realizarse en ese momento. Bofarull describe así la indumentaria de los gigantes de Reus en 1833: "Se presentaron vestidos nuevamente de seda de variados y primorosos colores con franjas y gatones de plata donde lo exigía el ornato, los dos de mayor estatura iban de trage americano [indios], los dos medianos de trage asiático [moros] y los pequeños de trage español moderno". Los más grandes e imponentes son la pareja correspondiente al continente americano, caracterizados por unos vistosos tocados de plumas de colores (Figura 2).

En definitiva, los gigantes y el bestiario son algunos de los elementos más apreciados como parte de la cultura festiva en Cataluña, pero su significado ha ido evolucionando, separándose cada vez más de su función primitiva relacionada con su carácter procesional. Ya hemos mencionado el recelo que dichos "entremeses" (que es como se conoce a estos elementos en su totalidad) despertaran más curiosidad y entusiasmo en la procesión que no los elementos "serios" y verdaderamente importantes como la Custodia bajo palio. Es por todo ello que, por ejemplo, en 1780 el rey Carlos III decretó una real cédula que restringía y prohibía la imaginería festiva por considerarla demasiado grotesca y alejada del

[5] GARGANTÉ, Maria; VILARRUBIAS, Daniel: "Veure i ser vist: les processons a la ciutat", *Canemàs*, 2020 (en prensa).

carácter religioso. Se prohíbe pues que gigantes y bestiario bailen en el interior de las iglesias, lo que durante el siglo XIX va a separarles definitivamente del ámbito religioso, quedando circunscritos a la parte estrictamente "lúdica" de las fiestas.

Figura 2. Imagen de principios de siglo XX, donde vemos a los Gigantes de Reus representando a tres de las "cuatro partes del Mundo": europeos, orientales e americanos, encarnados estos últimos por los Gigantes "indios", realizados en 1802.



Fuente: WikiCommons.

Esta situación ha provocado un gran desconocimiento entre a población sobre cuál era la función original de estos elementos y hoy en día, una fiesta tradicional como La Patum de Berga, declarada Patrimonio Inmaterial por la UNESCO, no sea relacionada con la celebración del Corpus, cuando su celebración es intrínseca e indisociable a la festividad religiosa. Aún así, los actos más concurridos de esta fiesta se celebran al aire libre, en la plaza mayor de la población, donde bestiarios y gigantes bailan entre la multitud de gente que acude a disfrutar de la fiesta.

De todos modos, también se ha de señalar que en los últimos años, precisamente a causa de un mayor interés en la recuperación de fiestas tradicionales y a la asimilación de la fiesta con el patrimonio inmaterial, se ha hecho un esfuerzo por recuperar algunos aspectos protocolarios como la danza del águila en el interior de los templos e incluso la recuperación de alguna de estas figuras cuyo uso se había perdido o incluso la creación de "águilas" (o dragones, o mulassas, víbrias o otros animales fantasiosos del bestiario) exnovo. Asimismo, en la reciente celebración de los 700 años de la procesión del Corpus en Barcelona -la más antigua de la Península Ibérica- en junio de 2020, los gigantes y el águila bailaron solemnemente en el interior de la Catedral[6].

LAS IMÁGENES (PASOS O *MISTERIS*) DE SEMANA SANTA EN CATALUÑA. UN P ATRIMONIO DESCONOCIDO Y TRANSFORMADO

La escultura religiosa ambulante durante la Semana Santa (los conocidos tradicionalmente como "pasos" o "Misteris"[7] en el contexto catalán) no goza de un gran prestigio en Cataluña por una razón muy simple (que son dos razones a la vez): por una parte, no existía una tradición tan arraigada como en Castilla o Andalucía de grandes talleres especializados en este tipo de esculturas, mientras que los talleres de escultura en Cataluña eran sobre todo retablistas.

[6] Sobre la fiesta de Corpus en Barcelona, véase DURAN i SANPERE (Op. Cit) y CARBÓ, Amadeu: *Corpus. La festa de les festes*. Barcelona: Edicions Morera, 2020.

[7] Los *passos* o *misteris* representan pasajes de la Pasión compuestos generalmente por varias figuras, de tamaño natural o un tercio del natural. El origen de estas composiciones es medieval, y recuerda a los autos sacramentales que hasta el Concilio de Trento se celebraban en las iglesias, de los cuales, aparte de heredar la plasticidad, han heredado la denominación de *misteris* (en ROMERA, Álvaro: "Semana Santa en Cataluña" en http://miscelaneaartesacro.blogspot.com/2017/02/semana-santa-en-cataluna-1-parte.html) [consulta: 29 de septiembre de 2020].

Entre los grandes artistas catalanes del siglo XVII, solo tenemos documentado a Agustí Pujol II como artífice de dos pasos de Semana Santa conservados hoy en el Museo de Reus (Tarragona) correspondientes a la Oración del Huerto y al Descendimiento[8] (Figura3, 4) y realizados entre 1620 y 1630. Respecto a otros imagineros documentados realizando pasos, tenemos -por citar solamente a unos pocos ejemplos- al carpintero naval Antoni Montalt realizando la Máscara de la Soledad (1603) para la procesión de Arenys de Mar (Barcelona) y Josep Ratés un Santo Cristo de Cartón (1632) para la Congregación de la Sangre de Sabadell (Barcelona), mientras que Francesc Lacruz será el artífice de un paso del Descendimiento de la Cruz para la villa de Valls (Tarragona) en 1655[9].

Para que fuesen esculturas más llevaderas y menos pesadas, se hacían con madera blanca de ciprés y se les podía aplicar añadidos de papel empastado que se pintaba luego al óleo.

Figura 3. Descendimiento de Agustí Pujol II (1620-1630). Reus (Tarragona).



Fuente: Museu de Reus.

Figura 4. Oración en el Huerto, de Agustí Pujol II (1629-1630). Reus (Tarragona).



Fuente: Museu de Reus.

[8] BOSCH BALLBONA, Joan: Agustí Pujol. *La culminació de l'escultura renaixentista a Catalunya*. Universitat Autònoma de Barcelona: Memoria Artium, 2009, p. 168-170.
[9] TRIADÓ, Joan Ramon: "Escultura catalana del barroco", en FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (coord.): *Escultura barroca española nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, vol. 3. Universidad de Málaga, 2016.

En Terrassa (Barcelona) se conserva el misterio o paso de *la Piedad* del siglo XVII y de autoría desconocida, que hace referencia al momento en que la Madre de Dios sostiene a su hijo entre los brazos requiriendo compasión y piedad de su dolor. La escultura sigue el modelo de la escuela castellana barroca, y está conformada por la figura de María inclinando ligeramente la cabeza hacia el cuerpo de su hijo ya muerto tumbado en su regazo, ambos cuerpos formando una cruz[10].

Durante el siglo XVIII encontramos a algunos escultores relevantes realizando pasos procesionales, como Lluís Bonifàs (1730-1786), que en 1766 realizará un paso del Descendimiento de la Cruz para la población de Valls (Tarragona), en sustitución del que Francisco Lacruz había hecho en el siglo anterior. Se trata de un paso compuesto por seis figuras: la de Jesús, la de José de Arimatea, la de Nicodemo, la de la Virgen, María Magdalena y María de Cleofás. La imagen de Jesús es la única que es enteramente de talla, mientras que el resto son figuras de vestir. El mismo artífice, miembro de una saga familiar dedicada a la escultura y el primer escultor en Cataluña que fue académico de San Fernando, también realizó el paso de La Soledad para la misma procesión de Valls, en 1775[11] (Figura 5).

Figura 5. Paso de la Soledad, realizado por Lluís Bonifàs en Valls en 1775 (Tarragona).



Fuente: Fotografía de Daniel Vilarrubias.

En Tarragona, el escultor de origen francés Benet Baró realizó la talla del Santo Cristo en 1617 para la Congregación de la Sangre en Tarragona. Esta talla se caracterizaba por una larga cabellera natural. Durante el mes de julio de 1936, con el estallido de la Guerra Civil la imagen fue destruida, salvándose solamente un fragmento de la cabeza y el rostro, que hoy en día se guarda dentro de una urna de la Sala de Juntas de la Congregación de la Purísima Sangre.

Entre las imágenes antiguas que se conservaban en la procesión de Tarragona antes de 1936, había también un *Ecce Homo* (1804) de Salvador Gurri (1749-1819), otro escultor académico artífice de retablos e incluso de esculturas urbanas de espíritu neoclásico, como la Fuente de Hércules en Barcelona. El *Ecce Homo* de Gurri era una imagen de vestir, que pudo salvarse de la destrucción durante la Guerra pero fue destruida después. No era una imagen muy apreciada, puesto que ya había sufrido varios desperfectos ya desde la invasión napoleónica, por lo que a principios del siglo XX (1918) se había encargado otro paso con la misma temática al escultor, Josep Rius Mestres (Barcelona, 1866-1958), con unas líneas situadas entre el modernismo y la tendencia más classicista del novecentismo. La novedad es que se incluía la imagen de Poncio Pilatos presentando a Jesus al pueblo, junto a un signífero al lado de una columna rematada por un capitel corintio.

[10] FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Ana y DOMÈNECH I FARGAS, Josep M.ª: *Confraria del Sant Crist de Terrassa.* Terrassa: 2013, p. 370. Según PUENTE MATAS, Marina: *La Semana Santa en Terrassa. Un recorrido histórico, artístico y social.* Trabajo de Fin de Máster. Universidad de Sevilla, 2017, p. 29.

[11] http://sjoan.valls.arquebisbattarragona.cat/cat/confraries/ [consulta: 1 de octubre de 2020].

Pero uno de los pasos más antiguos de la procesión de Tarragona era el conjunto de La Piedad, seguramente del siglo XVI pero de autor desconocido, que pereció pasto de las llamas menos la cabeza de Cristo, que pudo ser salvada "in extremis" por una feligresa y que hoy puede contemplarse en una pequeña urna en la iglesia de San José. También se conservó parcialmente el manto bordado de la Virgen, que había sido diseñado por el arquitecto Josep Maria Jujol, discípulo y colaborador de Antoni Gaudí.

Inmediatamente al finalizar la guerra civil, en 1939, se encargó una nueva talla de la Virgen de la Soledad al escultor Josep Maria Camps i Arnau (Barcelona, 1879-1968). Se trata de una figura muy austera, de líneas simples y estilizadas, que desfiló por primera vez en la Semana Santa de 1941. Veinte años más tarde, la junta directiva de la Congregación de señoras (la sección femenina de dicha corporación), propuso la confección de un manto para enriquecer más a la imagen, que fue estrenado en 1962 y que dio a la imagen un aspecto más cercano a las Vírgenes andaluzas (Figura 6).

Figura 6. Virgen de la Soledad en Tarragona. Imagen de Joan Camps y Arnau (1941), a la que se le añade un lujoso manto en 1962.



Fuente: http://setmanasantatgn.blogspot.com/p/imatges-i-passos.html

Una última imagen que nos interesa destacar de la procesión de Tarragona es la del Cristo de la Humillación, que en realidad fue hecha en Murcia en 1927, en el taller llamado "Los Bellos Oficios de Levante" por el escultor Clemente Cantos (1893 – 1955) y que fue policromada por Antonio Garrigós (1886 – 1966). Se trataba de una imagen de concepción moderna, representando a un Cristo con el rostro desencajado por el cansancio y el dolor, recordando una estética expresionista y vanguardista, de trazos duros y angulosos. Precisamente el deseo de sus artífices era proponer una nueva tipología de imagen, alejada de la influencia barroca que en Murcia era aún tan presente por el ascendiente e influencia de Francisco Salzillo, escultor murciano y el mejor imaginero español del siglo XVIII. Donada por los dos artistas, la talla desfiló para la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón de Murcia la Semana Santa de 1927, siendo bien acogida por la prensa, pero no por los fieles que presenciaron la procesión, que no entendían esta nueva concepción demasiado "moderna" para las imágenes sagradas. Por todo ello los miembros de la Cofradía decidieron devolver la escultura a sus artífices. En 1930 Garrigós se trasladó a vivir a Barcelona, donde se llevó la talla rechazada del Cristo de la Humillación para participar en una exposición artística, donde tuvo una acogida muy favorable de la crítica. La imagen fue adquirida por la Congregación de la Sangre de Tarragona, que la estrenaron en la Semana Santa de 1931. Solamente duraría cinco años, siendo destruida en 1936 a causa de la guerra civil española (Figura 7).

La cuestión es que cuando muchas cofradías, hermandades o parroquias se vieron en la tesitura de tener que realizar nuevos pasos de Semana Santa después de la Guerra, a consecuencia de la destrucción de los anteriores, el estilo de estos nuevos grupos escultóricos no diferirá, en la mayoría de los casos, de las líneas tradicionales, muchas veces de inspiración neobarroco, aunque en algún caso se busque una cierta austeridad, como en el caso antes mencionado de la Virgen de la Soledad, pero que va a "barroquizarse" más tarde con la adición de un lujoso manto. Pero es que incluso los pasos construidos en las últimas décadas en Tarragona, como la Santa Cena para el Gremio de Mareantes, estrenada en 1995, presentará una estética tradicional y para la que el escultor Emili Solé se inspiró en los miembros del gremio como modelos para los rostros de los apóstoles[12].

[12] Toda la información a propósito de los pasos de Semana Santa en Tarragona nos ha sido proporcionada por los textos de Daniel Pallejà Blay para el blog http://setmanasantatgn.blogspot.com/p/imatges-i-passos.html [fecha de consulta: 15 de octubre de 2019].

Figura 7. Imagen del Cristo de la Humillación en Tarragona, obra de Clemente Cantos (1930) y con una notable influencia expresionista.



Fuente: http://setmanasantatgn.blogspot.com/p/imatges-i-passos.html

Respecto a los pasos o misterios antiguos conservados en Barcelona, los dos más importantes que han sobrevivido son el del Santo Entierro de Barcelona, encargado en 1816 por el gremio de Tenderos y revendedores al escultor neoclásico Damià Campeny (Mataró 1771-Barcelona 1855), actualmente conservado en la Basílica de Santa María del Pi y el de la Santa Espina, conservado en la gasa del Gremio de la Seda.

El primer ejemplo, La Deposición de Cristo o el Santo Entierro muestra el instante en que San Juan, José de Arimatea y Nicodemo cierran la losa del sepulcro mientras la Virgen y la Magdalena lloran la muerte del Señor. Para Damián Campeny, que se había formado en Italia en un espíritu neoclásico, se trataba de la oportunidad para darse a conocer en la ciudad, mientras que para los miembros del Gremio de Tenderos y Revendedores suponía un encargo que les dotara de modernidad y prestigio. Se trata de imágenes de tamaño algo menor del natural, vestidas con tela encolada y que conforman un grupo escultórico innovador, combinando la expresividad aún barroca necesaria para conectar con la sensibilidad de la religiosidad popular de la época, y que contrasta con el basamento de estilo neoclásico que combina relieves de madera en negro y dorado[13].

Por otra parte, el paso o misterio de la Santa Espina, conservado solo parcialmente, está compuesto por una Dolorosa sentada que sostiene entre sus manos un relicario con una Santa Espina, a la que desde la Edad Media la ciudad profesó gran devoción. El paso fue tallado en 1783 por el escultor Ramón Amadeu (Barcelona, 1745-1821). El misterio tenía un basamento tardobarroco con cinco ángeles (más bien con el aspecto de *putti*) -hoy ubicados de forma dispersa en la misma casa del Gremio de la Seda- y un dosel que cobijaba la imagen de la Virgen (Figura 8)[14].

Hasta aquí los ejemplos más relevantes de imaginería barroca de Semana Santa conservados en Cataluña, puesto que la Guerra Civil española supuso una inconmensurable pérdida de patrimonio sacro que nos ha privado de conocer algunos ejemplos interesantes, aunque volvemos a recordar que la Cataluña del barroco se distinguió mucho más por la construcción de retablos que no por la imaginería de Semana Santa, cuya producción se hallaría lejos en cantidad y calidad de los especializados y reconocidos talleres castellanos o andaluces. Aún así, también nos apetece señalar que según imágenes fotográficas anteriores a la guerra civil española, algunos de los pasos que fueron destruidos no eran ya de época barroca, sino esculturas contemporáneas realizadas o bien a finales del siglo XIX o inicios del XX, con connotaciones estilísticas que oscilan entre el modernismo y el novecentismo e incluso en algunos casos vemos imágenes construidas en tiempos de la Segunda República (principios de la década de 1930) y que denotaban una clara intención de renovación del gusto, apostando incluso por la influencia de las vanguardias artísticas, como hemos visto en algún ejemplo.

[13]GARGANTÉ, Maria: "Do Barroco ao Neclassicismo no entalhe escultural català. A sua avolução através duma paròquia de Barcelona", *Imagem Brasileira* , n. 9, 2018, p. 66-71. En el mismo artículu aparecen dos fotografías de este paso procesional.
[14] YEGUAS GASSÓ, Joan: *Ramon Amadeu: 200 anys de la seva estada a Olot*. Museus d'Olot: 2012.

Figura 8. Detalle de la Virgen Dolorosa del paso de La Santa Espina, del Gremio de la Seda de Barcelona, obra de Ramon Amadeu (1783).



Fuente: Fotografía de Joan Yeguas para *Ramon Amadeu: 200 anys de la seva estada a Olot*. Museus d'Olot: 2012.

En cambio, después de la Guerra se volvieron a reconstruir muchos pasos pero en un espíritu ya muy distinto, más cercano a una sensibilidad neo-barroca, como se pone de manifiesto en el Santo Sepulcro de Gerona, diseñado por el arquitecto Joaquim Masramon de Ventós (1910–1987) y tallado en los talleres de Claudio Rius Garrich (1892-1970), uno de los mejores imagineros de su época[15]. Sobre la carroza, ocho ángeles portan a hombros el Santo Sepulcro precedidos de otros dos con candelabros que piden silencio al paso del Yacente. Lejos queda pues el espíritu de líneas austeras del novecentismo catalán o la sinuosidad e influencia medievalizante del modernismo e incluso algunos intentos vanguardistas como el antes mencionado Jesús de la Humillación de la Semana Santa tarraconense. Las décadas de 1940 y 1950, marcadas por una dura postguerra, son tiempos en los que la iglesia católica ejerce su influencia buscando una intensificación de la fe, por lo que la estética "persuasiva" del barroco continuaba siendo efectiva.

LA INFLUENCIA ANDALUZA Y MURCIANA: SALZILLO EN BADALONA Y LAS PROCESIONES DE MATARÓ Y HOSPITALET DE LLOBREGAT

Durante los primeros años del franquismo, las ciudades metropolitanas cercanas a Barcelona vivieron una gran oleada migratoria procedente de otras regiones españolas como Andalucía, Murcia o Extremadura. En ocasiones esta población se instalaba en barrios de nueva creación, lo que favorecía un fuerte sentimiento de "comunidad" que llegó incluso al ámbito de lo religioso, favoreciendo la creación de cofradías que recordaban las de su tierra natal y encargando imágenes que también recordaran las existentes sobre todo en las grandes procesiones andaluzas.

A partir de la década de 1960 se percibe en Cataluña, más que en otras regiones de España, una fuerte influencia del Concilio Vaticano II (1962-1965), quizás por el carácter industrial, más urbano y progresista de Barcelona y su área metropolitana, afines a la necesidad de modernizar la iglesia. Es por ello que los sacerdotes jóvenes empezaron a considerar que las procesiones de Semana Santa formaban parte del pasado, consideración que a veces entraba en conflicto y contradicción con los propios fieles, especialmente en las comunidades que habían llegado del sur de España y de regiones como Andalucía, Murcia o Extremadura, que eran personas en su mayoría creyentes y para las que la expresión de la religiosidad popular constituía un vínculo emocional con la tierra que habían dejado atrás.

Pero en cualquier caso, el ambiente desfavorable de la iglesia como institución, propició que algunas cofradías se extinguieran, guardando sus imágenes en almacenes para no volver a utilizarlas. Fue el caso de la extinta cofradía de Jesús Nazareno en Badalona, que dejó su patrimonio a la parroquia de la ciudad, que lo acabó cediendo a otra entidad,

[15] ROMERA, Álvaro: "Semana Santa en Cataluña" en http://miscelaneaartesacro.blogspot.com/2017/02/semana-santa-en-cataluna-1-parte.html [consulta: 29 de septiembre de 2020].

la Congregación de los Dolores, popularmente conocida como los servitas, que se hicieron cargo en primera instancia de dos figuras de talla, mutiladas de piernas y brazos y en un estado de conservación muy precario. Estas imágenes procedían seguramente de un paso dedicado a la Santa Cena que la cofradía de Jesús Nazareno habría comprado en los años cincuenta a la cofradía California de Cartagena, a través de contactos de miembros de la cofradía badalonesa con familiares residentes en Murcia. La sorpresa se produjo cuando hace veinte años los servitas de Badalona recibieron una llamada de Andrés Hernández Martínez, miembro de la cofradía California de Cartagena, que dijo que aquellas imágenes habían sido atribuidas a Francisco Salzillo, y que cuando se produjo su venta de Cartagena a Badalona, en los años cincuenta, se desconocía dicha atribución[16].

En el año 2001, y como iniciativa de la Congregación de los Dolores de Badalona, las dos imágenes procesionales ingresan en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Cataluña (ESCRBCC) para su restauración. Del estudio realizado se concluyó que eran imágenes susceptibles de ser atribuidas al entorno del célebre escultor murciano Francisco Salzillo, aunque hasta el momento no se haya podido determinar con claridad, pudiendo ser su discípulo, el escultor Antonio Riudavest, el autor de las imágenes[17]. En cualquier caso, se trata de un ejemplo de comercio de "segunda mano" que no era extraño entre cofradías que vendiendo antiguos pasos querían comprar unos nuevos que les satisficieran más -entraríamos aquí en aspectos como la evolución del gusto o como la consideración "patrimonial" no va necesariamente de la mano de la consideración "devocional". A su vez, los que adquirían un paso de segunda mano lo hacían a menudo por motivos económicos: en el supuesto caso de la cofradía de Jesús Nazareno de Badalona, estaríamos hablando de una comunidad de origen migrante, humilde y obrero, que en esos momentos (en los años 50 y con la postguerra muy reciente) no podía permitirse quizás el encargo de nuevo cuño a un imaginero especializado, además de priorizar en ese caso concreto las "facilidades" del contacto con Murcia, su región de procedencia.

Esta situación "precaria" que podemos presumir en las primeras cofradías o hermandades fundadas en Cataluña por migrantes procedentes del sur de España aún en tiempos cercanos a la postguerra que favorecía este comercio de segunda mano, contrastaría con los encargos suntuosos y sin escatimar recursos de las cofradías de origen migrante que fueron creadas en momentos más recientes, a partir de los años ochenta del siglo XX, cuando estas comunidades de origen andaluz, murciano o extremeño ya llevarán mucho tiempo en Cataluña y su situación económica -aunque pueda tratarse de una masa social mayoritariamente obrera- estará ya mucho más consolidada, lo que les va a permitir, respaldados en su fe y el sentido de comunidad que les une, sumar esfuerzos para no reparar en gastos a la hora de que "su" Virgen o "su" Cristo sean las figuras más hermosas de la procesión.

Con todo ello, resulta evidente que en algunas grandes ciudades metropolitanas las actuales procesiones de Semana Santa son fruto de un mestizaje entre las tradiciones autóctonas catalanas -como por ejemplo la presencia de los "armats", soldados vestidos de romanos que desfilan de forma marcial acompañando al séquito procesional- y las tradiciones importadas, como los pasos procesionales de las cofradías que tienen su origen en la comunidad de fieles procedentes de las susodichas regiones del sur de España.

Un caso muy singular y que congrega uno de los mayores números de devotos y curiosos en Cataluña es la procesión de la denominada Cofradía 15+1 de l'Hospitalet de Llobregat, ciudad anexa a Barcelona y la segunda más grande de Cataluña. Esta entidad tiene su origen en el año 1977, cuando un grupo de quince andaluces residentes en la ciudad estaban en un bar viendo en la televisión las procesiones de la **Semana Santa sevillana.** Embargados por la emoción, un impulso les hizo levantar de sus sillas y cogiendo cuatro botellas de cerveza a modo de candelabros, las situaron sobre una mesa forrada con un mantel junto a una estampa de la virgen y con devoción la izaron, como se iza un paso de Semana Santa. Acto seguido, salieron a la calle donde observaron cómo algunos ciudadanos se soltaban a cantar saetas a su paso mientras otros lloraban de emoción y añoranza. Es por eso que la denominación de 15+1 procede de las quince personas que levantaron la mesa en aquel momento, mientras el 1 simboliza el pueblo de L'Hospitalet, la ciudad que les acogió. Como en un principio su creación no fue bien vista por el párroco, se constituyeron como una asociación laica, convirtiendo también su procesión en **una procesión laica, que en realidad es la única en todo el estado español.** Como procesión laica se caracteriza por no contar con la presencia de la iglesia, y está presidida por responsables del ayuntamiento, en representación de la ciudad. Sus estatutos no son eclesiásticos y suman más de 700 socios, que asumen la condición laica de la entidad. Asimismo, las imágenes no están custodiadas ni vinculadas a ninguna iglesia, la procesión no la encabeza ningún sacerdote y peregrinan hasta un hospital, en lugar de hacerlo a una iglesia[18].

---

[16] ACEDO, Ángel: *Una Santa Cena para Badalona. Una aproximación cultural i social al patrimonio artístico, espiritual e histórico*. Trabajo de Final de Grado (inédito). Universitat Pompeu Fabra, 2020.

[17] QUILES, Margarida; ROCABAYERA, Rosa: "Primeros resultados del estudio de dos imágenes procesionales atribuidas a Francisco Salzillo", *Unicum,* p. 65-67.

[18] PUENTE MATAS, Marina: "Vivencia y auge de la Semana Santa andaluza en Cataluña", en DÍAZ GÓMEZ, Jose Antonio; PALOMINO RUIZ, Isaac; RODRÍGUEZ MIRANDA, María de l Amor (Coord.): *Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones*, 2017, p. 290-299 y https://barcelonatrendingtopics.wordpress.com/2017/03/12/historia-cofradia-15-1/ [Consulta: 15-10-2019].

Un capital social tan importante y que ya lleva en su mayor parte décadas viviendo en el Hospitalet, donde han arraigado y progresado pero sin olvidar sus lazos de sangre y emocionales con su tierra de origen, ha propiciado que la entidad acumule la capacidad de poder encargar hasta nueve pasos para su procesión. De todos ellos, seis están dedicados a la Pasión de Cristo y tres con la Virgen bajo palio. Los pasos son los siguientes: Entrada triunfante de Jesús en Jerusalén (La Borriquita), Nuestro Padre Jesús Cautivo, Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santísimo Cristo de la Expiración, Santo Sepulcro y Nuestro Padre Jesús Resucitado, mientras que los pasos de la Virgen bajo palio son Nuestra Señora de los Dolores, Nuestra Señora de la Piedad y Nuestra Señora de los Remedios (Figura 9). Estos pasos son obra del imaginero Martín Richarte, originario de Jerez de la Frontera (Andalucía), que después de estudiar Bellas Artes en Sevilla emigró a Cataluña en 1968, trabajando primero en los Talleres Salesianos de Barcelona. De todos modos, como el mismo explica en una entrevista, pronto se independizó porque en Cataluña no había muchos imagineros ni escultores especializados en arte religioso. Esto de debió seguramente a la disminución de encargos de imaginería religiosa que se experimentó en Cataluña a partir de los años sesenta como consecuencia del clima de modernización y austeridad artística impulsado por el Concilio Vaticano II, que fue secundado por muchos sacerdotes catalanes.

Figura 9. Cartel con las nueve imágenes de Semana Santa de la Cofradía laica 15+1 de Hospitalet de Llobregat (Barcelona), realizadas por el imaginero andaluz afincado en Cataluña Martín Richarte.



Fuente: Página de Facebook de la Asociación Cultural Andaluza Cofradía 15+1.

Otra ciudad metropolitana que cuenta hoy en día con una notable presencia de cofradías de origen andaluz que tienen un protagonismo del todo destacable en Semana Santa es Mataró, donde conviven la Venerable Congregació dels Dolors, institución histórica del siglo XVII, que cuenta con una capilla anexa a la iglesia parroquial y que es una de las obras más destacables del barroco catalán por sus pinturas y decoración, con otras instituciones o cofradías de creación reciente y de influencia andaluza, especialmente las hermandades Nuestra Señora de la Soledad (1987), la de Jesús Cautivo y Nuestra Señora de los Dolores (1986) y la de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Esperanza (1987), creadas todas a partir de 1986, cuando se recuperaron en Mataró las procesiones que habían sido suspendidas en 1971. Esta suspensión se dio de nuevo a consecuencia del Concilio Vaticano II, según el cual muchos sacerdotes consideraron que las procesiones y su parafernalia barroca correspondían al pasado y no estaban acordes con una sensibilidad más moderna.

Respecto a las imágenes de estas hermandades o cofradías, la de Nuestra Señora de la Soledad es obra de Juan Ventura -imaginero de Lora del Río afincado en Sevilla- que también realizará, un año más tarde, la imagen de Jesús Cautivo para la hermandad del mismo nombre y de Nuestra Señora de los Dolores, cuya imagen fue realizada por el imaginero sevillano Pedro Pérez Hidalgo (1912-2005) (Figura 10). Por su parte, las imágenes de las hermandades de Jesús Nazareno y Nuestra Señora de la Esperanza serán realizadas por el imaginero Martín Richarte, el artífice de los pasos de la

Cofradía 15 + 1 de l'Hospitalet de Llobregat. Estas hermandades o cofradías de origen andaluz coinciden pues en encargar sus imágenes preferentemente a imagineros andaluces o de procedencia andaluza residentes en Cataluña, que son fieles al estilo de las procesiones andaluzas por lo que sus imágenes pueden ser calificadas de neo-barrocas[1]. Por otra parte, las hermandades o cofradías recuperadas también a partir de 1986 pero que ya existían en los años cuarenta o cincuenta, como la de la Oración del Huerto (1944), la de la Coronación de Espinas (1949), formada por antiguos alumnos del colegio de los Maristas o la cofradía salesiana de la Verónica (1952), encargan sus obras a imagineros catalanes que durante la postguerra estaban activos, como Martí Casals en el primer caso, Lluís Sabadell en el segundo o el Taller de los Salesianos en el tercero. De todos modos, también hay hermandades creadas a finales de los años ochenta como la del Santo Sepulcro o la del Cristo de la Agonía que encargarán sus imágenes a la factoría de El arte cristiano de Olot. Finalmente, también es una imagen de Olot la que procesiona como Cristo de la Buena Muerte, que es una cofradía que tiene su origen en el siglo XVII pero cuya imagen actual, también procedente de los talleres de Olot, fue cedida por un particular[20].

Figura10. Virgen de los Dolores de Mataró, a punto para salir en procesión a la manera "andaluza".



Fuente: http://setmanasantamataro.blogspot.com/

TRADICIÓN E INCORPORACIÓN: LA convivencia entre la imaginería andaluza y la industria artesanal de "santos" en Cataluña

Como señalábamos al principio, la pérdida patrimonial de la Guerra Civil, junto a un importante proceso de "laicización" de la sociedad catalana iniciado sobre todo a partir del impacto del Concilio Vaticano II, son aspectos que van a comportar la poca atención patrimonial dedicada a los pasos o "misteris" de Semana Santa. En Cataluña se ha dedicado más atención de este tipo a otras manifestaciones vinculadas a la Semana Santa como la representación de la "Danzade la Muerte" en la localidad de Verges (Girona) o los desfiles de "armats" que imitan a las legiones romanas, siendo los

[18] Conviene insistir en la importancia del sentimiento de cohesión a nivel comunitario que confiere la pertenencia a una hermandad o cofradía de este tipo, siendo sus imágenes objeto de culto durante todo el año. Por ejemplo, Las hermandades de Nuestra Señora de los Dolores, Nuestra Señora de la Soledad y de Nuestra Señora de la Esperanza visten a sus imágenes de luto durante el mes de noviembre como signo de culto y respeto a los difuntos.

[19]La información sobre imágenes e imagineros de la Semana Santa de Mataró ha sido extraída de la página web dedicada la Semana Santa de dicha ciudad: http://setmanasantamataro.blogspot.com/ [Consulta: 02-11-2020].

"manaies" de la ciudad de Girona los más famosos, que ejecutan determinadas coreografías que tienen en parte como escenario la gran escalinata barroca de la Catedral[21].

Podemos afirmar que salvo contadas excepciones -las de las ciudades donde históricamente la Semana Santa ha formado parte de su "capital" comunitario y de su tradición, como Tarragona-, las procesiones de Semana Santa que hoy en día presentan una mayor vitalidad en el sentido tradicional de contemplación con fervoroso respeto de unos pasos que representan escenas de la Pasión de Cristo o imágenes de la Virgen, son las que sobre todo en el área metropolitana barcelonesa están organizadas o cuentan con una elevada participación de entidades de procedencia andaluza y que han adaptado la procesión a sus rituales (el canto de las saetas en algunas localidades como Sant Vicenç dels Horts, Hospitalet o Mataró) y a su estética propia, que imita en gran parte las procesiones sevillanas o andaluzas en general[22]. Eso conlleva que a la hora de encargar imágenes o pasos procesionales, sea habitual -también por los vínculos familiares aún existentes entre los cofrades y su tierra de origen- contactar con imagineros andaluces que realizan las imágenes según el gusto tradicional y una estética del todo neo-barroca.

De todos modos, hoy en día en Cataluña persiste una fábrica "de santos" más que centenaria, heredera de una industria de imaginería que se creó en el siglo XIX en la pequeña ciudad de Olot y que ha llegado a exportar imágenes a todo el mundo. "El arte cristiano" es la única de las fábricas de santos que subsiste y que alberga en su interior el denominado "Museo de los santos de Olot"[23]. El origen de esta fábrica se debe a los hermanos Joaquim y Marià Vayreda, ambos artistas pintores que durante sus viajes a París conocen y asimilan la imaginería surgida del denominado "estilo Saint-Sulpice", fruto de la recuperación del espíritu religioso del siglo XIX, que contrastaba con las numerosas heterodoxias político-religiosas. Se trataba de promover un tipo de iconografía de corte muy occidental, incluso con matices locales si era posible. Los hermanos Vayreda, junto con el pintor también olotense Josep Berga, crearán pues en 1880 la sociedad llamada "Vayreda, Berga y Cia", que se transformaría más tarde en "El Arte cristiano". La cantera para la mano de obra de dicha fábrica eran los propios alumnos de la Escuela de Dibujo de Olot, que se había creado a finales del siglo XVIII. Algunos de ellos llegaron a ser escultores notables y con prestigio internacional, como Eusebi Arnau o Miquel Blay, lo que en el campo de la imaginería de Semana Santa dio frutos notables como el paso del Santo Sepulcro, obra de Marià Vayreda, Josep Berga y Celestí Devesa, realizado durante el primer cuarto del siglo XX i que se expone en el Museo de los Santos, donde podemos apreciar la voluntad de imprimir un estilo que superara los modelos barrocos, privilegiando un estilo acorde con el del Modernismo catalán (Figura 11). El éxito de "El Arte cristiano" propició que se instalaran otras fábricas, llegando al número de 20 a principios del siglo XX.

Las imágenes que ofrece "El arte cristiano" en la actualidad están realizadas en pasta de cartón, lo que les confiere una mayor ligereza y también un precio más asequible que acudir a un escultor o tallista. Aunque su especialización y objecto de mayor demanda son las esculturas individuales correspondientes a imágenes del santoral o las figuras de belén, en el catálogo que ofrecen en su página web se incluyen también los pasos de Semana Santa, ofreciendo distintas versiones del Calvario, la Caída de Jesús, la Santa Cena, Cristo en la columna, Coronación de espinas, Cristo de la Humildad y la Paciencia, Cristo yacente en el sepulcro, Duda de Santo Tomás, Ecce Homo, Flagelación, el Beso de Judas, Jesús con el Cirineo, la Verónica, Jesús entrando en Jerusalén, Jesús Nazareno con la cruz, Encuentro de Jesús con su madre, Jesús Nazareno del Gran Poder, Jesús orando en el huerto y Jesús resucitado. Según el texto de su página web:

> Nuestras imágenes se realizan de manera artesanal a partir de moldes de imágenes realizadas por ilustres escultores de la Escuela Olotina del siglo XIX i XX (Vayreda, Blay, Alentorn,Traité...). Cada escultor diseñó y adaptó la figura escalando los detalles y diferentes matices según medida. Nuestras figuras nunca son reproducciones a escala en serie, son obtenidas de moldes de modelos originales.

[21] Somos conscientes que la extensión del artículo no nos permite abordar las particularidades de la Semana Santa en otros lugares de Cataluña, sobre todo en territorios más rurales, donde se han conservado expresiones genuinas y antiguas de la procesión de Semana Santa, como el "Desclavament" del Cristo de brazos articulados en la Granadella (Lleida) o los singulares "armats" en la procesión de Esterri d'Àneu (Lleida), por citar solamente dos ejemplos. Asimismo, respecto a las manifestaciones más conocidas como la mencionada "Danza de la Muerte" en Verges (Gerona) urge señalar que su representación se ha "espectacularizado" por la afluencia del turismo, pero que para los fieles locales, la "Danza" no deja de ser una parte más de la procesión, que es el acto litúrgico verdaderamente importante para la población. Hablaríamos pues de un cierto conflicto entre patrimonio festivo y turismo, en el sentido que un ejemplo interesante patrimonialmente hablando como el de la Granadella no ha sido "turistizado" mientras que el ejemplo de Verges sí lo ha sido, en parte debido a su situación geográfica cercana a uno de los grandes epicentros del turismo en Cataluña como es la Costa Brava.

[22] Una notable excepción sería la Procesión del Silencio en Badalona, que bajo el impulso de la Congregación de los Dolores o los servitas, ha preservado patrimonialmente el valor de ser considerada una de las procesiones más antiguas de Cataluña, hoy agrupada bajo el paraguas de la asociación "Amics de la Processó", destinada a poder sufragar la realización de ésta cada Jueves Santo. En la procesión participan pasos o misterios procedentes de las distintas parroquias de la ciudad y también las distintas hermandades de origen andaluz como la *Hermandad del Santísimo Cristo Redentor y Ntra. Sra. de la Soledad de Llefià, el Rincón del Arte y de la Musica de Andalucia y Catalunya" de Bufalà o el Centro Cultural Rociero de Nuestra Señora de la Esperanza de Badalona.*

[23] MURLÀ GIRALT, Josep: *La imatgeria religiosa d'Olot*. Diputació de Girona: 2012; FERRÉS, Pilar: El Arte Cristiano. Passat i present d'una industria artesanal. Olot: El Arte Cristiano. Vayreda, Bassols i Casabó SL, 2006.

Figura 11. Paso procesional realizado en los talleres de El Arte Cristiano de Olot (Girona), hoy en día en el Museo de los Santos de Olot.



Fuente: Museu dels Sants d'Olot.

Cada tamaño de nuestro catálogo pertenece a una figura creada artesanalmente. La decoración de las imágenes se realiza de forma manual[24].

Pero la pregunta que podríamos realizarnos hoy en día es el nivel de "efectividad" que tienen estas imágenes, no por la calidad de su ejecución formal, sino por su "recepción" por parte del espectador, fuertemente condicionada a la fe del mismo. En este sentido, es significativo este fragmento de una entrevista al imaginero andaluz Martín Richarte, antes mencionado como artífice de muchas de las figuras procesionales de cofradías de origen andaluz que hoy desfilan en Cataluña:

> Es muy bonito todo lo que conlleva la Semana Santa. Y en estas obras es importante la vocación de la profesión, que te da la sensibilidad a la hora de hacerla. No tanto la fe. Pero sí saber lo que quiere la gente. Un año, una mujer, en el paso del Cristo Crucificado de l'Hospitalet vino y me besó las manos. Me dijo que gracias a mí se había curado su hija después de haber superado una operación a corazón abierto. Porque ella se lo había pedido al Cristo y Él se lo había concedido. Y yo había hecho al Cristo [25].

La fe sigue moviendo el ánimo de muchos fieles en Semana Santa, para los que la imagen pasa a encarnar por ella misma "lo sagrado", siendo considerada casi una reliquia, lo que nos lleva a recordar que en *El poder de las imágenes*, David Freedberg habla de la idea de "presencia", que se impone a la idea de "representación": "Es decisivo este paso de la representación a la presentación, de ver un objeto que representa a la Virgen, a verla a ella realmente en el objeto"[26].

De este modo, una imagen concebida como "pieza única" por un imaginero, aún hoy en día despertará un mayor fervor y adhesión que no una imagen de carácter más "seriado" como nos lo sugieren las figuras de "El Arte Cristiano", aunque se trate de una industria con procesos muy artesanales (Figura 12). En cualquier caso, la "universalidad" y

[23] MURLÀ GIRALT, Josep: *La imatgeria religiosa d'Olot*. Diputació de Girona: 2012; FERRÉS, Pilar: El Arte Cristiano. Passat i present d'una industria artesanal. Olot: El Arte Cristiano. Vayreda, Bassols i Casabó SL, 2006.
[24] Hemos extraído la información fundamentalmente de la página web de la empresa "El Arte Cristiano" https://www.elartecristiano.com//pasos-semana-santa. Consulta: 15 de octubre de 2020.
[25] "Artesano de emociones", noticia aparecida en el suplemento "Vivir" de *La Vanguardia* (12/04/2006).sos-semana-santa Consulta: 15 de octubre de 2020.
[26] FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 50.

Figura 12. Imagen publicitaria en las redes sociales de la empresa El Arte Cristiano, que sigui fabricando imágenes de Semana Santa y mandándolas a diversos puntos de la geografía española e internacional.



Fuente: Instagram.

aceptación del tipo de figuración que propone El Arte Cristiano -bastante anclado en un espíritu que podríamos considerar "decimonónico"- hace que hoy en día sigan recibiendo encargos desde puntos dispares la Península Ibérica y más allá. Y como los tiempos cambian y la forma de publicitarse también, sus imágenes aparecen en redes como Instagram ofreciendo garantías como la "entrega inmediata", al menos por lo que respecta a algunas figuras que son clasificadas como "Oportunidades".

En definitiva, "arte y simulacro" podría denominarse un hipotético debate entre la consideración patrimonial que hoy otorgamos a las imágenes antiguas conservadas, pero que sin embargo no gozan del fervor que sí tienen algunas imágenes realizadas en las últimas décadas per que tienen el poder de evocación de una tierra que se ha dejado atrás y ayudan a mantener un sentimiento de comunidad.

PRESENÇA DAS IMAGENS DE VESTIR NO RIO GRANDE DO SUL

Gabriela Carvalho da Luz [1]

RESUMO
O texto apresenta os resultados parciais da pesquisa em desenvolvimento, intitulada I*magens de vestir no Rio Grande do Sul: inventário e análise de como se inserem nas comunidades e nos ritos religiosos*. O estudo tem como principal objetivo realizar um inventário dessas imagens, evidenciando suas características formais e iconográficas, bem como destacando seus usos na contemporaneidade.
Palavras-chave: Imagem de vestir. Arte sacra. Arte no Rio Grande do Sul. Escultura devocional.

PRESENCE OF DRESSING IMAGES IN RIO GRANDE DO SUL

ABSTRACT
The paper presents the partial results of the research under development, entitled Dressing images in Rio Grande do Sul: inventory and analysis of how they fit into communities and religious rites. The main objective of the study is to make an inventory of these images, highlighting their formal and iconographic characteristics, as well as highlighting their uses in contemporary times.
keywords: Dressing images. Sacred art. Art in Rio Grande doSul. Devotional sculpture.

PRESENCIA DE IMÁGENES VESTIDOS EN RIO GRANDE DO SUL

RESUMEN
El texto presenta los resultados parciales de la investigación en desarrollo, titulada Imágenes del vestir en Rio Grande do Sul: inventario y análisis de cómo encajan en comunidades y ritos religiosos. El principal objetivo del estudio es realizar un inventario de estas imágenes, destacando sus características formales e iconográficas, así como sus usos en la época contemporánea.
Palabras clave: imagen de vestir. Arte religiosa. Arte en Rio Grande do Sul. Escultura devocional.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está em desenvolvimento e sendo realizada no âmbito do Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob orientação da Profª. Paula Ramos, e é subsidiada pela Capes, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

> Quando fui tomado pelo amor da beleza da casa de Deus, o esplendor multicolorido das gemas por vezes me arrancava às preocupações exteriores, e a diversidade das santas virtudes parecia transportada das coisas materiais para as coisas imateriais por uma nobre meditação, e era como se eu estivesse nalgum lugar exterior ao orbe terrestre que não se encontraria nem na sujeira da terra nem inteiramente na pureza do céu: pelo dom de Deus, e de maneira anagógica fui transportado (transferri) do espaço inferior a este espaço superior. (Abade Suger de Saint-Denis apud SCHMITT, 2007, p.81).

O testemunho acima, de Abade Suger (1081%1151), trazido pelo medievalista Jean-Claude Schmitt em *O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média,* nos revela a perspectiva daquele que crê, e que por meio das imagens incentiva a fé. As interferências arquitetônicas de Suger e a ideia de anagogia[2] marca o modo como a cultura ocidental se relaciona com a imagem de caráter sacro, surgindo assim o modelo de contemplação de uma obra de arte concebida como via de acesso a Deus (SCHMITT, 2007, p.82).

A experiência sensorial se transmuta em experiência emocional e espiritual, e ao falar de sensorial não me refiro somente ao olhar, mas também ao caminhar em uma procissão, ao beijar os pés de uma imagem, ao trocar suas vestes em um dia de festa. Refiro-me ao momento em que o corpo da imagem, aquele que recorda o corpo santo que não pode se fazer presente substancialmente, encontra-se com o corpo do fiel. A relação que se estabelece com a imaginária sacra é extremamente ligada ao corpo, um corpo que é veículo para replicar o modo de vida de São Francisco, para seguir o exemplo de Cristo, seu sacrifício lembrado pelas imagens e pelas encenações dos passos, e pelas mortificações e penitências realizadas para expiação dos pecados.

[1] Mestranda PPGAV/História, teoria e crítica (UFRGS). Bacharela em História da Arte (UFRGS). E-mail: gabrielacluz@hotmail.com
[2] Método de interpretação mística ou espiritual dos símbolos, alcançando o êxtase místico, ou arrebatamento da alma diante do que se refere ao divino.

Abre-se o presente texto fazendo essa menção ao corpo pois a pesquisa intitulada Imagens de vestir no Rio Grande do Sul: inventário e análise de como se inserem nas comunidades e nos ritos religiosos, que se encontra em desenvolvimento, encaminha-se para o estudo dos usos das imagens de vestir na contemporaneidade, e de que maneira, dentro dos ritos católicos, acontece a aproximação desse corpo-imagem com o corpo do fiel, que é espectador e participador desses ritos.

Entende-se que é de suma importância compreender a relação da comunidade católica com a imagem, já que são essas relações que fazem a imagem estar ativa ou não. Tende-se a esquecer as imagens quando se perdem os ritos, e as mudanças neles efetivadas mudam também as chaves de leitura. A imagem de vestir é um objeto que para ser compreendido pressupõe um estudo que tenha em seu escopo abordagens formais e iconológicas, mas, ao mesmo tempo, considere os estudos sociais e antropológicos. Dentro dos limites encontrados no processo de pesquisa, essas abordagens serão consideradas.

As imagens de vestir podem ser sumariamente definidas como um tipo de imaginária devocional que se constitui em estrutura simplificada (imagem de roca) ou complexa (imagem anatomizada), geralmente articuladas, que necessariamente recebem vestes em sua complementação iconográfica. É importante ressaltar que todas as imagens de roca são imagens de vestir, tendo uma estrutura em ripas de madeira em partes cobertas pelas roupas, mas que nem todas as imagens anatomizadas e articuladas o são (COELHO e QUITES, 2014, p.46). Essas imagens podem ser utilizadas em retábulos, conjuntos cenográficos efêmeros, como imagens processionais, ou até mesmo como imagens de oratório. Sua múltipla funcionalidade se dá muito em razão de seu naturalismo e qualidades retóricas, que foram muito empregadas no Brasil colonial como meio de persuasão e instrumento catequético. Seus reluzentes olhos de vidro, membros articulados, cabeleiras naturais, e, muitas vezes, a policromia de lágrimas e sangue com aspecto fresco, promovem uma identificação do fiel com o santo representado (Figura1). A imagem, por aproximar através da retórica da dor, torna a porção divina do santo mais compreensível à mente humana.

Figura 1 - Imagem de vestir de Santa Rita de Cássia.



Fonte: Gabriela Luz/2019.

É possível observar, através da revisão bibliográfica, que as pesquisas acadêmicas acerca das imagens de vestir vêm despontando com maior frequência desde a defesa da tese de Maria Regina Emery Quites, em 2006, intitulada *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil.* Hoje é possível encontrar produções em diferentes níveis de pesquisa, passando por graduandos até chegar nos doutores, que têm se proposto a discutir por algum viés esse tipo de imaginária. Ainda assim, encontramos um vasto campo de possibilidades de pesquisa das imagens de vestir.

[3] A pesquisa é um desdobramento de meu Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte junto à UFRGS, intitulado Imagem em procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre, sob orientação do Prof. Paulo César Ribeiro Gomes. Disponível em:<http://hdl.handle.net/10183/173153>, acesso em: 21 de outubro de 2019.

No caso da pesquisa apresentada, o disparador foi a lacuna geográfica existente no estudo da imaginária sacra proveniente de uma tradição que podemos localizar como luso-brasileira. No Rio Grande do Sul, estuda-se com maior frequência a imaginária missioneira, que é caracterizada por traços singulares do trabalho indígena, atribuindo a essas manifestações o status de produção local e única, o que certamente despertou uma urgência em seu estudo. Porém, encontram-se no Rio Grande do Sul outras produções, oriundas da Bahia, do Rio de Janeiro e até mesmo de Portugal e dos Açores

Acerca do estudo da arte sacra colonial no Rio Grande do Sul, pode-se destacar o trabalho realizado pelo LEPAC (Laboratório de Estudos e Pesquisa em Arte Colonial do IA-UFRGS), entre, aproximadamente, 2003 e 2009, coordenado por Marcia Cristina Leao Bonnet. Esse laboratório desenvolveu dois projetos de pesquisa, o primeiro intitulado *Arte Colonial no Extremo Sul da América Portuguesa*, cujo objetivo principal consistia em mapear e analisar a produção colonial no Continente de São Pedro, na região missioneira e na antiga Colônia de Sacramento; o segundo projeto, intitulado *O Conjunto Escultórico dos Sete Povos das Missões: trocas interculturais e produção estética*, se detinha no estudo da imaginária produzida nas missões jesuíticas da Banda Oriental focalizando especificamente aspectos relativos às trocas interculturais que se deram no processo. Apesar do desenvolvimento desses projetos, o material acerca da imaginária de vestir no Rio Grande do Sul era diminuto e esparso até a realização da monografia *Imagem em Procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.*

Até o momento, não conhecemos o nome de nenhum mestre que tivesse produzido imagens de vestir em território gaúcho, mas é expressiva a quantidade de peças nessa categoria, o que atesta sua relevância nas comunidades nas quais são encontradas, notadamente no período em que as mesmas foram introduzidas na vida social e religiosa. Atentando-se a essa realidade, iniciou-se investigação em duas frentes: realizar um inventário das imagens de vestir existentes no Rio Grande do Sul, apreendendo a situação desse tipo de imaginária no Estado, e estudando seus usos, bem como as relações sociais estabelecidas a partir delas.Em um primeiro momento, esse processo de inventário se detinha em quatro cidades do Rio Grande do Sul e em nove instituições:

Porto Alegre: 1) Igreja Matriz Madre de Deus, 2) Igreja Nossa Senhora das Dores, 3) Santa Casa de Misericórdia;
Viamão: 4) Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição;
Rio Grande: 5) Catedral de São Pedro, 6) Coleção de Arte Sacra do Museu da cidade do Rio Grande (Capela São Francisco de Assis);
Rio Pardo: 7) Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário, 8) Capela de São Francisco, 9) Igreja Senhor dos Passos.
Atualmente, esse mapeamento está sendo expandido, pois já foram localizadas imagens de vestir também nas cidades de Pelotas e Jaguarão, sendo em **Pelotas**, na Igreja Matriz de São Francisco de Paula e na Capela do Hospital Santa Casa; em **Jaguarão**, foram localizadas imagens na Igreja Matriz do Divino Espírito Santo.

Primeiramente, a pesquisa se dedicará a compilar informações sobre cada uma das imagens, detalhando suas características. Juntamente ao inventário, serão realizadas leituras das imagens, investigando as iconografias, suas possíveis origens e sua importância como símbolo religioso. Para isso, será necessária a realização de revisão bibliográfica e de fontes primárias, tais como textos da igreja católica, documentos civis e religiosos das paróquias e museus a que as imagens pertencem. Além disso, será constituído um acervo fotográfico das imagens pesquisadas.

Tendo clara a situação das imagens, o estudo será focado na inserção das imagens de vestir nos ritos da igreja, ou seja, as funções atribuídas a elas, e, principalmente, como se dá a experiência corpórea diante de uma imagem que é repleta de teatralidade e causa comoção. Conhecer a vivência dos fiéis do passado quanto às imagens implica enfrentar uma distância, já que, quando muito, me depararei com crônicas e documentação referente às festas religiosas, obtendo apenas uma noção da importância dessas para as sociabilidades. Por essa razão, interessa-me observar a comunidade religiosa atual e compreender sua experiência a respeito das imagens e, a partir dos poucos relatos históricos que existem, comparar e tentar perceber como as mudanças nos ritos da igreja impactaram a relação que se dá atualmente com as imagens de vestir.

Roland Recht, no texto A escritura da História da Arte diante dos modernos diz que "Há, em todo discurso sobre a arte do passado, um discurso subterrâneo sobre a arte do presente, pois a atividade artística é um movimento ininterrupto" (RECHT, 2012, p. 35). Entendo que essa ideia trazida por Recht seja válida também quando o estudo é dirigidos para imagens e objetos de valor artístico imbuídos de funções outras, não necessariamente ligados ao conceito de arte autônoma. Compartilho da ideia de Recht diante da pesquisa das imagens de vestir, o tempo todo atravessada por questões influenciadas pela vivência do presente. Não é possível realizar a leitura de uma imagem ignorando toda a carga cultural acumulada em seus muitos anos de existência, carga essa que está o tempo todo reverberando diante de nossos olhos.

A pesquisa encontra-se em sua primeira fase, em que está sendo realizado o inventário das imagens. Para isso são realizadas saídas de campo às cidades que possuem a indicação da existência das imagens que interessam ao recorte da pesquisa, cidades de colonização portuguesa e açoriana, com igrejas históricas. Até o momento, foram encontradas 62

imagens[4] em seis cidades diferentes, sendo elas: Porto Alegre, Viamão, Rio Pardo, Pelotas, Rio Grande e Jaguarão. Foram registradas 25 ocorrências iconográficas diferentes, sendo que a maior presença é das imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores, 12 e 11 vezes respectivamente. Podemos observar, com isso, a popularidade das devoções à Nossa Senhora das Dores e ao Senhor dos Passos, também encontrada em diversas outras localidades brasileiras.

Os dados levantados até o momento demonstram uma forte presença dessas imagens em território gaúcho. Porém, é necessário levar-se em consideração que possivelmente o número já foi mais expressivo, pois muitas das mais antigas igrejas no Estado passaram bons anos sem a devida proteção e sem serem estudadas, o que deixa um campo aberto para o desaparecimento de peças, seja através de roubos ou por descarte indevido.

As imagens inventariadas estão em situações distintas. Algumas encontram-se em igrejas para devoção, como é o caso da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição de Viamão (1769); assim como os casos da Igreja Nossa Senhora das Dores (1813), em Porto Alegre, da Catedral de São Pedro (1755), em Rio Grande, e da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário (1791), de Rio Pardo; outras já são objetos musealizados, como as encontradas no Museu da Cidade do Rio Grande, ou no Museu Joaquim Francisco do Livramento, na Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Uma parte está em situação híbrida, como as imagens da Igreja de São Francisco (1785) em Rio Pardo, que ainda é igreja, mas possui um museu anexo. Também há as igrejas que estão em processo de reconhecimento de seus bens culturais, como é o caso do acervo da Igreja Matriz Madre de Deus de Porto Alegre, que guarda imagens da primeira igreja matriz, erguida em 1779 e demolida entre 1920 e 1929; da antiga Igreja do Rosário de Porto Alegre, construída em 1827 e demolida em 1951: e da atual matriz, que teve sua construção finalizada em 1972.

Acerca desse percurso investigativo, é interessante registrarAcerca desse percurso investigativo, é interessante registrar que o trabalho ganhou fôlego especial quando a 12 de setembro de 2019, foi visitada pela primeira vez uma das cidades que se encontra no recorte geográfico da pesquisa: Rio Pardo, a cerca de 146 km de Porto Alegre. Diferentemente da capital, Porto Alegre, Rio Pardo, ainda mantém as tradições de procissões que envolvem imagens articuladas mais ativas, como é o caso da Semana Santa. A deposição da imagem de Cristo da Cruz Imagem articulada de Cristo crucificado durante a procissão da Semana Santa de 2019 em Rio Pardo, com as articulações dos ombros revestidas em couro, agregando maior realismo à imagem de corpo inteiro. No canto inferior direito da fotografia (Figura 2)[5], pode-se observar o esquife que receberá a imagem após a deposição, que é o momento mais solene e emocionante para os presentes. Durante outras épocas do ano, o "Cristo morto" (Figura 3), possui aberturas nos pés e mãos para colocação dos cravos na cruz e fica depositado, a portas fechadas, na Capela do Santíssimo, anexa ao lado esquerdo da Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário. Logo acima, encontramos exposta uma imagem de roca de Nossa Senhora da Soledade (Figura 4).

Figura 2 - Cristo crucificado, Rio Pardo.



Fonte: Fernanda Szczecinski/Gazeta do Sul/2019. Disponível em: <http://www.gaz.com.br/conteudos/regional/2019/04/19/144132- encenacao_da_paixao_de_cristo_emociona_em_rio_pardo.html.php>. Acesso em: 21 de outubro de 2019.

[4] Dentre essas imagens encontramos imagens articuladas, de vestir ou não. Essas imagens possuem uso processional, retabular, ou já se encontram musealizadas.

Figura 3 - Cristo Morto. Imagem de corpo inteiro com articulações nos ombros, realizada em madeira policromada.



Fonte: Gabriela Luz/2019.

Figura 4 - Nossa Senhora da Soledade. Imagem de roca, madeira com policromada no rosto e mãos.



Fonte: Gabriela Luz/2019.

Durante a visita, conversei com algumas voluntárias que limpavam a igreja, "Vocês também cuidam das imagens?", perguntei diante do retábulo mor, que tem Nossa Senhora do Rosário em destaque. "Sim, lavamos suas roupinhas e passamos óleo de peroba nelas. Essa aqui é a imagem de Nossa Senhora do Rosário [Figura 5], mas essa é a dos pretos, porque a outra foi roubada", respondeu a senhora, contando-me sobre a imagem do orago. Assustei-me um pouco por que a fala me lembrou muito vivamente as segregações das ordens terceiras e irmandades durante o período do Brasil Colônia. Obtive, junto à secretaria, a chave do cadeado que guarda a preciosa imagem do "Cristo morto", para que pudesse fotografar, tirar medidas e examinar o que fosse necessário. Esse foi um momento especial, em que estive diante de uma peça que carrega em si a história de uma cidade, desde o momento em que estar reunido para uma festa religiosa era uma das únicas possibilidades de encontro social,até hoje, em que se há tantas novas formas de viver em conjunto, ver e ser visto.

Figura 5 - Nossa Senhora do Rosário. Imagem de roca orago da Matriz de Rio Pardo.



Fonte: Gabriela Luz/2019.

Esse é apenas um dos relatos das experiências sensíveis que o processo de pesquisa das imagens de vestir no Rio Grande do Sul tem proporcionado. Cada lugar, cada conjunto ou imagem sozinha despertam, através de suas formas e relatos que as acompanham, questionamentos acerca de suas origens e funções, das diferenças entre se olhar uma imagem de vestir na igreja, em seu contexto original, ou em contexto de museu. Se tem notado, também, que parte das imagens de vestir, assim como outros patrimônios culturais religiosos no Rio Grande do Sul, carecem de processos de conservação e restauração, estando em condições péssimas de segurança. Essa pesquisa tem como um de seus objetivos resgatar a memória dessas imagens para enriquecer o debate sobre a arte sacra local, e como desejo conscientizar, através desse debate, as comunidades que orbitam essas imagens sobre sua importância como testemunhas de um passado colonial que marcou profundamente a forma com que nos relacionamos com a arte, com a imagem, com a religião.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

JÚNIOR, João Dalla Rosa. **A Imaginária Devocional na América Portuguesa: o caso das imagens coloniais da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição de Viamão**. Monografia de pós-graduação Latu Sensu (Cultura e Arte Barroca). Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, 2008.

LUZ, Gabriela Carvalho da. **Imagem em Procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.** Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte). Instituto de Artes,Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

LUZ, Gabriela Carvalho da. **Imagem de Vestir: objeto de convencimento e poder.** XIII Encontro de História da Arte, Campinas, 2018, atas. Campinas: UNICAMP, 2018, p. 420-426. Disponível em:< https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2018/eha2018completo.pdf>. Acesso em: 05/03/2019.

MOREIRA, Fuviane Galdino. **A beleza do divino: vestes como ornamento na imaginária cristã.** Revista dobras, 11, 2018.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil.** 2006. 383p. Tese (Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RECHT, Roland. A escritura da História da Arte diante dos modernos: observações a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky. in: HUCHET, Stéphane. **Fragmentos de uma teoria da arte.** São Paulo: Edusp, 2012
.

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: Edusc, 2007.

"ET ORENT PRO DEFUNCTIS": Imagens da morte nos conventos franciscanos do Nordeste do Brasil.

Maria Angélica da Silva [1]
Ana Cláudia Magalhães [2]

RESUMO
A partir de estudo sobre conventos franciscanos distribuídos entre Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, este artigo abordará marcas referentes à morte, associadas à arquitetura conventual e dispostas ao longo de paredes e tetos. A morte se apresentará de diversas formas. Pela palavra, atos litúrgicos, orações, mas também através de extenso programa iconográfico exposto na imaginária, pinturas e talhas. Tais recursos se espalham por expressiva parte do edifício, somando-se à longa ritualística praticada, da qual fazia parte a rememoração da morte e exploração de expressões artísticas de caráter fúnebre. Por meio desse conjunto de recursos iconográficos recorrentemente observados nos conventos, extraídos das visitas e fontes primárias consultadas, buscar-se-á refletir acerca de supostas qualificações da temática mortuária quando apropriada pela Ordem Franciscana, tida como dotada de poética própria, cuja familiaridade com a finitude da vida permite chama-la "Irmã Morte", integrando-a, de modo muito próprio, como parte do cotidiano de suas casas e vidas.
Palavras-chave: Morte. Religião. Franciscanos. Conventos. Iconografia.

"ET ORENT PRO DEFUNCTIS": Imágenes de la muerte en conventos franciscanos del Nordeste de Brasil.

RESUMEN
Basado en un estudio de conventos franciscanos distribuidos entre Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahía,este artículo abordará las marcas relacionadas con la muerte, asociadas con la arquitectura conventual y dispuestas a lo largo de paredes y techos. La muerte vendrá en muchas formas. Por palabra, actos litúrgicos, oraciones, pero también a través de un extenso programa iconográfico expuesto en lo imaginario, pinturas, esculturas. Dichos recursos se extienden por una parte significativa del edificio, lo que se suma a la larga práctica ritualista, que incluía el recuerdo de la muerte y la exploración de expresiones artísticas funerarias. A través de este conjunto de recursos iconográficos observados recurrentemente en los conventos, extraídos de las visitas y fuentes primarias consultadas, buscaremosreflexionar sobre supuestas calificaciones del tema mortuorio cuando sea apropiado por la Orden Franciscana,considerada como teniendo su propia poética, cuya familiaridad con el La finitud de la vida le permite ser llamada"Hermana Muerte", integrándola a su manera como parte de la vida diaria de sus hogares y vidas.
Palabras clave: Muerte. Religión. Franciscanos. Conventos. Iconografía.

"ET ORENT PRO DEFUNCTIS": Images of death in franciscan convents of Northeast Brasil.

ABSTRACT
Based on a study of franciscan convents distributed between Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia states,this article will deal with marks related to death, associated with conventual architecture and arranged along its walls and ceilings. Death will come in many forms. By word, in the liturgical acts, prayers, but also trough the extensive iconographic program shaped in the imaginary, paintings and carvings. Such resources are spread over a significant part of the building, adding to the long ritualistic practiced, which included the remembrance of death and the exploration of funereal artistic expressions. Through these set of iconographic resources recurrently observed in the convents, extracted from the visits and the consulted primary sources we will seek to reflect on supposed qualifications of the mortuary theme when appropriate by the Franciscan order. This is considered as having its own poetics, whose familiarity with the finitude of life allows her to be called "Sister Death", properly integrated, in a very own way, as partof the daily life of their homes and lives.
Keywords: Death. Religion. Franciscans. Convents. Iconography.

[1] Professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) Bolsista de produtividade do CNPq; Coordenadora do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem. E-mail: mas.ufal@gmail.com
[2] Arquiteta: historiadora e restauradora de bens culturais móveis. Servidora Federal do Iphan, lotada na Coordenação Geral de Conservação do Patrimônio Material; Pesquisadora do Grupo de Pesquisa *Estudos da Paisagem*. E-mail: ana.magalhães@iphan.gov.br

Figura 1 - Cruzeiro do convento de Nossa Senhora das Neves, Olinda. Pernambuco.



Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

INTRODUÇÃO

Os conventos franciscanos são estudados sob diversos aspectos, notadamente questões históricas e estéticas. Entretanto, são pouco enfatizados como espaços de sepultamento e abrigos de uma função essencial às dinâmicas urbanas: a oferta de um lugar para os mortos.

Quando em 1500 os frades chegam ao Brasil, vêm atrelados a um projeto de ocupação do território. Assim, constroem seus conventos que se destacam na paisagem das povoações pela massa edificada, em antítese ao casario singelo, e pelos serviços oferecidos à população, como ensino, apoio na doença e na guerra.

Embora representando a linguagem construtiva de influência portuguesa, se requalificam perante a nova cena tropical[3]. Nossa Senhora das Neves, em 1585, em Olinda, Pernambuco, será o primeiro dos 14 conventos construídos no Nordeste dentro desse espírito (Figura 1).

Contudo, o protagonismo conventual também se afirma na estrutura de acolhimento à morte. Espaço eminentemente cerimonial, as casas franciscanas não festejavam apenas a vida comemorada nos batismos e casamentos. Celebrada com ações de graças, a morte gozava da intimidade conventual, pois significava a passagem para Entretanto, para acesso a tais benefícios não bastava conduta exemplar em vida.

Entretanto, para acesso a tais benefícios não bastava conduta exemplar em vida. Os lugares físicos dos sepultamentos teriam significativa influência na destinação das almas ao céu, purgatório, ou o temido inferno. A tradição de enterrar-se em igrejas vinha desde os primeiros séculos do Cristianismo e continua justificada pela legislação canônica setecentista:

> É costume pio, antigo, e louvável na Igreja Catholica, enterrarem-se os corpos dos fieis Christãos defuntos nas igrejas e cemitérios dellas: porque como são lugares, a que todos os fieis concorrem para ouvir, e assistir ás Missas e officios divinos, e Orações, tendo á vista as sepulturas, se lembrarão de encommendar a Deos nosso Senhor as almas dos ditos defuntos, especialmente dos seus, para que mais cedo sejão livres das penas do Purgatório (…) (VIDE, 2007, p.295).

[3] CAMPELLO, 2001 e SILVA, 2017.

Figura 2 - Fachada da Capela da Ordem Terceira



Fonte: Ana Cláudia Magalhães. 2007.

um percurso pelas casa franciscanas, permite compor uma cartografia dos espaços timbrados pela morte. Desenhada para abrigar a vida dos frades, a arquitetura conventual acolhia as memórias dos que haviam partido. Apesar de ser casa e abrigo, narrava, em pedra e cal, a efemeridade da vida e das obrigações a serem cumpridas até o dia do encontro com a Irmã Morte.

A MORTE NOS CONVENTOS FRANCISCANOS DO NORDESTE

O Brasil Colônia era dominado pelo pensamento hegemônico que unia a cristandade: a consciência da finitude do corpo físico. Decorre daí o esforço coletivo da população na construção de igrejas para a realização da prática funerária, conforme a tradição religiosa, garantindo junto o cerimonial litúrgico, os sacramentos, a imaginária.

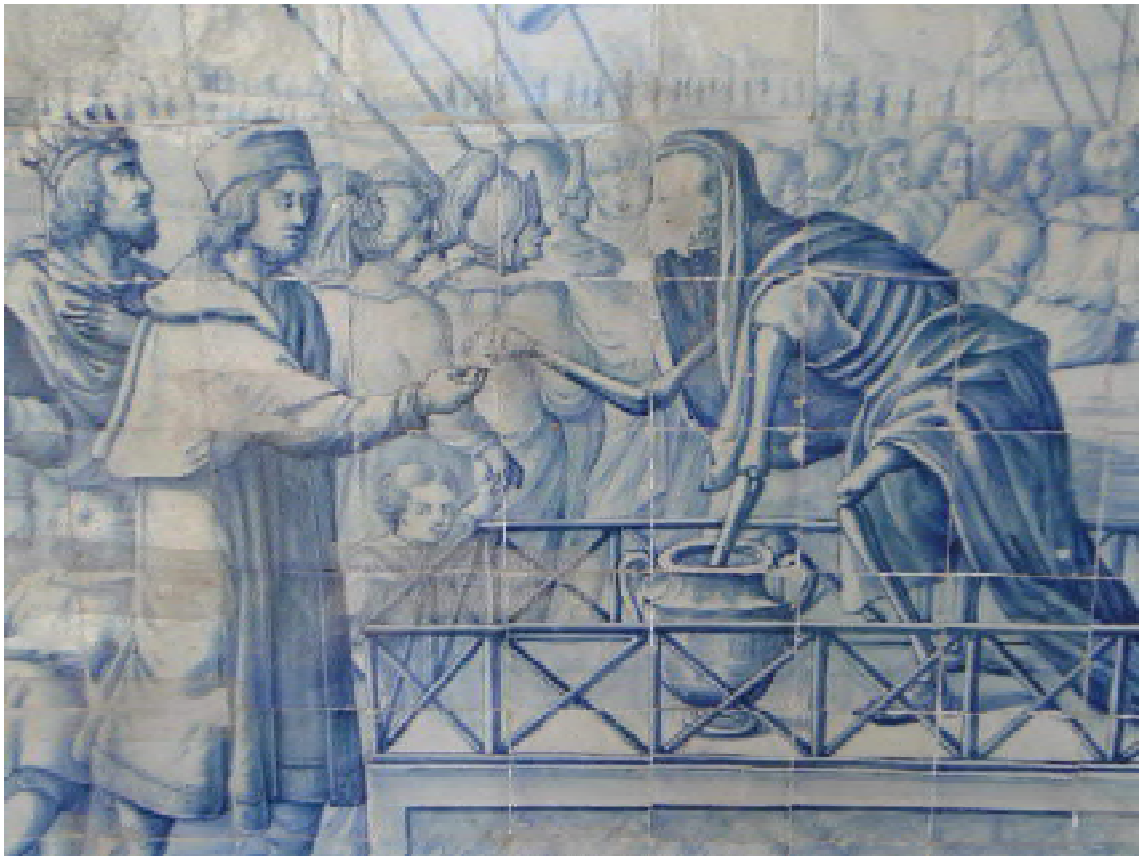
Fazendo uma leitura da arquitetura do convento na perspectiva mortuária, é possível constatar que a sua concepção projetual estava atenta a esta questão, seja na disponibilidade dos espaços de enterramento, seja nos aspectos simbólicos que também ressoavam na estrutura construída. Se começamos a cartografá-lo pelo viés da morte, começamos a encontrar evidências já pelo adro, pois este espaço sempre teve uma função ligada a práticas funerárias.

Os Estatutos da Província de Santo Antônio confirmam esse uso ao apontá-lo como alternativa para os pobres, sem condições de arcar com custos da morte: "As sepulturas dos adros poderá conceder o Irmão Guardiaõ por sí só aos pobres, e necessitados, aos quaes se lhe deve dar sepultura por obra de misericórdia, e caridade [...]"[4].

Também no adro, sempre haverá, em destaque à frente da edificação, a presença do cruzeiro, por vezes exibindo uma larga base decorada, no formato de monte, que recorda o local da crucificação de Jesus (Figura1).

[4] SANTA ISABEL, 1709, p.134.

Figura 3 - Detalhe de painel de azulejo do claustro do Convento de São Francisco, em Salvador/BA.



Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

Continuando na área externa, muitas vezes a própria fachada serve de suporte para menções à cultura funerária. A capela da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador/BA, é emblemática, pois apresenta uma serie de elementos, pagãos e cristãos, fortemente associados à morte: cruzes, coroa de espinhos, os estigmas de Cristo e Francisco em braços que se cruzam em estreita intimidade espiritual. Destacam-se, ainda, conchas, "siìmbolo da travessia da vida", atlantes, que "lembram a passagem do tempo", ossos cruzados, caveiras, essa última lembrando o fim da vida terrena que a todos, sem exceção, atinge[5]. O próprio São Francisco, instalado de forma destacada no nicho central, porta na mão um crânio, como a lembrar do inevitável desfecho humano (Figura 2)

Essa ambiência religiosa, impregnada por referências ao falecimento, era buscada como última morada. Acessamos o local mais importante quando alcançamos a igreja. Ali ocorrem sepultamentos, se celebram os ritos funerários. É onde estão acolhidos vibrantes elementos da arquitetura – luz, sombra, cor – da escultura, da pintura, todos barrocamente engajados em encenar, de alguma forma, o que livros santos narram sem imagens.

Continuando a percorrer o convento, outro espaço que pode ser lido na perspectiva da morte é o claustro. Com função de centralidade, dirigia os diversos fluxos no edifício. "As quatro alas do claustro são os quatro caminhos: o caminho da sabedoria humana, que leva à Via Sacra (caminho sagrado); o caminho da riqueza e do poder (que dá para o mundo lá fora); o caminho da intimidade com Deus (ala que dá para o convento) e o caminho que termina na sepultura (cemitério), meta universal de todos os viventes[6].

Ainda em Salvador, se destaca a contundente mensagem presente no claustro. Ali é possível observar como funcionava a pedagogia franciscana e a natureza catequética das obras de arte, profundamente dominadas pela visão escatológica de mundo. O simples caminhar pela ala de acesso ao cemitério dos frades é ilustrado por painéis azulejares simbolizando "o caminho passageiro da vida" através de cenas que lembram ao caminhante o valor e o significado do tempo: "O tempo voa irrevogavelmente"; "O temor da morte"; "Pela morte tudo se deve deixar"; "A morte, o último fim das coisas"; "A verdadeira filosofia é a meditação sobre a morte"; "A certeza da morte"; "A morte é igual para todos"[7]. (Figura 3).

[5] TIRAPELLI, 2010. p.779-782.
[6] FRAGOSO, sdt:23
[7] Id., 2008, p.37.

Figura 4 – Campas na nave da igreja do Convento de Santo Antônio, em Igarassu/PE



Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

É importante ressaltar que, para o frade, além do contato frequente com os sinais contidos no edifício, somava-se a prática cotidiana da extensa ritualística, da qual fazia parte a rememoração dos irmãos que haviam partido[8]. Tais rituais também se consubstancializam em atributos iconográficos bastante expressivos. Na igreja, toda sorte de recursos imagéticos eram utilizados para compor um cenário de insinuações à brevidade da vida e à inutilidade da vanitas, por meio da imaginária, de pinturas, de azulejos e talhas em geral. Além das obrigatórias esculturas representando São Francisco com os estigmas, não faltará o comparecimento do Crucificado, ápice cristão do sacrifício pela morte.

O farto programa iconográfico integra-se à massa construída extrapolando os limites da simples função decorativa para impregná-la de apelos que perpassam pela emoção, religiosidade, temor, reforçando uma prática que marca imageticamente a própria história da Igreja, com a adoção de elementos artísticos como instrumentos de doutrinação desde os primeiros espaços cristãos. No II Concílio Ecumênico de Nicéia, em 787, pensadores católicos argumentaram vigorosamente contra a iconoclastia: "Devem expor-se as venerandas imagens sacras, manufaturadas com tintas, com mosaicos e com outras matérias idôneas, nas igrejas consagradas a Deus, nos vasos e paramentos sagrados, nas paredes e nos retábulos, nas casas e nas ruas"[9].

Ao longo do tempo, a cristandade manteve essa posição e a arte barroca representou um momento especial, no qual a capacidade expressiva das obras foi amplamente explorada a serviço da Igreja.

Nos conventos, representações de São Francisco alimentam a chamada "lenda franciscana das almas", segundo a qual o santo, ao receber as chagas no Monte Alverne, é informado pelo próprio Cristo que teria o privilégio de, no aniversário de morte, descer ao Purgatório e retirar, não apenas as almas dos membros da Ordem, mas a de todos os seus devotos, conduzindo-os ao Paraíso. Portanto, o seu culto garantiria privilégios no além.

Na igreja, cada pequena parte será sofregamente disputada a receber o corpo morto. As porções mais cobiçadas eram onde estavam os santos mais destacados: altar-mor e retábulos colaterais[10]. (Figura 4) No convento franciscano, coincidem com os altares dedicados às três devoções principais: Nossa Senhora da Conceição (padroeira da Ordem), cujo altar invariavelmente ficava no retábulo colateral, lado do Evangelho, São Francisco (fundador da Ordem) e Santo Antônio (patrono da Província), que alternava localizar-se no retábulo-mor ou no colateral, lado da Epístola.

[8] MAGALHÃES, 2018.
[9] Carta Apostólica do Papa João Paulo II.
[10] CAVALCANTI FILHO, 2011, po.16.

Figura 5 – Convento de Santa Maria Madalena, em Marechal Deodoro, Alagoas.



Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, 2012.

De modo geral, épossível afirmar que o projeto missionário que envolveu vivos e mortos orientou a conduta das casas franciscanas tanto na sua manifestação arquitetônica quanto na sua inserção urbana através da oferta de lugares para a população funerária. Hoje,o ato de sepultar descartou expressiva parte do seu cerimonial, mesmo no âmbito religioso. As sepulturas pouco ressoam quanto ao lugar que se concede à morte na história dos conventos, e muito menos como parte da memória urbana.

DETALHANDO A PRESENÇA DA MORTE EM UMA CASA FRANCISCANA: O Convento de Santa Maria Madalena

A antiga povoação de Santa Maria Magdalena, hoje Marechal Deodoro, foi elevada à vila em 1636, depois capital da Província das Alagoas. Sua origem está ligada à exploração econômica de terras favoráveis ao plantio da cana de açúcar.

Implantada às margens da lagoa, rapidamente surgem ruas sinuosas que até hoje caracterizam sua morfologia. Em meio ao casario singelo, de porta e janela, se destacaram edificações religiosas e dentre elas a casa franciscana de Santa Maria Madalena. Iniciado em 1660, o convento seguiu o modelo dos demais do Nordeste, tendo sido estruturado em dois pavimentos, ordenados em uma forma retangular em torno do claustro, o coração do edifício (Figura 5).

A igreja foi enriquecida pelo aparato decorativo de retábulos doados pelos fiéis, em troca do privilégio de instalarem santos de devoção particular, bem como serem enterrados próximos aos mesmos.

A historiografia demonstra que o Convento de Madalena foi dimensionado de modo a acolher campas correspondentes à necessidades da população funerária local; portanto, o lugar dos mortos foi prioridade. Por meio do cronista Jaboatão, é possível recuperar registros de sepultamentos, os quais podem hoje ser confrontados com as mais expressivas evidências materiais presentes no prédio: a marcação de antigas campas no piso da nave e claustro (Figura 6).

O frade relata que, imediatamente, após a chegada dos primeiros religiosos à vila, se iniciaram as doações do recurso necessário à construção de capelas e retábulos, onde as sepulturas dos benfeitores seriam colocadas. A capela lateral à nave da igreja, construída em 1709 por uma família local, com retábulo e cripta funerária particulares, é um exemplo disso[11].

[11] JABOATÃO, 1861, p.609.

Figura 6 – Sepulturas no claustro do Convento de Santa Maria Madalena, em Marechal Deodoro, Alagoas.



Fonte: Ana Cláudia Magalhães, 2009.

Figura 7 – São Francisco Penitente – Convento de Santo Antônio, em Paraguaçu, Bahia.



Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem

O uso do convento como espaço cemiterial foi amplo e a ele se deve parte considerável de sua sustentação econômica. Toda a ambiência interna, através dos espaços e do programa iconográfico, faz referência à espiritualidade franciscana e à morte.

Soma-se às sepulturas da nave, claustro, capelas e portaria, a rica imaginária representando santos caros à Ordem. Não somente por ser o patrono dos franciscanos, mas, sobretudo, por ser tido como "guia das almas para o outro mundo e libertador do Purgatório"[12], São Francisco das Chagas ou São Francisco Penitente, é o mais representado em pinturas e esculturas. Chagas impressas nas mãos, pés e peito, expõem-se largamente em todas as suas imagens. Seus atributos iconográficos são, além dos estigmas, tonsura, hábito e cordão com três nós indicando os votos de pobreza, obediência s e castidade. O Francisco Penitente, com cruz em uma das mãos e caveira em outra, ecoa como a composição mais repetida nos países católicos americanos[13] (Figura7).

Seguem-se representações de Nossa Senhora (Conceição, Dores, Rosário, Divina Pastora, Patrocínio), pela qual os franciscanos dedicavam especial devoção, e de frades, como Santo Antonio e São Benedito, que, junto com Fran isco, são recorrentemente representados. Além desses, há Maria Madalena, padroeira do convento; o Arcanjo São Miguel, a quem Francisco dedicava particular devoção, pelo seu poder de interceder pelos pecadores no Purgatório e de lutar contra o demônio em favor das almas dos justos; São Roque, terceiro franciscano, invocado em situações de epidemias mortais; o capuchinho São Felix de Cantalice. Destaquem-se também devoções não franciscanas, como São Geraldo Magela, portando uma caveira. Tais personagens representam, sobretudo, a derrota da morte frente à santidade, pois permanecem vivos no céu. Não por acaso, o que se comemora dos santos não é o dia do nascimento, mas a data do falecimento.

Em relação direta com os atos da Paixão, existe ainda no convento de Madalena, uma grande quantidade de imagens de cenas relacionadas aos ciclos iconográficos da crucificação. Lembrança constante da morte gloriosa pelo martírio, o Crucificado convida à penitência, ao rigor moral, à contrição. Sua iconografia é variada, podendo apresentar-se como Cristo no Horto, na Pedra Fria, na Coluna, da Cana-Verde, Senhor dos Passos, Crucificado e Morto.

[12] WILLEKE, 1973, p.19.
[13] SCHENONE, 1992, p.33.

Figura 8 - Forro da capela-mor do Convento de Santa Maria Madalena, em Marechal Deodoro/AL



Fonte: Gilvan Rodrigues, 2009.

A exuberância barroca afirma-se de forma grandiosa na capela-mor, por meio do retábulo e do forro em abóboda de berço, do tipo caixotão, dividido em 25 painéis retangulares. Executado no século XVIII, no estilo nacional português, é considerado como um dos mais antigos dos conventos. (Figura 8). Cada um dos painéis traz um desenho diferente, com temática relacionada a Jesus, São Francisco e Maria, dos quais se destacam:

Sol – "Se não é o próprio Deus, é, para muitos povos, uma manifestação da divindade [...] Também é considerado fecundador. Mas também pode queimar e matar."

Pena – Está ligada "aos rituais de ascensão celeste [...]."

Cedro do Líbano – "Emblema da grandeza, da nobreza, da força, da perenidade [...],de imortalidade."

Poço da sabedoria - "Síntese das três ordens cósmicas: céu, terra, inferno; dos três elementos: água, terra e ar."

Escada do Céu – "Simbolismo ligado à relação céu e terra [...]."

Justiça divina – "Símbolo da justiça [...] porque sua função corresponde precisamente à pesagem dos atos."

Olho de Deus – "Olho Divino que tudo vê."

Coroa de espinhos – "Simboliza a presença de Cristo que é como uma coroa na cabeça dos eleitos."

Rosa Mística – "A taça que recolhe o sangue de Cristo [...]."

Cruz – "[…] Tem função de síntese e de medida, nela se fundem o céu e a terra, tempo e espaço [...] Simboliza também o Crucificado [...]." [14]

Suporta tal argumentação, a contraposição metodológica de fontes diversas, a exemplo de registros escritos, iconografia, mas também a ênfase na análise do próprio monumento. Neste caso, além de fornecer elementos para o estudo da cultura da morte no Brasil Colônia, apresenta-se como um espelhamento para repensar o seu significado hoje, quando, cada vez mais, com ocaso das vocações e o vazio de significados dos generosos espaços de silêncio conventuais, seus traços são enfraquecidos e sua força relativizada no contexto contemporâneo, na sua tendência à laicização e des-ritualização. do cotidiano social.

REFERÊNCIAS

CAMPELLO, Glauco de Oliveira. **O Brilho da Simplicidade: dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil colônia.** Rio de janeiro: Editora Casa da Palavra/Departamento Nacional do Livro, 2001.

CARTA APOSTÓLICA DUODECIMUM SAECULUM DO SUMO PONTÍFICE JOÃO PAULO II AO EPISCOPADO DA IGREJA CATÓLICA SOBRE A VENERAÇÃO DAS IMAGENS POR OCASIÃO DO XII CENTENÁRIO DO II CONCÍLIO DE NICÉIA. Disponível em: https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/apost_letters/1987/documents/hf_jp-ii_apl_19871204_duodecimum-saeculum.html. Acessado em Setembro de 2019.

[14] A referência para a análise dos símbolos pode ser encontrada em: CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, 1993.

CAVALCANTI FILHO, Ivan. **As principais devoções franciscanas e sua relação com o espaço e a sociedade colonial no Nordeste brasileiro.** In: Anais do 3º Encontro Internacional de História Colonial: cultura, poderes e sociabilidades no mundo atlântico (séc. XV-XVIII). Recife, set/2010. Recife: UFPE, 2011, p. 14-20.

CHEVALLIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos – Mitos, Símbolos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números.** Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993.

FRAGOSO, Hugo. **Um Teatro Mitológico ou um Sermão em Azulejos: claustro do Convento de São Francisco – Salvador, Bahia, Brasil.** Paulo Afonso: Fonte Viva, 2008.

_____. **A Arquitetura à luz da mística franciscana, com aplicação ao Convento e Igreja de São Francisco de Salvador.** Páginas de 1 a 25. Artigo não publicado, sdt.. Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem/FAU/UFAL.

JABOATÃO OFM, Frei Antonio de Santa Maria. **Novo Orbe Seráfico Brasílico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil,** Parte 2ª, Vol. I, Livro 5, Rio de Janeiro: Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1861.

MAGALHÃES, Ana Cláudia. **Igrejas, Conventos, Cemitérios: o lugar dos mortos configurando a paisagem urbana e arquitetônica da Cidade Colonial Marechal Deodoro, Alagoas**. Tese de Doutorado/FAU/UFAL, 2018.

SANTA ISABEL, Frei Gonsalo de. **Estatutos da Província de Santo Antonio do Brasil.** Lisboa: Officina de Manuel & Joseph Lopes Ferreyra, 1709. Disponível em: http://purl.pt/17396/1/index.html#/337/html. Acessado em janeiro de 2015.

SILVA, Maria Angélica. **Como conventos desenham cidades: de Portugal ao Brasil, percursos da casa franciscana.** Revista Oculum, Campinas: PUC, 2017.

SCHENONE, Hector H. **Los Santos.** Buenos Ayres: Fundación Tarea, 1992, Vol I

TIRAPELLI, Percival. Iconografia da fachada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador, Bahia. In: **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plaìsticas** "Entre Territoìrios", 20 a 25/09/2010, Cachoeira/BA. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/percival_tirapeli.pdf. Acessado em Setembro de 2019.

VIDE, Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e Ordenadas pelo Illustríssimo, e Reverendíssimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide.** São Paulo: Typographia 2 de dezembro, 1853. Disponível em: file:///D:/Usu%C3%A1rios/ana.magalhaes/Downloads/000056491.pdff. Acessado em fevereiro de 2017.

WILLEKE, Frei Venâncio. **São Francisco das Chagas de Canindé - Resumo Histórico**. 2ª edição, Canindé: 1973.

PROJETO MAS ITINERANTE – Uma proposta de 70 réplicas em 3D para a preservação patrimonial e acessibilidade.

Marcia Cristina de Almeida Corso (Titina Corso) [1]

RESUMO

Em junho de 2018, o Museu de Arte Sacra de São Paulo, pensou na documentação digital de algumas obras do acervo, e na mesma direção, produzir as obras impressas na tecnologia 3D, gerando réplicas físicas, em projeto pedagógico expositivo, com linguagem tátil de acessibilidade e inclusão para pessoas com deficiências visuais. Este artigo, descreve o trabalho executado, nas dependências do museu, pensando soluções de preservação de superfície na fase de escaneamento por luz estruturada, com aproximação volumétrica idêntica, recriando essa imaginária em ABS tridimensional, caracterizando artisticamente os suportes utilizados originalmente pelos artistas, através de massas diversas, tintas e vernizes na elaboração das superfícies, com posterior proteção de acabamento, produzindo: soluções para a preservação de acervos museológicos; documentação digital de volumetria; representatividade expositiva com mobilidade de baixo custo e acessibilidade. O PROJETO MAS ITINERANTE, gerou capacitação técnica para os alunos do curso de Conservação e Restauração durante todo o seu desenvolvimento.

Palavras-Chaves: Réplicas 3D. Documentação Digital. Acervo Itinerante. Acessibilidade. Inclusão.

MAS ITINERANTE PROJECT - A proposal of 70 3D replicas for heritage preservation and accessibility

ABSTRAT

In June 2018, the Museum of Sacred Art of São Paulo, thought about the digital documentation of some works of the collection, and in the same direction, to produce the works printed in 3D technology, generating physical replicas, inexpository pedagogical project, with tactile language of accessibility and inclusion for visually impaired people. Thisarticle describes the work carried out in the museum premises, thinking surface preservation solutions in the structured light scanning phase, with identical volumetric approximation, recreating this imaginary in three-dimensional ABS, artistically characterizing the supports originally used by the artists through diverse masses, paints and varnishes in the elaboration of the surfaces, with subsequent finishing protection, producing: solutions for the preservation of museum collections; digital volumetric documentation; exhibition representativeness with low cost mobility and accessibility. The MAS ITINERANTE PROJECT has generated technical training for Conservation and Restoration students throughout its development.

Keyword: 3D replicas. Digital Documentation. Itinerant Collection. Accessibility. Inclusion

PROYECTO MAS ITINERANTE: una propuesta de 70 réplicas en 3D para la preservación del patrimonio y la accesibilidad

RESUMEN

En junio de 2018, el Museo de Arte Sacro de São Paulo, pensó en la documentación digital de algunas obras de la colección, y en la misma dirección, para producir las obras impresas en tecnología 3D, generando réplicas físicas, en un proyecto pedagógico expositivo, con lenguaje táctil de. accesibilidad e inclusión para personas con discapacidad visual. Este artículo describe el trabajo realizado en las instalaciones del museo, pensando en soluciones de preservación de la superficie en la fase de escaneo de luz estructurada, con aproximación volumétrica idéntica, recreando este imaginario en ABS tridimensional, caracterizando artísticamente los soportes originalmente utilizados por los artistas a través de diversas masas, pinturas y barnices en la elaboración de las superficies, con posterior protección de acabado, produciendo: soluciones para la preservación de colecciones de museos; documentación volumétrica digital; representatividad de la exposición con movilidad y accesibilidad de bajo costo. El PROYECTO MAS ITINERANTE ha generado capacitación técnica para estudiantes de Conservación y Restauración a lo largo de su desarrollo. Palabra clave: Réplicas en 3D. Documentación digital. Colección itinerante. Accesibilidad Inclusión.

INTRODUÇÃO

É sabido que a compreensão artística criada e relida por uma sociedade, decodifica elementos, ressignifica símbolos e revelando-se na obra de arte, as obras de arte contam a história de um povo. As obras de arte produzidas, revelam muito das características de um determinado período histórico, apontando as relações sociais, culturais e religiosas,

[1] Museu de Arte Sacra de São Paulo, Officina da Memória Conservação e Restauração e Universidad Europea Del Atlántico; Professora Especialista de Conservação - Restauração e Projetos. E-mail: professoratitinacorso@gmail.com

O comportamento científico nesse projeto, foi regido pelas orientações inclusas do código de ética da Conservação e Restauração internacional, favorecendo a área da pesquisa e do conhecimento, com ação técnica de capacitação profissional aos alunos do curso de Conservação e Restauração e Réplicas 3D, que ampliaram e transformaram conhecimentos na compreensão técnico/artística dos materiais, com os quais, as réplicas foram confeccionadas, contribuindo através de reflexões e análises sobre o fazer e na forma cuidadosa de sua execução conferindo alta durabilidade em sua materialidade, relacionando-as contemporaneamente com a materialidade histórica das obras riginais e em que possíveis condições estas obras foram executadas em sua origem, representando tecnicamente a memória do autor em sua primitiva estética plástica, também buscando alcançar a percepção volumétrica sensorial tátil dos elementos percebidos no suporte da obra original, como fraturas, desprendimentos, repinturas, perdas e outras patologias, considerando assim o estudo das práticas artísticas diferenciadas, realizadas em seus espaços temporais de criação, percebendo não só as patologias e o tempo corrido em suas pátinas, mas também intervenções anteriores e suas soluções temporais.

No processo construtivo da malha virtual para gerar as réplicas, as imagens originais passaram por minucioso processo de preparo para escaneamento, a opção do PROJETO MAS ITINERANTE, foi a proposta na leitura volumétrica de superfícies por luz estruturada (Figura 1), que permite uma margem de apenas 2 centésimos de erro na volumetria do objeto, nesta parte do processo, algumas imagens precisam ainda passar por ajustes de desenho digital tridimensional manual, ajustando a volumetria de sua malha virtual, devido ao alto grau de complexidade volumétrica e ausência de sinal de retorno na superfície, originárias das áreas de sombras, reflexos de metais, vítreos e de policromia muito escura.

Após o arquivo de volumetria em malha ser extraído por STL,[3]gerou-se então um arquivo virtual (Figura 2), que foi preparado para a máquina de impressão pelo tratamento das malhas em softwares como Zbrush [4], e tendo o arquivo pronto, são enviados para um Fatiador 3D que define todos os parâmetros de impressão. Inicia-se então, o processo da impressão (Figura 3), escolhendo-se o filamento mais apropriado para o desenvolvimento da tecnologia de manufatura aditiva. As obras do projeto foram impressas em ABS premium, para alcançarem alto grau de durabilidade e resistência mecânica, após a impressão, as réplicas foram submetidas ao processo artístico de preparo da superfície com materiais contemporâneos (figuras 4, 5), específicos e múltiplos, que construíram aos poucos a aparência e texturas próprias das obras originais, recontando a passagem do tempo sobre as peças de plástico que ganharam a cada dia a aparência mais próxima do original em seus mínimos detalhes estéticos, plásticos e volumétricos. (figura 6).

Figura 1 - Mapeamento de superfície por luz estruturada.



Fonte: Titina Corso, 11/03/2019.

Figura 2 - Arquivo STL, malha volumétrica.



Fonte: Titina Corso, 23/05/2009.

Figura 3 - Imagem no processo de impressão.



Fonte: Titina Corso, 23/05/2009.

Cada suporte das obras originais gerou uma característica de trabalho, cada superfície deveria ser representada fielmente em sua textura e aparência de matéria, ferramentas exclusivas foram desenvolvidas artesanalmente para todo o processo de pintura das réplicas, pois a memória do artista tinha que ser reproduzida.

[3] STL é um arquivo que contém dados que descrevem o layout de um objeto tridimensional.
[4] Zbrush é um dos grandes nomes na modelagem 3D em altíssima resolução.

dinâmica do Brasil colonial revela muitas transformações sociais e culturais, identifica-se de maneira clara a ransformação da arte aplicada ao meio religioso em sua imaginária e seus templos em seus processos de interlocução do homem e Deus ou Deuses. Observar a história através da arte religiosa torna-se um exercício rico e multidisciplinar, o Museu de Arte Sacra de São Paulo pretende criar uma rede de conhecimento através de 70 réplicas emblemáticas do seu acervo.

O projeto «MAS itinerante», representa uma ação pensada e realizada para a construção de um museu físico em réplicas 3D, itinerante e acessível, que contará pela característica das obras escolhidas para serem replicadas, as práticas artísticas ligadas ao ser divino, a religiosidade e sua ação envolvendo o código social da época, dentro da interlocução museológica proposta pela mediação artística das obras. Produziu-se então por ocasião do desenvolvimento do projeto, como resultado de todo o processo tecnológico de mapeamento de superfície artística, uma grande documentação digital para arquivo do acervo, bem como a criação de um banco de arquivos digitais para posterior manufatura aditiva com variações ou ações interativas dentro e fora do museu, referente a 70 imagens representativas de diversos períodos do Brasil colônia. As imagens oriundas dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, foram escolhidas pela diretoria do Museu de Arte Sacra de São Paulo, bem como seus respectivos anexos que também foram registrados em arquivo digital, reproduzindo a partir do termoplástico, materiais diversos como madeira, marfim, barro, metal, papel, tecido e pedras, materiais escultóricos representativos encontrados nas obras submetidas ao processo de réplica, estas obras, autorizadas sob uma nova identidade estão registradas em projeto junto a Secretaria de Cultura, que levará uma pequena parte do Museu de Arte Sacra de São Paulo como amostra de acervo e representatividade cultural na fatura das artes escultóricas, a diversos municípios do interior Paulista, a princípio, apresentando o Museu de Arte Sacra de São Paulo, sua dinâmica e a história de uma região brasileira contada por suas obras de arte.

Este projeto dispõe em sua performance itinerante, uma relação íntima da missão educativa do Museu de Arte Sacra de São Paulo com estes municípios envolvidos, intensa e presente na sua materialidade, pensando-se em possibilidades amplas e sólidas para apresentar imagens especiais em locais de difícil acessibilidade com olhares inclusivos, pensando também na deficiência visual pela possibilidade tátil.

Com esta proposta pedagógica, foram realizadas réplicas físicas, fidedignas, policromadas como a aparência estética dos originais, impressas em ABS[2] premium para compor o acervo do PROJETO MAS ITINERANTE. Representando uma solução viável para exposições pedagógicas itinerantes, de baixo custo pela ausência de seguros e embalagens técnicas especiais, transporte especializado e com peso estrutural reduzidíssimo, na intenção de acessibilidade junto ao público PNE de baixa visão ou nenhuma visão diante da possibilidade em modalidade tátil, geradora de interatividade cultural. Espera-se também a expansão dos conceitos de preservação patrimonial, sensibilizando o público através de reflexões, promovidas por educadores durante a passagem expositiva nos municípios, maneira na qual, acreditamos também contribuir, para ação consistente na conscientização da preservação nos acervos museológicos.

Pensou-se não só no fato de reproduzir algumas obras emblemáticas, mas em uma ampliação da documentação já existente a ser estendida para o campo virtual digital, ampliando o campo da ação cultural/educativa/tecnológica e ações de capacitação na área técnica da Conservação e Restauração. Neste ponto do projeto, a participação de diversos alunos dos cursos livres de Conservação e Restauração, ressignifica a qualificação profissional, proporcionando a vivência da análise criteriosa das obras reproduzidas por ocasião da fatura de sua réplica, no qual criam-se caminhos e soluções tecnológicas para ampliação das ações educativas e pedagógicas propostas pela abrangência museal, bem como, uma importante geração de arquivos digitais para ações de interatividade futura,atingindo nova proposta pedagógica pela tecnologia em acervos.

Réplicas já estão sendo realizadas em todo o universo museológico o que não nos causa mais espanto, o impacto do projeto MAS itinerante está na sua interatividade e inovação com o espaço pedagógico e acessível, desta maneira acreditamos na sua importante função social.

Durante o pensar desse projeto, o MAS ITINERANTE, foram consideradas todas as técnicas do fazer artístico e histórico nas suas modalidades construtivas e volumétricas das obras originais mais representativas na linha do tempo, bem como o contexto cultural histórico regional, no estado de São Paulo e dos povos que formaram as variadas cidades formadoras deste estado, propondo uma ampla leitura do acervo que hoje se encontra sob responsabilidade do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

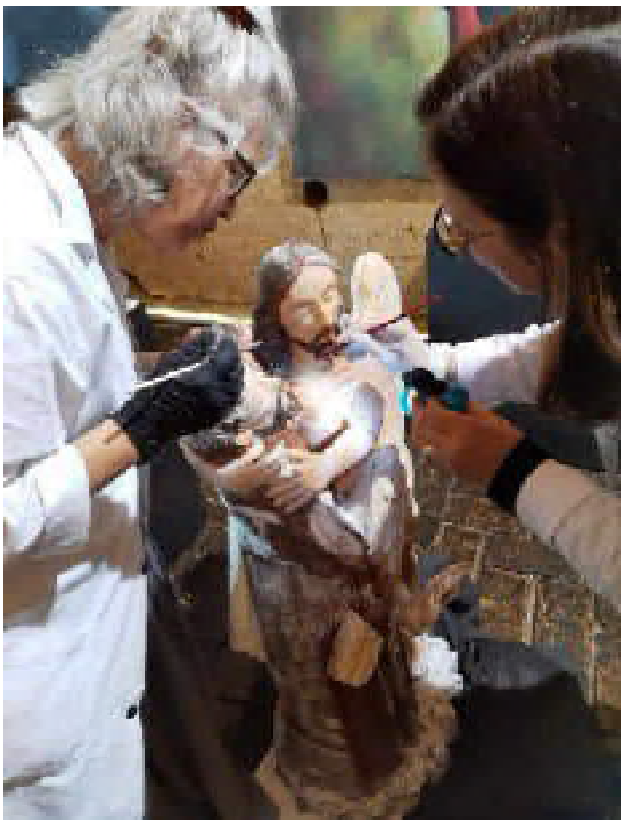
[2] Acrilonitrila Butadieno Estireno - Termoplástico, termopolímero, duro, dúctil e atóxico.

Figura 4 - Processo artístico de policromia.



Fonte: Titina Corso, 09/08/2019.

Figura 5 - Processo artístico de policromia.



Fonte: Titina Corso, 09/09/2019

Para representação da madeira, nas réplicas que representavam os nós de pinho grupo de imagens que possuem dimensões de 3 a 16cms, com minúsculas incisões, utilizou-se uma massa Base Porcelana da CORFIX para nivelar isopor, feita com de resina PVA, que deu excelente resultado no nivelamento superficial liso e firme, com aplicação de lixas alternadas entre gramatura 400 a 1200 e entre a aplicação das múltiplas camadas finíssimas desta massa.

Figura 6 - Construção de textura.



Fonte: Iran Monteiro, 19/09/2019.

Na construção do processo das réplicas dos marfins, trabalhou-se com micro retífica e brocas diamantadas, AcetonaA para desgastes pontuais e brilhantes, resina dentária composta com secagem base UV e no tratamento da superfície quase espelhada, alternou-se a massa Base Porcelana e lacas entre fases de lixamento, alternando as gramaturas de 400 a 2500 das lixas, finalizando as pinturas nas lacas por aerografia, polimento com boinas de feltro e verniz tonalizado para pátinas.

Nas réplicas representantes dos barros, massas acrílicas e resistentes ao tempo utilizadas em pinturas externas da construção civil, foram as escolhidas para dar corpo a texturas com os volumes sensoriais, nesta fase, diversas esponjas foram utilizadas, bem como pincéis e suas cerdas, para tratar a superfície com seus craquelês e os desprendimentos das tintas que apareciam nos originais.

Os metais que compunham o acervo escolhido de moedas e os anexos, como resplendores, foram tratados com resinas compostas catalisadas por luz UV, massas diversas, severo lixamento e adequação da superfície para aplicação de folhas de ouro e prata, com posterior envelhecimento.

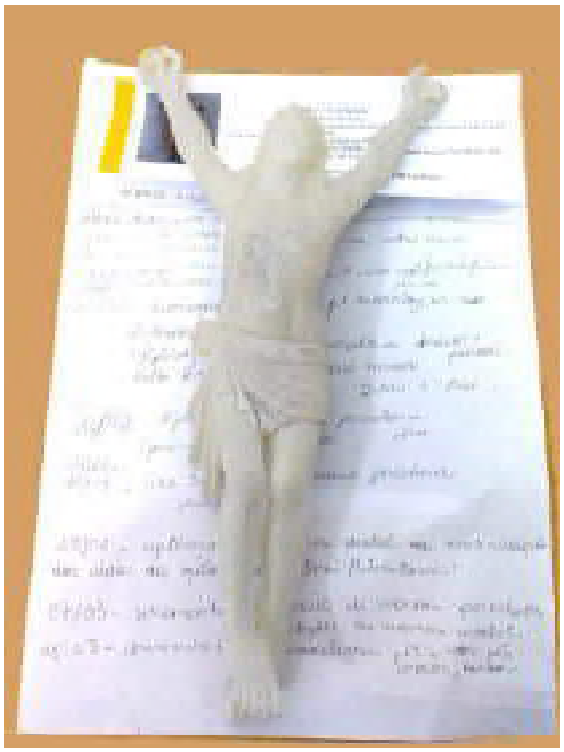
Quase em sua totalidade, as réplicas foram policromadas com tintas de base acrílica, em veladuras de sobreposições,as exceções poderão ser observadas com as representações dos marfins que receberam finas camadas de lacas e vernizes tonalizantes e nas peças de metais que receberam as folhas de prata.

Essa proposta educativa do MAS ITINERANTE, se fortalece quando observada e ampliada na ação cultural formativa e nos contatos realizados com os conhecimentos produzidos, capacitando o sujeito pela leitura da linguagem iconográfica, histórica e de compreensão estética na relação do seu tempo. Na relação com os profissionais envolvidos com o desenvolvimento do projeto, desenvolveu-se um sistema colaborativo visitado por estratégias novas e produção de conhecimento em todas as suas etapas, alimentando pesquisas e arquivos na base de dados do acervo. Diante dessa visão proposta pelo projeto do MAS ITINERANTE, os estudantes podem compor uma compreensão patrimonial única e precursora, na utilização de arquivos digitais para plataformas de impressão tridimensional, assim como reflexão sobre a presença dessa tecnologia no universo museológico, pedagógico e da conservação e restauração.

RESULTADOS OBSERVADOS

O desenvolvimento dessas obras conferiu aos integrantes de toda a equipe orientada e coordenada pela professora Titina Corso, além do curso de capacitação de 6 meses, e participação voluntária no estágio por 9 meses, vivências na criação de registros para a construção de documentação catalográfica, estimulando a escrita científica, produzindo laudos técnicos, realização de estudos colorimétricos (Figura 7), percepção dos conceitos científicos para a restauração, construindo um trabalho colaborativo, realizando domínio técnico quanto ao uso de materiais artísticos e químicos, propiciando ainda a identificação visual ampliada, através da percepção um olhar apurado para identificação e análise do objeto em suas questões físicas individuais.

Figura 7 - Construção da documentação catalográfica.



Fonte: Ana Corso, 14/03/2019.

Figura 8 – Original e Réplica.



Fonte: Iran Monteiro, 30/09/2019

Espera-se que estas réplicas, constituintes do PROJETO MAS ITINERANTE, sejam permanentemente, o cartão de visita cultural do Museu de Arte Sacra de São Paulo, percorrendo espaços até então considerados de difícil acesso, além dos muros do Museu, contando pedagogicamente e com ampla acessibilidade, a história de São Paulo em sua arte, cultura, hábitos e costumes assim como, incontáveis possibilidades disponibilizadas aos educadores multidisciplinares e percepções diferenciadas ao fruidor da amostra gerada pela tecnologia e conhecimento artístico.

Este projeto tem a pretensão de: contribuir em soluções para a preservação de acervos museológicos, como geração de ferramenta pedagógica e documental na ambiência digital, realizando leituras de superfície e propondo a captação de imagens com expressões volumétricas fidedignas ao original, no mapeamento de superfície e volumetria dos acervos; sensibilizar os estudantes da área de Conservação e Restauração quanto à observação de patologias e intervenções anteriores; perceber o estudo comportamental da materialidade múltipla e interdisciplinar que são observadas em reserva técnica; abordar conteúdos diversos para os educadores em geral no trato com a obra, em sua regionalidade e multiplicidade; incentivar a produção de conhecimento no campo artístico/científico de forma transdisciplinar e interdisciplinar. Considera-se a apresentação da metodologia realizada e dimensionada para este projeto, como contribuições importantes no campo da preservação museológica face a seu acervo, assim como a construção de documentação digital para reprodução deste, a qualquer momento e em várias dimensões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ações neste projeto, foram pensadas e inseridas na reflexão técnica e sociocultural para a construção do conhecimento histórico, próprio da artesania do Séc. XVI, XVII, XVIII e XIX, pertinentes a uma imensa gama tipológica de fatura artística, seus suportes, suas bases de preparação, têmperas regionalizadas e as pátinas temporais, volumetria, relida pelas soluções encontradas da impressão 3D das réplicas (figura. 8), adicionando reflexões técnicas de interferências possíveis ao processo de restauro, resultando habilidades e conhecimentos de procedimentos de preservação, conservação e restauração, reciclados por toda a equipe de estudo e trabalho. Esse projeto, em sua dinâmica pedagógica

itinerante, minimiza custos, preserva, educa para valores patrimoniais diante da obra de arte e sua história, proporciona interatividade potencializada em praticamente todas as demandas educativas e inclusivas com as quais se relaciona. Deste modo acreditamos contribuir para reflexões e oportunidades maiores em sua função social com a acessibilidade e cultura.

REFERÊNCIAS

BERCHON, Mathilde. La impresión 3D: Guía definitiva para makers, diseñadores, estudiantes, profesionales, artistas manitas en general. Editorial Gustava Gili, 2016, Spain.

EMBATECH – Disponível em: http://www.embatech.com.br/resinas/abs.aspLWT Sistemas – Disponível em: https://www.lwtsistemas.com.br/o-que-e-e-para-que-serve-o-formato-stl/Tecmundo –Disponível em: https://www.tecmundo.com.br/3d/43749-zbrush-conheca-o-photoshop-da-modelagem-3d-video-.htm

ICONOGRAFIA

FIGURAR A IMAGEM: Sobre representaçoes pictóricas de esculturas devocionais[1]

Maria Cristina Correia L. Pereira [2]

RESUMO
O objetivo deste artigo conferência é analisar representações pictóricas de esculturas devocionais, tomando como baseum corpus iconográfico abrangendo um arco temporal que vai, grosso modo, do século XIII à passagem do século XVIII ao XIX. Sua proposta é dupla: por um lado, dentro do que se poderia entender como uma abordagem de caráter documental, tornada necessária em períodos em que não se dispunha de registro mais direto por meio de fotografia ou vídeo, examinar nestas pinturas os modos de uso de tais esculturas devocionais; por outro lado, segundo uma abordagem de natureza mais teórica, discutir a própria ontologia da imagem, a partir de suas camadas de figuração.
Palavras-chave: Iconografia. Esculturas devocionais. Representações pictóricas. Pinturas. Esculturas.

FIGURE THE SCULPTURES: About pictoric representastion of devocional sculptures

ABSTRACT
The purpose of this paper is to analyze pictorial representations of devotional sculptures, based on an iconographic corpus covering a temporal arc that goes, roughly, from the 13th to the 18th to 19th centuries. His proposal is wofold: on the one hand, within what could be understood as a documentary approach, made necessary in periods when there was no more direct record through photography or video, to examine in these paintings the ways of using such devotional sculptures; on the other hand, according to a more theoretical approach, discussing the image's own ontology, from its layers of figuration.
Keywords: Iconografy. Devotional sculptures. Pictorial representations. Pictures. Sculptures.

FIGURAR LA IMAGEM: Acerca de las representaciones pictoricas de esculturas devocionales

RESUMEN
El propósito de este artículo es analizar representaciones pictóricas de esculturas devocionales, a partir de un corpusiconográfico que cubre un arco temporal que va, aproximadamente, desde el siglo XIII al pasaje del XVIII al XIX. Su propuesta es doble: por un lado, dentro de lo que podría entenderse como un enfoque documental, hecho necesario en épocas en las que no existía registro directo a través de la fotografía o el vídeo, examinar en estas pinturas las formas de utilizar tales esculturas devocionales; por otro lado, según un enfoque más teórico, discutir la ontología propia de la imagen, a partir de capas de figuración.
Palabras-clave: Iconografia. Esculturas devocionales. Representaciones pictóricas. Pinturas. Esculturas.

INTRODUÇÃO

Se a presença da pintura na escultura é algo muito familiar aos estudiosos da imaginária sacra – tome-se como exemplo a policromia das esculturas devocionais, estudada por Maria Regina Emery Quites[3] –, o inverso o é menos: ou seja, a presença da escultura na pintura. O objetivo deste artigo será o de fazer um exercício de análise de representações pictóricas de esculturas devocionais, tomando como base um corpus iconográfico abrangendo um arco temporal que vai, grosso modo, do século XIII à passagem do século XVIII ao XIX. A escolha desses marcos cronológicos, que atropelam as periodizações tradicionais da História e da História da Arte, em sua separação entre o mundo medieval e o moderno, ou entre o gótico, o renascimento, o barroco e o rococó, justifica-se pelo interesse em examinar as permanências em relação ao tema estudado. Não é questão aqui das mudanças estilísticas, mas pensar o estatuto da imagem – e mais particularmente da imagem sacra – em diferentes momentos históricos, especialmente naqueles em que a imagem sacra teve um grande protagonismo.

Nesse sentido, nossa proposta será dupla. Por um lado, dentro do que poderíamos entender como uma abordagem de caráter documental, tornada necessária em períodos em que não se dispunha de registro mais direto por meio de

[1] Este artigo apresenta as primeiras conclusões de uma pesquisa ainda em andamento.
[2] Doutora em História pela EHESS-Paris e professora Livre-Docente do Departamento de História da USP e do Programa de Pós-graduação em História Social da mesma universidade.
[3] Ver, por exemplo, QUITES, Maria Regina E. Esculturas Devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019

fotografia ou vídeo, examinaremos nestas pinturas os modos de uso de tais esculturas devocionais. Buscaremos responder a questões do tipo: em que locais essas esculturas eram consumidas; por que atores sociais; que gestos eram empregados etc. É certo que, apesar dessa preocupação documental, não se pode esquecer de que se trata, antes de mais nada, de representações, com lógicas, interesses e funções próprias, variando de acordo com cada contexto histórico. Por outro lado, segundo uma abordagem de natureza mais teórica, iremos nos atentar à própria ontologia da imagem (ou da representação da imagem), partindo de questionamentos tais como: como se pensavam as imagens e as davam a ver? Como se distinguia uma imagem esculpida de um santo da visão/aparição desse santo ou de sua própria presença "real"? Ou ainda: a distinção entre essas diferentes possibilidades de dar a ver um santo seria de fato necessária?

Assim, a partir dessa dupla investigação e de seus desdobramentos, esperamos contribuir para os estudos sobre as esculturas devocionais na cultura cristã. A fim de distinguir os dois tipos ou modalidades de imagens, designamos as imagens de imagens (ou seja, as esculturas representadas nas pinturas), portanto essas imagens elevadas ao quadrado, ou essas imagens indiretas, pelo termo mais simples de metaimagens, no sentido que o prefixo grego pode assumir de "segundo", já que se trata de imagens segundo imagens. Mais comumente – e modernamente – o prefixo passou a ter a ideia de "sobre", "a respeito de", implicando uma certa ideia de reflexão sobre algo a partir daquele algo. A seu modo, essas metaimagens fazem uma reflexão (uma reflexão em imagem, obra de um pensamento figurativo, como diria Pierre Francastel)[4] sobre as imagens que lhes servem de protótipo. Podemos nos remeter, nesse sentido, às ideias de J. T. W. Mitchell: em sua obra Teoria da imagem (Picture Theory), de 1994, ele propõe o conceito de metaimagens (no original, meta-pictures): aquelas que "se referem a si mesmas ou a outras imagens, imagens que são usadas para mostrar o que é uma imagem"[5] . As metaimagens de nosso dossiê, portanto, não apenas refletem sobre a natureza e o funcionamento das esculturas devocionais como também permitem que nós o façamos.

DOCUMENTAÇÃO

1) O que representavam as metaimagens?

A resposta curta, considerando nosso recorte, seria: imagens devocionais esculpidas. Mas há mais a dizer sobre isso Fazendo uma breve síntese, há que se lembrar que após um longo período em que o culto cristão às imagens havia sido questionado – sobretudo em função do segundo mandamento mosaico e da necessidade de se marcar uma distância em relação às práticas pagãs –, a partir do século VIII essa possibilidade do uso de imagens se ampliara cada vez mais, graças às decisões do Concílio de Nicéia II. No período que estamos examinando aqui, tratava-se de uma prática já estabelecida no mundo cristão, ainda que críticas pudessem surgir, mais ou menos fortes (e particularmente bastante fortes no caso dos protestantes).

Tais imagens de culto eram majoritariamente esculpidas, tridimensionais, embora também houvesse (e haja) exemplos de pinturas de culto – e cito apenas um exemplo bastante significativo, o famoso crucifixo de São Damião cultuado por São Francisco (embora o formato da cruz ajude a fazer uma ponte entre escultura e pintura). Nessa categoria de esculturas de culto tridimensionais, há que se lembrar também dos relicários antropomórficos, de corpo inteiro, de busto ou de partes corpo.

No presente dossiê, iremos nos ater apenas às representações de esculturas tridimensionais.

Apesar de haver uma vastidão de santos cultuados por meio de suas imagens esculpidas, as metaimagens (que são bastante menos numerosas que as próprias imagens) privilegiam a Virgem e o Cristo. No caso da Virgem, ela é figurada sobretudo com o Cristo nos braços ou no colo, estando sentada ou de pé. No caso do Cristo, trata-se majoritariamente de sua crucifixão, tanto como imagem narrativa (a passagem bíblica) quanto como imagem-objeto (o crucifixo). Um exemplo que mostra as duas possibilidades juntas é uma tela monumental (atualmente no Louvre) encomendada a Juan Carreño e Francisco Rizi em 1665 para o altar-mor da igreja dos Trinitários em Pamplona representando a visão que teve São João de Mata quando celebrava sua primeira missa e o levou a fundar a ordem, no final do século XII. Na parte superior da pintura está (o que não é uma surpresa) a Trindade sobre nuvens e rodeada por anjos; enquanto na parte inferior o santo eleva a hóstia em direção a uma escultura policromada de pequena dimensão da Imaculada Conceição, que em muito lembra a pintura de Murillo, com as mãos postas, auréola com pontos evocando estrelas e pisando sobre um crescente de lua, posta no nicho principal do retábulo. Abaixo dela há um crucifixo dourado, de tamanho menor, pousado sobre a mesa do altar (Figura 1).

As metaimagens de santos e santas são bem menos frequentes que as da Virgem e do Cristo, o que condiz com a hierarquia das personagens sagradas. Um dos raros casos em nosso dossiê é uma miniatura que se encontra na abertura dos estatutos da Ordem da Jarreteira, no final do Livro de Talbot Shrewsbury, produzido em Rouen em c. 1445 (British Library, ms. Royal 15 E. vi, fol. 439r), que mostra a escultura de São Jorge combatendo o dragão, disposta sobre um altar, sendo cultuada pelo rei da Inglaterra e sua corte de nobres e religiosos[6] . Outro exemplo é um desenho aquarelado na obra de Diebold Schilling "Crônica ilustrada de Spiez", de c. 1485 (Berne, Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne, Ms.

[4] FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 69.

[5] MITCHELset. 2020.

[6] O manuscrito pode ser consultado na íntegra no site da British Library e a imagem em questão pode ser visualizada em: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_15_e_vi_f439r. Acesso em set. 2020.





No que concerne ao lugar das próprias metaimagens, na maioria das vezes elas estão em altares. Mesmo em um caso como o da pintura em que Vermeer representa a alegoria da Fé, atualmente conservada no Metropolitan de Nova York[8] (c. 1671-1674, OST, 114,3 x 88,9cm), em que o ambiente não é eclesiástico, e sim o estúdio do pintor, há a evocação de um altar, através da colocação do crucifixo sobre uma mesa junto com um livro de grandes dimensões, um cilício e um cálice. Isso também ocorre em uma pintura do séc. XVII de Bartolomé Román, atualmente conservada no Museu do Prado, que mostra o papa Celestino diante de uma espécie de pequeno altar doméstico com uma caveira, um livro e um crucifixo[9] .

Ainda quando as metaimagens não estão no interior de igrejas, elas continuam a ser colocadas em locais altos. Como podemos ler nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1707, as santas imagens devem estar sempre levantadas do chão (sob pena até de excomunhão): «[...] que nem-uma pessoa per si, ou por outrem em modo algum pinte, abra, ou ponha Imagem, e Signal da Cruz no chão, aonde se lhe possão pôr os pés, nem também debaixo de alguma janela, nem aos pés das paredes em lugares imundos, e indecentes[10].

Assim, por exemplo, vemos na iluminura referente à cantiga 42 das Cantigas de Alfonso X do chamado "Códice rico", do séc. XIII, o caso de uma escultura da Virgem que teve que ser tirada de uma igreja na Alemanha enquanto esta estava sendo restaurada e foi colocada sob um pórtico elevado na praça da cidade[11]. A iluminura a mostra entre as duas colunas do pórtico sobre um suporte feito de pequenas colunas, enquanto no quadro ao lado (a imagem é formada por seis quadros) crianças brincam de bola.

3) Quem são os atores que interagem com as metaimagens, no caso das imagens parcial ou totalmente narrativas? Dois grandes grupos interagem com as metaimagens: os religiosos e os fiéis. A partir dessas duas grandes categorias, podem ser identificadas outras: entre os primeiros, monges e monjas de diferentes ordens e clérigos seculares; e entre os segundos, homens e mulheres, nobres ou não. Como veremos mais adiante, a escolha dos interlocutores das imagens pode ser de grande importância.

Um traço comum a quase todos é o fato de serem cristãos, embora haja algumas exceções, como em uma miniatura dos Milagres de Nossa Senhora, de Gautier de Coinci (BNF NAF 24541, fol. 67v), em um manuscrito iluminado por Jean Pucelle, que mostra um muçulmano (um sarraceno, segundo o texto) ajoelhado diante de uma escultura da Virgem sentada com o Menino no colo[12]. O texto, o milagre 32, narra que o referido sarraceno tinha uma pintura da Virgem de que gostava muito por razões estéticas. Um dia, ele se pôs a pensar na possibilidade da Encarnação e disse que se converteria se ocorresse um milagre; ora, a imagem começou a crescer seios e deles jorrou óleo. E ele se converteu. O texto ainda aproveita e aconselha os clérigos a tratar bem as imagens, as limpar etc. O interessante é que apesar do texto falar em pintura, tablete, a imagem mostra (ou parece mostrar) uma escultura, talvez uma solução para dar conta melhor dos seios, que estão relativamente em destaque na metaimagem.

4) Dos gestos

O exame dos atores é inseparável de seus gestos – afinal, os gestos também fazem parte da identificação destes personagens. Mas esse exame inclui também os gestos que fazem as metaimagens. A gestualidade mais usual do espectador da metaimagem é a que tradicionalmente se representa para indicar devoção ou pedido de intercessão: de joelhos e de mãos postas diante da metaimagem, como é o caso do exemplo anterior.

Mas os gestos podem também envolver contato direto, o que ocorre mais frequentemente com aqueles que lhes são mais próximos, os religiosos. Isso implica segurá-las, abraçá-las e mesmo beijá-las, como faz São Luís em uma m miniatura de sua hagiografia composta por Guillaume de Saint Pathus, produzida em Paris por volta de 1330-1340 e iluminada por Mahiet (BNF Fr 5716, fol. 63r): prosternado, ele beija o crucifixo dourado que lhe exibe o bispo[13] . Muito comum também são as metaimagens representadas sendo levadas em procissão. Assim, em uma imagem da Vida de Santa Hedwig, de 1353, no fólio 137v, há a representação, no registro superior, da abertura do túmulo do santo, e no inferior, da translação de suas relíquias. Trata-se de uma procissão reunindo clérigos e laicos, em que o primeiro bispo carrega a caveira (aureolada) do santo e o segundo uma imagem portátil da Virgem coroada (provavelmente de pé)

[8] A imagem pode ser consultada no site do museu: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437877. Acesso em: set. 2020.

[9] A imagem pode ser consultada no site do museu: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pedro-celestino-papa/01bc3c3c-2265-4ccd-93f4-601d1501745d. Acesso em: set. 2020.

[10] VIDE, D. Sebastião Monteiro da. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia de 1707, título XXI, 702. São Paulo:Typographia 2 de Dezembro, 1853. p. 257.

[11] O manuscrito não está digitalizado, mas a imagem pode ser consultada em: https://www.mtholyoke.edu/courses/mtdavis/222/Cantigas/Images/42.jpg. Acesso em: set. 2020.

[12] O manuscrito pode ser consultado na íntegra no site Gallica da BNF e a imagem em questão pode ser visualizada em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000451c/f146.image. Acesso em set. 2020.

[13] O manuscrito pode ser consultado na íntegra no site Gallica da BNF e a imagem em questão pode ser visualizada em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447303m/f71.image. Acesso em set. 2020.

com o Menino no colo (e um cardeal logo atrás carrega um braço do qual se vê o osso). Não se trata de um relicário, mas de uma forma de conceder (mais) prestígio e legitimidade ao culto ao santo, sendo uma prática frequente que imagens de santos sejam mobilizadas em procissões para "acompanhar" ou receber outras (Figura 3).

Figura 3 - Vida de Santa Hedwig de Silesia, 1353 (detalhe). Têmpera, aquarela e tinta sobre pergaminho



Fonte: Los Angeles, Getty Museum, Ms, Ludwig, XI 7, fol. 137 v.

Em muitas dessas procissões carregavam-se cruzes e crucifixos, mas estes se prestavam a uma manipulação mais ativa, para além de seu tansporte. Um exemplo é uma pintura do século XIX de Bento José Rufino Capinam, da morte do pecador que se encontra na entrada da igreja do Bonfim, em Salvador. Embora fora de nosso escopo cronológico, ela se insere em uma tradição iconográfica mais antiga, que em geral traz seu pendant, a morte do justo (como aqui também). Nesse caso, ao lado do leito em que se encontra o pecador um padre lhe mostra um crucifixo que tem às mãos, em uma tentativa – vã – de livrá-lo dos diabos que o rodeiam esperando para levar sua alma. Nesse caso, não se trata de uma função cultual da metaimagem, mas uma função moralizante e soteriológica, e também didática, uma vez que o religioso aponta para o Cristo na cruz, indicando não só o exemplo que deve ser seguido, como buscando provocar compunção no moribundo indicando o sacrifício feito pela divindade em nome de todos os homens. Nesse sentido, a pintura é a tradução em imagem da famosa carta do papa Gregório Magno, de que as imagens servem para ensinar, relembrar e comover[14] , o que é retomado incansavelmente pela ortodoxia cristã, a exemplo do Concílio de Trento ou das já mencionadas Constituições Primeiras. O gesto do pecador é contrastante com o de um fiel em oração, tratando-se de uma recusa, reforçada por seu rosto que se desvia dele (é certo que a recusa também pode ser a de olhar para o espelho (ou pintura – já que dele só vemos o bastidor) que um dos diabos lhe mostra).

É interessante perceber que do outro lado, na representação da morte do justo pintada por seu filho, Tito Nicolau Capinam, não há a representação do Cristo, só da cruz (a menos que o crucificado esteja de costas para nós, o que é pouco provável). O justo não precisa desse tipo de imagem pedagógica, pois já segue os preceitos da religião cristã.

Outra classe de gestos positivos que também podem ser encontrados em relação às metaimagens é a de sua fabricação ou policromia. É o caso de uma miniatura em um Apocalipse inglês, o Apocalipse de Lambeth (Lambeth Palace, ms 209, fol. 2v), de c. 1260-1270, que mostra um monge pintando uma escultura da Virgem de pé com o Menino no colo sobre uma coluna (Figura 4). A Virgem tem o corpo ainda mais torcionado que as estátuas góticas típicas e parece se inclinar para o monge que lhe toca com o pincel na mão levantada. Não se trata de uma cena de devoção típica, mas na borda da imagem ele escreveu um pedido de intercessão, em rimas, a ela: "memento mei amica dei" ("lembre-se de mim, amiga de Deus"). De posse dessa informação, pode-se sugerir que a posição inclinada da Virgem seria uma forma de projetar uma resposta positiva sua, que estaria assim cumprindo seu papel de intercessora.

[14] GREGORIVS I. Epistolae. Ad Serenum Massiliensem episcopum, XI, 13 Paris: Migne, 1862 (Patrologia Latina. 77, col. 1128-1130).

Figura 4 - Apocalipse Lambeth, c.1260.



Fonte: Londres, Lambeth Palace, Ms.209, frontispício.

Figura 5 - Heinrich Bullinger. História da Reforma, 1574 (cópia de 1605-1606). Desenho a pluma com aquarela sobre pergamino.



Fonte: Zurique, Zentralbilbiothek Ms. B 316, fol. 321r.

Se os gestos positivos, de devoção, são os mais comuns, não raramente encontramos gestos negativos dirigidos às metaimagens: são as representações de atos iconoclastas, relativamente frequentes no final da Idade Média e início da Idade Moderna, em geral imputados (de forma historicamente justificada ou não) a judeus e protestantes. Um exemplo é essa imagem aquarelada de uma cópia do início do séc. XVII da obra "A História da Reforma", de Heinrich Bullinger, de 1574 (Zurich, Zentralbilbiothek Ms. B 316, fol. 321r), que mostra atos de iconoclastia em Berna, na Suiça, com esculturas sendo tiradas de seus pedestais e jogadas na fogueira (Figura 5).

Quando se trata da figuração de atos iconoclastas realizados por judeus, é muito comum que a escultura atacada seja um crucifixo, de forma a reforçar e a reencenar a paixão do Cristo. Os exemplos são relativamente numerosos, como em uma tela de Francisco Fernandez, atualmente no Prado, de 1671-1674, intitulada "Sacrilégio de uns judeus" (171x296 cm), que mostra um grupo de pessoas, homens, mulheres e crianças açoitando um crucifixo posto ao chão[15]. O realismo na representação do corpo do Cristo nesta pintura reforça a ideia de sofrimento e também o caráter de imagem milagrosa – já que o crucifixo interpela seus agressores, perguntando *"PORQVE ME MALTRATAIS, SIENDO VUESTRO DIOS VERDADEIRO?"*, em uma inscrição que sai de sua boca. Outro exemplo é uma pintura de Francisco Rizi, também no Prado, de 1647-1651, intitulada "Profanação de um crucifixo (família de hereges açoitando um crucifixo)", muito parecida iconograficamente à anterior, também mostrando um grupo de pessoas atacando um crucifixo pendurado de ponta cabeça[16]. Aqui não se trata, porém, de judeus, mas de hereges – embora o sentido permaneça o mesmo, de mostrar os inimigos da verdadeira fé e das imagens em ação.

Para concluir esse subdossiê sobre os gestos, há que considerar aqueles feitos pelas próprias metaimagens. Isso ocorre sobretudo quando se quer deixar claro que elas são milagrosas. O corpus de imagens desse tipo é muito extenso, e talvez seja esse um dos grandes interesses/motivações para a figuração das metaimagens, particularmente eficazes para dar conta desse tipo de comportamento milagroso por seu potencial narrativo.

[15] A imagem, que não está disponível online, pode ser consultada na dissertação de Debora Amaral realizada sob minha orientação: AMARAL, Débora Gomes Pereira. A iconoclastia nas pinturas da capela do antigo convento do Cristo da Paciência de Madri (séc. XVII). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História Social, USP, 2016. p. 11.Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-22082016-105602/publico/2016_DeboraGomesPereiraAmaral_VOrig.pdf. Acesso em: set. 2020.

[16] A imagem pode ser consultada no site do museu: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/profanacion-de-uncrucifijo-familia-de-herejes/3ff79ba7-509a-4948-b2b8-f483c02ae7d2?searchid=4dbf3e2d-e8ca-65ac-96f9-638b698f6eda. Acesso em: set. 2020.

Figura 6 - Gautier de Coinci. Milagres de Nossa Senhora. Terceiro quarto do séc. XIII.



Fonte: BM Besançon 551, fol. 1r.

Figura 7 - Bartolomé Esteban Murillo. São Tomás de Vilanova e o crucifixo, 1664-1670. OSM. 130 x 75cm.



Fonte: Sevilla, Museo de Bellas Artes.

O mais comum é que as metaimagens atuem para recompensar aqueles que lhes fazem boas obras ou que as cultuam adequadamente, mostrando que seus pedidos serão realizados, como no caso do pintor do Apocalipse Lambeth. Em uma conhecida passagem da hagiografia de São Bernardo, a Virgem o aleita em reconhecimento de sua obra em seu louvor. Em geral, as imagens representam essa cena como se fosse uma visão ou aparição da Virgem. Mas na pintura de Alonso Cano encomendada para um retábulo da igreja dos Capuchinhos em Toledo e atualmente no Prado, é de fato uma escultura da Virgem, que está sobre uma peanha acima de um altar, de cujo seio jorra leite para a boca do santo, reforçando por um lado a ideia de imagem milagrosa e por outro a atitude devocional exemplar de Bernardo[16].

Há vários outros exemplos em que não há um gesto físico realizado pela metaimagem, no sentido de que ela não se move, mas ela fala – sendo representadas palavras saindo de sua boca, com ou sem recurso a um filactério, como nas ima. Quando se trata de imagens medievais, é mais comum que as palavras estejam escritas sobre um filactério, como em uma imagem de outro manuscrito da obra de Gautier de Coinsi, do terceiro quarto do século XIII, conservado na BM de Besançon (ms. 551, fol. 1r). No interior da inicial A vê-se o autor da obra ajoelhado, de mãos postas, diante da escultura da Virgem que está de pé sobre o altar, inclinada em sua direção (Figura 6). Ela está coroada, mas não tem o Menino nos braços, e atrás dela aparece Deus pai abençoa a cena em meio a nuvens. A ligá-los há um filactério, que Gautier segura entre as mãos, em uma ponta, e a Virgem em outra, que também lhe aponta o indicador da mão direita, quase o inserindo em sua boca. No filactério pode-se ler "*La mere die me doint matere*", "A mãe de Deus me deu a matéria", mostrando como é ela que alimenta suas palavras.

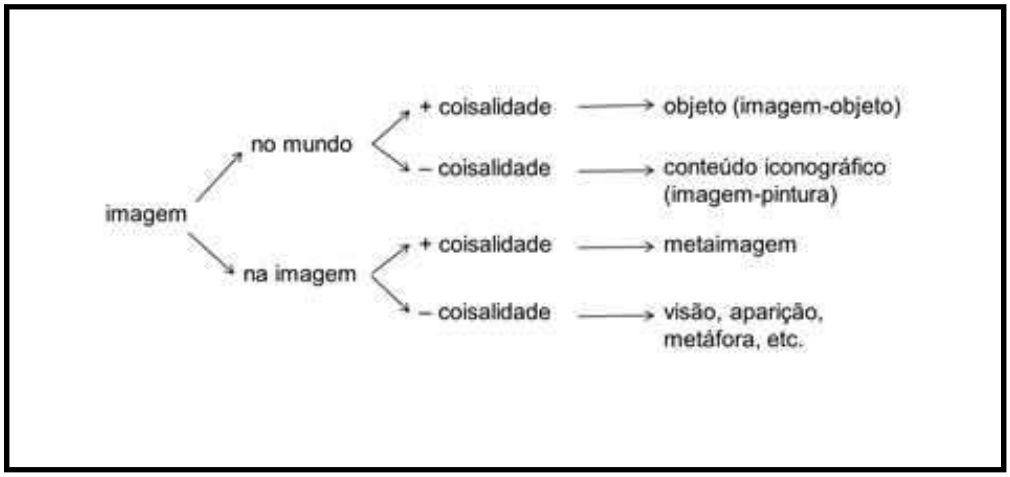
Já a partir do final da Idade é comum que a fala esteja escrita diretamente na pintura, como no já mencionado caso do crucifixo maltratado pelos judeus, mas também em conversas "positivas", como em uma pintura de Murillo conservada atualmente no Museu de Belas Artes de Sevilha, em que o crucifixo revela a São Tomás de Vilanova o dia de sua morte: o dia da natividade da Virgem, 8 de setembro (Figura 7).

Mas as metaimagens também podem agir punitivamente, castigando seu interlocutor. Esse é o caso de uma miniatura do Códice Rico das Cantigas de Santa Maria (Escorial T. I.1, fol. 87v) referente à cantiga 59, que conta do milagre da freira que ia fugir com seu amante cavaleiro, o que fez a estátua da Virgem chorar e o Cristo crucificado libertar o braço direito e lhe esbofetear. A escultura da Virgem permanece no altar, imóvel, mas o Cristo na cruz tem o braço estendido para baixo – posição na qual permanece nos três quadros, mesmo depois de ter golpeado a freira, a fim de demonstrar para toda a comunidade o milagre que ocorrera.

[17] A imagem pode ser consultada no site do museu: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-bernardo-y-lavirgen/25b83887-3b11-4a99-a9b1-3b3050733d6a?searchid=dcfba791-ef2d-e16a-d9a0-0168dfc9a1b5. Acesso em: set. 2020.

TEORIA DAS IMAGENS – ou o que se poderia chamar do como: como as metaimagens são representadas? Existem vários modos de representar as imagens cristãs e o que chamamos de metaimagens é apenas um deles. Grosso modo, podemos pensar em um esquema que considere duas variantes: o lugar da imagem (no mundo e na imagem) e seu grau de coisalidade (maior ou menor – ou até mesmo inexistente). O resultado é o gráfico (Figura 8) que indica algumas possibilidades:

Figura 8 - Duas variantes possíveis para as representações das imagens.



Fonte: a autora.

A imagem "no mundo" pode ser desde um objeto, ou uma imagem-objeto, até uma pura representação, como a pintura de uma passagem bíblica. A imagem na imagem, por sua vez, pode ser também uma pura representação (ainda mais que a anterior, se pensarmos em uma imagem mental, ou em uma metáfora, por exemplo), ou guardar a evocação de materialidade, como é o caso do que estamos chamando de metaimagem.

As representações do Cristo na cruz se prestam bem para ilustrar esse gráfico: a imagem-objeto é o crucifixo; a imagem-pintura, a figuração da Paixão; a metaimagem a figuração de um crucifixo; e a visão do Cristo-serafim a São Francisco. Mas nem sempre é simples diferenciar esses tipos, tanto em obras de épocas em que havia preocupação com a mimesis quanto em épocas em que ela não era buscada, como em grande parte da Idade Média. Muitas vezes as metaimagens e as imagens-pintura podem compartilhar o mesmo estilo e a mesma policromia, mas são raros os casos em que se representa o material sob a pintura (marfim, madeira, pedra etc).

Como então distinguir as metaimagens das representações simples (ou imagens-pinturas) das personagens santas ou das visões, quando as diferenças não são evidentes?

Citemos apenas um entre muitos exemplos, apesar de fugir ao escopo cronológico desta fala: uma imagem de página dupla que mostra o imperador Carlos, o Calvo, neto de Carlos Magno, ajoelhado diante de uma imagem do Cristo na cruz. Considerando a datação da obra, século IX, quando as imagens tridimensionais de culto apenas estavam começando a se difundir; considerando a presença da mesma moldura em ambas as imagens que cria um *continuum* entre elas, apesar da diferença de status entre as personagens; e considerando, por fim, a presença de uma serpente ao pé da cruz, diríamos que estamos face a uma imagem-pintura, que tem por objetivo mostrar a devoção do imperador e que também serve de imagem-metáfora, ou de imagem-exegese, pois faz a relação entre a cruz do Cristo e a árvore do Paraíso, indicando que o sacrifício do Cristo visa redimir o pecado original (Figura 9).

No entanto, essa imagem de página dupla tem uma característica comum às metaimagens: a presença do fiel em devoção. Essa é a principal objeção à nossa hipótese. Ela é, porém, definitivamente afastada quando se considera a ausência de indicação de coisalidade na imagem da crucificação.

O que estamos chamando de indício de coisalidade? Trata-se basicamente de três características, que podem ou não estar juntas e que variam em importância de acordo com o contexto histórico-estilístico. Primeiramente, o tamanho: é muito comum que as metaimagens sejam menores, justamente para indicar que se trata de objetos (por mais sagrados e milagrosos que sejam). Em seguida, a existência de alguma característica típica de escultura, como a peanha (o que era mais comum no barroco). E, por fim, o lugar em que se encontram: em geral, o altar, como dissemos, ou algum lugar alto, mas com clara demarcação espacial e material (ao contrário, por exemplo, a presença de nuvens servindo de base, de chão, é indicação de que não se trata de uma metaimagem, mas de uma visão ou aparição).



Assim, em uma pintura de Antonio de Pereda, A profissão de sor Ana Margarita a Santo Agostinho, de 1650, para o Convento de la Encarnación, de Madri (OST, 2,97x2,30m), a Virgem sentada com o Menino de pé à sua frente está na parte superior da pintura, sobre nuvens, não deixando margem a qualquer dúvida de que não se trata de uma escultura, mas de uma visão ou aparição. Da mesma forma, tampouco Santo Agostinho é uma metaimagem, mas o próprio santo que deu o privilégio de sua presença "real" à filha bastarda do rei Felipe IV, cuja entrada na ordem das Agostinas Recoletas motivara a encomenda da pintura (Figura 10).

Outro exemplo é a primeira miniatura do Livro de Horas de Margarida de Cleves, que mostra a doadora/comitente da obra, a própria duquesa Margarida, de joelhos diante da Virgem sentada com o Menino no colo. Enquanto ela está na margem do fólio, a Virgem e o Menino estão enquadrados por uma estrutura arquitetônica sobre um fundo de ouro. Não há distinção formal na representação dos corpos, e um filactério os une, saindo das mãos do Cristo, sendo tocado pela Virgem e alcançando a duquesa, pedindo que a oração desta seja atendida ("*Pater adueniat regunum tuum fiat*" – "Pai, faz com que alcance teu reino"). Trata-se da figuração da presença dos personagens santos, sua presentificação, similar ao que ocorre com uma visão, e não uma metaimagem. As duas imagens – ou as três personagens, como seria mais acertado dizer – não têm o mesmo status, o que a pintura faz questão de marcar por meio de seus recursos ornamentais, mas têm a mesma ontologia representacional (Figura 11).

Figura 11 - Livro de Horas de Margarida de Cleves, Haia, c. 1395-1400. 12,9 x 9,3 cm.



Fonte: Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Ms. 148, fol. 25v-26r.

Contrastando com essa imagem, podemos citar outra inicial historiada da já mencionada obra de Gautier de Coinci, Milagres de Nossa Senhora, no manuscrito de Besançon, referente ao conhecido milagre de Teófilo, uma lenda que conta como esse padre da Ásia Menor fez um pacto com o diabo e depois recorreu à Virgem para salvá-lo. Nela há uma duplicação da Virgem: enquanto aparição (e portanto do mesmo tamanho do clérigo, que nesse momento dorme) e como escultura (de pequena dimensão), tronando com o Menino no colo sobre o altar. A agência aqui é da Virgem-aparição. A Virgem esculpida tem a mão levantada, mas isso ocorre em todas as cenas desse manuscrito, não indicando um gesto ativo, como se poderia imaginar caso se se olhasse essa inicial isoladamente (Figura 12).

Figura 12 - Gautier de Coinci. Milagres de Nossa Senhora, terceiro quarto do séc. XIII.



Fonte: BM Besançon 551, fol. 15v

Outro exemplo em que há uma nítida demarcação do status da metaimagem é no já citado Códice Rico das Cantigas de Santa Maria de Alfonso X. As representações da metaimagem da Virgem sentada com o Menino no colo sobre um altar são aí abundantes, mas tomemos apenas uma delas, a da cantiga 103, que conta o milagre do monge que queria conhecer o Paraíso, sendo atendido pela Virgem, que o fez experimentar o lugar por 300 anos (que para ele pareceram não ter passado – já que no Paraíso não há tempo). A metaimagem aparece no primeiro quadro, à esquerda ao alto, e no último, à direita abaixo, iniciando e concluindo o milagre. Ela se diferencia dos demais personagens, todos monges, por sua posição frontal e sempre igual, e sobretudo por estar colocada sobre um altar alto, coberto por um pano ornamentado. É interessante observar que a imagem cuida de marcar a passagem do tempo pela diferença no portal por onde o monge saíra para o jardim e pelo qual, passados todos aqueles 300 anos, retorna: o segundo é muito mais ornamentado do que o primeiro, remetendo ao texto, que fala de um "gran portal" que ele não reconhece. Mas a escultura da Virgem permanece a mesma (assim como a ornamentação do altar e de resto a arquitetura interna da igreja/mosteiro).

Um exemplo um pouco mais complexo tanto do ponto de vista teológico quanto figurativo é a pintura retabular dos sete sacramentos, de Rogier van der Weyden, datada de 1445-1450 (200x97cm, OSM, Museu Real de Belas Artes de Antuérpia), que mostra na parte central, em primeiro plano, a cena da crucificação, com as três Marias se lamentando e São João consolando a Virgem, todos aos pés da cruz, que está plantada no solo de uma igreja, como se fosse uma escultura do crucifixo. Mas o Cristo que pende da cruz tem o mesmo tratamento realista que as demais personagens. Considerando o caráter alegórico da pintura, não é estranho encontrar essa cena em meio a outras que mostram episódios comuns da vida cristã (embora nem todos adequados para o interior da igreja, como o moribundo na cama na aba direita). Mas ao fundo da parte central vê-se um padre elevando a hóstia diante de uma escultura da Virgem tronando com o Menino ao colo colocada no interior de um retábulo também ele esculpido. Nessa pintura de van der Weyden há, portanto, uma cena bíblica transplantada para outro cenário com fins teóricos (servindo como alegoria, como construção moralizante, etc.) e uma cena litúrgica contemporânea ao pintor que mostra o uso mais convencional – o devocional – das imagens sacras (Figura 13).

Figura 13 - Rogier van der Weyden, 1445-1450 (detalhe). 200x97cm.



Fonte: OSM. Antuérpia, Museu Real de Belas Artes.

Nesse painel do tríptico de van der Weyden, a metaimagem é facilmente reconhecida por aquelas três características: é de tamanho pequeno, está sobre uma base e está colocada em um retábulo. Mas como a iconografia não é uma ciência exata, pode-se encontrar, ainda que muito raramente, alguma representação de escultura devocional que não apresente nenhuma delas. Nesses casos (e em todos eles, de modo geral), é o conjunto da obra, a relação com o texto e o contexto que vão permitir a compreensão. Por exemplo, na já mencionada cópia de "A História da Reforma", de Heinrich Bullinger, que narra episódios de iconoclastia ocorridos em fins de janeiro de 1529 em Weesen, no cantão suíço de Glaris, vemos no fol. 357v soldados que tentam proteger as esculturas dos agressores iconoclastas[18]. Elas estão colocadas no chão (o que se explica pela tentativa de protegê-las), não têm peanha (deveriam estar em altares), e algumas (pelo menos o santo Papa) têm quase o mesmo tamanho dos soldados. Mas seu estatuto de esculturas, de metaimagens é garantido pelo texto e as demais imagens da obra, assim como pela presença dos atributos que cada uma delas porta – incluindo a auréola

Concluindo, as esculturas são representadas em pinturas basicamente em duas situações. Na primeira delas, elas funcionam como ornamentos, não no sentido de serem superficiais, como se entende ornamento hoje, mas de acordo com sua definição clássica, em uso até o fim do séc. XIX: algo necessário ao bom funcionamento daquilo a que é associado. Ou seja, a escultura serve para qualificar o agente com o qual está relacionada, tanto positivamente (e daí lembramos de imagens que mostram o devoto beijando uma imagem), quanto negativamente (e daí lembramos do pecador que recusa o crucifixo, ou do judeu que o açoita). Nesses casos, as metaimagens servem para conformar um determinado comportamento, são o objeto ao qual a ação é destinada (o fiel que os beija, os açoita, os adora). Na segunda situação, as metaimagens são o sujeito da ação. São pinturas que colocam em cena as potencialidades de uma determinada imagem-viva, que performa milagres, como o crucifixo que fala, que esbofeteia. Em suma, há todo um campo de estudos sobre a imagem a partir da imagem.

[18] O manuscrito pode ser consultado na íntegra no site da biblioteca e a imagem em questão pode ser visualizada em:https://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/pageview/937338. Aceso em setembro, 2020.

EL CUERPO DE CRISTO: Teatralidad barroca en Buenos Aires. (Seculo XVIII)

Gabriela Braccio[1]

RESUMEN
Este trabajo busca aproximarse a la función del Descendimiento, una práctica paralitúrgica muy difundida por toda América colonial, la cual implicaba el uso de imágenes articuladas de Cristo. La imagen objeto de nuestro estudio es el Cristo que se encuentra en la iglesia de Nuestra Señora de Monserrat en Buenos Aires, la que según el maestro Schenone es la única de esta índole que se ha conservado. Se trata de un modelo iconográfico que posee una doble funcionalidad, pues permanece crucificado durante el año hasta la tarde del Viernes Santo en que es desclavado de la cruz para ser colocado en una urna. Esta doble funcionalidad (crucificado y yacente) exige la ticulación de los brazos, siendo las imágenes más comunes las que tienen articulados los hombros mediante argollas ocultas, de allí que suelen denominarse imágenes de bisagra.
Palabras claves: Descendimiento. Cristos articulados. Desenclavo. Viernes Santo. Buenos Aires.

O CORPO DE CRISTO: Teatralidade barroca em Buenos Aires (Século XVIII)

RESUMO
Este trabalho busca abordar a função da Descida, uma prática paralitúrgica amplamente difundida pela América colonial, que implicava o uso de imagens articuladas de Cristo. A imagem que é objeto de nosso estudo é o Cristo encontrado na igreja de Nossa Senhora de Monserrat em Buenos Aires, que segundo o mestre Schenone é a única do tipo preservada. É um modelo iconográfico que tem dupla funcionalidade, pois fica crucificado ao longo do ano até a tarde da Sexta-Feira Santa, altura em que é libertado da cruz para ser colocado numa urna. Essa dupla funcionalidade (crucificado e reclinado) requer a ticulação dos braços, sendo as imagens mais comuns aquelas com os ombros articulados por anéis ocultos, por isso muitas vezes são chamadas de imagens de dobradiça.
Palavras-chaves: Descendimento. Cristos articulados. Desprendimento. Sexta-feira santa. Buenos Aires.

THE BODY OF CHRIST: Baroque theater funtion in Buenos Aires (18th century)

ABSTRACT
This paper intends to approach the function of the Descent from the Cross, a pre-liturgical practice widely spread all over the Spanish Colonies in America, practice that implied the use of articulated images of Christ. The image, object of this study, is the Christ placed at Our Lady of Monserrat in Buenos Aires, image that according to Maestro Schenone is unique, the only one of its kind that has been preserved. It is an iconographic model that has a double function, hrist stays crucified during the whole year up to Good Friday afternoon when the image is removed from the cross to be tand kept into an urn. This double functionality (crucified and lying) requires the articulation of the arms, hile the ostordinary ones are those that have articulated shoulders with hidden rings; that is why they are usually called hinge images.
Keywords: Descent from the Cross. Articulated Christs. Detachment of the cross. Good Friday. Buenos Aires.

INTRODUCTIÓN

El maestro Schenone (1998), en su obra sobre la iconografía de Jesucristo y como parte del capítulo dedicado al ciclo dela Pasión, incluye un apartado que lleva por título Cristos articulados, allí explica que las imágenes más comunes son lasque tienen los hombros articulados mediante argollas ocultas bajo un recubrimiento de cuero o tela pintada, ensamblajeque es disimulado por las heridas y la sangre; también comenta que algunos poseen el torso ahuecado y modelado el húmero, así como que los hay con pivotes y otros con el cuello y las rodillas movibles. Si bien considera que suelen resultar imágenes poco convincentes y antiestéticas, rescata la que realizó Pedro de Noguera, prestigioso escultor catalán, a quien la cofradía de la Soledad de la iglesia de San Francisco en Lima encargó, en 1619, un Cristo que pudiera ser descendido y llevado en andas, de lo cual dan cuenta dos lienzos que permiten observar con detalle la función completa (MUSEO PEDRO DE OSMA, 2014 e LEVANO, 2016). Schenone cierra el apartado mencionando unos veinte ejemplos existentes en América latina y producidos entre los siglos XVII y XIX, sin embargo no figura entre ellos el que es objeto del presente trabajo. Será unos años más tarde que publicará la imagen de un Cristo muerto, perteneciente al tipo denominado de bisagra, manifestando Schenone (1998) que "de las esculturas de esta índole que existían en Buenos Aires, es la única que se conserva en madera tallada y policromada".

[1] Licenciada en Historia pela Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora en el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"; Profesora regular concursada. E-mail: gabrielabraccio@gmail.coM

También señala la excepcional calidad de la obra y subraya lo que consideramos su mayor singularidad, nos referimos a los rasgos aniñados de su rostro, puesto que los crucificados suelen evidenciar no sólo sufrimiento sino los rasgos propios de un hombre adulto, mientras que éste parece un joven o adolescente. Podría decirse entonces que fue su carácter único y singular lo que nos llevó a la iglesia de Nuestra Señora de Monserrat con el propósito de ver en detalle la imagen y así aproximarnos a la función del Descendimiento en tanto práctica colonial en Buenos Aires.

Figura 1 - Cristo de la Buena Muerte. Madera tallada y policromada, 122cm. Siglo XVIII (¿?).
Parroquia de Nuestra Señora de Monserrat, Buenos Aires.



Fonte: Gabriela Braccio y Juan R. Rey.

La primera sorpresa fue que la imagen no se encontraba dentro del templo, sino en la sacristía, y que en lugar de hallarse en un nicho, lo cual suponíamos porque Schenone decía no haber visto la cruz, estaba fijada con diversos alambres sobre unas parihuelas recubiertas por una tela de seda morada y bordeada con flores, mientras que un tul también morado cubría parte del cuerpo (Figura 1). Fue así que supimos que si bien no se lleva a cabo la función del Descendimiento, la imagen es exhibida en Semana Santa, pero nadie supo decirnos desde cuándo se encuentra allí ni cómo llegó, tampoco nada respecto de sus posibles usos antiguamente. Por su parte, Schenone no había hecho tribución alguna respecto del origen y, en cuánto a la época de su factura, se preguntaba si acaso sería dieciochesca.Estábamos frente a una imagen, única y singular, que nos planteaba muchos interrogantes, había entonces que elegir un rumbo para buscar respuestas (Figura 2)

Figura 2 - Cristo de la Buena Muerte (Detalle), Buenos Aires.



Fonte: Gabriela Braccio y Juan R. Rey.

Decidimos comenzar por la cuestión del Descendimiento que, en tanto suceso, es narrado en los Evangelios aunque brevemente. Sin embargo ya en el siglo IV dio inicio a una celebración litúrgica en Jerusalén y de allí se difundió la práctica hacia Occidente; a partir de la ceremonia surgirá la representación iconográfica que peregrinos y cruzados traerán de Oriente y propagarán en el siglo XI, pasando de las ilustraciones de los códices a la escultura (GARCIA DE PASO REMON, 2016).

Cabe recordar que fue precisamente en el siglo IV, particularmente en el Concilio de Nicea (325), que se puso énfasis en la divinidad de Cristo y su manifestación, a partir de entonces la cruz es considerada el instrumento de salvación. En el siglo XI se produjo un significativo cambio iconográfico al representarse a Cristo como hijo de Dios muerto en la cruz, pero fue en el siglo XII y a partir de los escritos de Bernardo de Claraval que se consagró la naturaleza umana de Cristo. Esta será negada por los cátaros, también conocidos como albigenses, quienes surgieron en el siglo XII en la región del Languedoc y constituyen una de las herejías quizá más duramente perseguidas.

Los cátaros sostenían que la Pasión y muerte de Cristo no tenía significado alguno, por ende despreciaban el símbolode la cruz, y será su expansión en la región de los Pirineos que hará que la Iglesia exalte la humanidad de Cristo y su sufrimiento en la cruz, recurriendo para ello a la representación del Descendimiento (SALVADO CARRETE, 2010). La prueba es el de Erill la Vall, en la provincia de Lérida, datado hacia fines del siglo XII y comienzos del XIII, así como el que se encuentra en el monasterio de San Joan de les Abadesses en Gerona, de mediados del siglo XIII. Se trata de grupos escultóricos en madera que representan el descendimiento del cuerpo de Cristo por parte de José de Arimatea y Nicodemo e incluyen a la Virgen, San Juan y los dos ladrones.

Si bien la Pasión era recordada cada viernes en el contexto litúrgico, fue durante la Semana Santa que comenzaron a representarse los Dramas de la Pasión, ya fuese dentro o fuera del templo, y es éste el contexto donde aparecen los Cristos articulados. El documento más antiguo que se conoce en que se describe el empleo de uno es el ordo del monasterio benedictino de Barking, cerca de Londres, fechado en 1370, de donde surge que se desenclavaba la imagen para ser llevada hasta el sepulcro y el modo en que se hacía (FERNANDEZ GONZALES, 1011) . De ello se desprende, al igual que de otro relato procedente de una abadía próxima a Ratisbona y fechado en 1489, la intervención de actores en la dramatización.

Respecto de cómo se practicaba en España, es algo que conocemos gracias a un documento producido ante los intentos de prohibir la ceremonia que se practicaba en la Catedral de Mallorca. Si bien es de 1691, en el mismo se informa que ya desde 1480 se llevaba a cabo la práctica e incluye una descripción completa de la ceremonia, textos y dibujos que describen los escenarios, elementos y personajes que intervenían en la representación, desprendiéndose también del mismo que la prohibición obedecía, en primer lugar, al uso de lengua vulgar (LLOMPART, 1978)..

Resulta evidente que la región de la corona de Aragón fue un escenario privilegiado respecto de la representación del Descendimiento, pero no el único, prueba de ello es el famoso Cristo de Burgos, cuya factura es del siglo XIV y continúa siendo protagonista del desenclavo (MARTINEZ MARTINEZ, 2003). Por su parte, Sevilla fue también escenario de diversos tipos de Cristos articulados, basta mencionar el Jesús del Gran Poder (1620), obra de Juan de Mesa, y el Jesús de la Pasión (1610-1615), realizado por Martínez Montañés. Además, cabe considerar que el Concilio de Trento impulsó el pasaje de una forma paralitúrgica a unas formas más teatrales, surgiendo así la denominada Función del Descendimiento, que en América se convirtió en un recurso didáctico para la evangelización, especialmente de la mano de las órdenes religiosas. Fue a partir de Trento también cuando las cofradías y hermandades se hicieron cargo de la representación entre sus celebraciones de Semana Santa.

Figura 3 - Cristo de la Buena Muerte en la iglesia de Monserrat.



Fonte: Gabriela Braccio y Juan R. Rey.

No resulta azaroso entonces que nuestra imagen se encuentre en la iglesia de Monserrat (Figura 3), la que precisamente tuvo su origen en una cofradía, pues fue un grupo de catalanes residentes en Buenos Aires que, a comienzos de 1746, obtuvo licencia del obispo para dedicar un altar a la Virgen de Monserrat en la iglesia de las monjas Catalinas, dando así inicio a la cofradía que quedó subordinada al Monasterio de Montserrat en Barcelona (GONZALEZ, 2005). El crecimiento de la misma y la difusión de su devoción promovieron la edificación de un templo propio, cuya obra comenzó hacia 1754 y, salvo el pórtico y la sacristía, en febrero de 1757 estaba concluida. Según la documentación existente, sabemos que se hallaba colocado el altar mayor con retablo, y otro altar en una de las seis capillas, el que "estaba dedicado al Cristo de la Agonía y a las almas del Purgatorio"(AVELLA, 1969). También consta que la imagen de la Virgen de Monserrat fue traslada solemnemente desde la iglesia de las Catalinas, pero nada se dice respecto de la imagen del Cristo.

Será recién en una real cédula de 1803 donde encontraremos información que podría iluminar la cuestión, pues en la misma se alude a una imagen del Señor de la Buena Muerte al referirse a la Hermandad de las Animas del Purgatorio que funcionaba en la parroquia de Monserrat [2](AGN IX. 31-8-6, Fe, 23). De la real cédula surge que, si bien la hermandad poseía constituciones aprobadas desde comienzos de 1793, carecía de la imagen titular, que es Nuestra Señora de los Remedios, de allí que desde 1794 se había acordado tomar por titular al Señor de la Buena Muerte, estableciendo "la obligación de practicar el piadoso ejercicio de la buena muerte que se hace todos los domingos a la tarde en la propia parroquia", y que dicha advocación debía tenerse por parte de las constituciones.

De lo relacionado podría inferirse que el Cristo de la Agonía y el de la Buena Muerte remiten a una misma imagen, particularmente si consideramos que se trata de advocaciones que suelen confundirse. A su vez, si consideramos que la aprobación de constituciones de las hermandades y cofradías solía concretarse con bastante posterioridad a la conformación de las mismas, la existencia de un altar dedicado a Cristo y las almas del Purgatorio en los comienzos de la iglesia de Monserrat podría deberse a que la hermandad ya se hallaba conformada o, al menos, que el ejercicio de labuena muerte se llevaba a cabo por entonces, lo cual se desprende de la obligación de practicarlo al señalar que "sehace todos los domingos a la tarde".

Acerca del ejercicio de la buena muerte cabe recordar que fueron los jesuitas quienes mayormente difundieron su práctica y que dicho ejercicio se estructura en cinco coloquios en función de las cinco llagas (Exercicios de la buena morte, 1748, 1817)[3], lo cual justifica no sólo la presencia de una imagen de Cristo crucificado sino el realismo de las laceraciones y llagas, lo que precisamente se advierte en nuestra imagen. Respecto de los jesuitas debemos señalar que su carisma marcó de modo indeleble a Buenos Aires, siendo su iglesia la primera de la ciudad, así como que también fueron ellos los confesores de monjas por excelencia, lo cual nos remite a las Catalinas y su iglesia, donde precisamente se inició la cofradía de catalanes dedicadas y su iglesia, donde precisamente se inició la cofradía de catalanes dedicadaa la Virgen de Monserrat.

Figura 4 - Partes faltantes en una mano.



Figura 5 - La porción desaparecida del pie izquierdo



Fonte: Gabriela Braccio y Juan R. Rey

[2] La RC es de fecha 29 de octubre de 1803 y la aprobación de las Constituciones de la Hermandad fue otorgada por RC de fecha 30 de marzo de 1793.

[3] *Exercicios de la Buena Muerte, en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús. Dedicada al Grande San Francisco de Borja. A devoción de la Excelentissima Señora, Nieta de el Santo, La Señora Doña Ana María de Borja, Duquesa de Gandía y Bejar*, Madrid, Gabriel Ramírez, frente la Trinidad Calzada, 1748, y *Exercicio de la Buena Muerte, que se hace en muchas iglesias de la Compañía de Jesús, debajo del patrocinio de la Virgen de los Dolores, y protección de San José y San Francisco Javier. Y algunos actos interiores del alma para exercitar la verdadera virtud. Compuesto por un padre de la misma Compañía de Jesús*, Palma, Imprenta de Salvador Savall, 1817.

Tomando en cuenta estas consideraciones, creemos que amerita preguntarse si nuestro Cristo articulado tuvo acaso origen en un ámbito jesuítico. Sin embargo, la pregunta que se impone es acerca de la función del Descendimiento, como la que se realizaba en los comienzos del siglo XVIII en el convento agustino de Medina del Campo (España), la cual podemos ver en un lienzo pintado que muestra cómo era la práctica y también que la imagen utilizada para dicho propósito era la de un Cristo articulado[4]. Si bien no tenemos prueba ni referencia alguna que nos permita sostener que en Buenos Aires se realizaba esta ráctica y, por ende, tampoco que nuestra imagen haya sido utilizada para ello, creemos que los dedos faltantes en una mano y la porción desaparecida del pie izquierdo bien podrían ser indicio de un recurrente desenclavo (Figuras 4, 5). Lo único cierto es que hoy yace en unas parihuelas, dentro de la sacristía, esperando la próxima Pascua, y aunque no sabemos quién lo hizo ni cuándo, creemos que merece ser conocido como el Cristo de la Buena Muerte.

REFERÊNCIAS

AGN IX, 31-8-6, F° 23.

ALONSO PONGA José Luis y ots. (coord.). **La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III**. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2017.

AVELLA Francisco. **Los catalanes en Buenos Aires durante el siglo XVIII. Aportación al estudio de los orígenes de la sociedad rioplatense**, en: Saitabi (separata) Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, n° XIX, 1969, pp.80.

EXERCICIOS DE LA BUENA MORTE en la Casa Profesa de la Compañia de Jesus. Dedicada al grande San Francisco de Borja

FERNANDEZ GONZALEZ Ruth. **Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento,** Tesis de Maestría en Restauración y Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València, 2011.

GARCIA DE PASO REMON Alfonso. **Arte, liturgia y drama en la representación del descendimiento en España**, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2016.

GONZALEZ Ricardo. **Arte y Cofradías. Los signos de la unión**, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, FFyL, 2005.

LLOMPART Gabriel, **El Davallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval**, en Miscellània litúrgica catalana, Institut d'Estudis Catalans, Vol. 1, 1978, pp. 109-133.

MARTINEZ MARTINEZ María José, "El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados", en: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 69, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 207-246.

MUSEO PEDRO DE OSMA. **Cristo del Descendimiento: tesoro del barroco limeño.** Catálogo de Exposición, Lima, 2014.

LEVANO Diego, **Procesión y Fiesta.** La Semana Santa de Lima, Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima, 2016.

SALVADO CARRETE María José y BIGORRA TRILL María Carmen. **Consideraciones en torno a la simbología del Descendimiento** en: VIII Congreso Nacional de Hermandades, Cofradías y Pasos del Descendimiento, Reus (Tarragona), 2010: https://www.hermandaddelaescalera.org/consideraciones-en-torno-a-la-simbologia-del-descendimiento/.

SCHENONE Héctor H., **Iconografía del arte colonial. Jesucristo**, Bs.As., Fundación Tarea, 1998.

_____. en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES y THE GETTY FOUNDATION. Patrimonio Artístico Nacional. **Inventario de bienes inmuebles**, Ciudad de Buenos Aires II, Primera parte, Bs.As., 2006, pp. 77-78

[4] Se conserva en la clausura del convento de Santa María Magdalena de MM Agustinas, en Medina del Campo, mide 194x194cm, y del mismo surge que fue pintado por "El mudo Neira", Ver: SANCHEZ DEL BARRIO Antonio, "La función del Desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes", en: *Revista de Folklore*. Tomo 16b. Núm. 187, 1996, pp. 21-25: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4x725.

A ICONOGRAFIA DAS SANTA NAS 'BOLO DE NOIVA' E O CASO DE UM EXEMPLAR NA COMARCA DO RIO DAS MORTES

Letícia Martins de Andrade [1]

RESUMO
Este artigo trata de uma imagem de Santana Mestra de rara iconografia pertencente ao museu da Matriz de Resende Costa (MG). A escultura, em terracota policromada, faz parte de um restrito grupo de peças eruditas paulistas que se desenvolveu durante os séculos XVII e XVIII de forma endógena. Os exemplares desse conjunto ficaram conhecidos como 'bolo de noiva', uma denominação inspirada pela forma complexa do trono de Santana: uma composição escalonada, elaborada com uma grande variedade de figuras ornamentais de caráter fantástico e, eventualmente, de sabor oriental. Promove uma leitura iconográfica desse grupo 'bolo de noiva', levantando hipóteses concernentes aos seus significados simbólicos, ao processo de gênese formal de sua tipologia e, por fim, à identificação, à aculturação e ao trânsito de seus protótipos.
Palavras-Chave: Santana. Santana Mestra. Iconografia. *Sedes Sapientiae*. Imaculada Conceição.

THE ICONOGRAPHY OF THE SO-CALLED 'WEDDING CAKE' SAINTANNE – THE CASE OF A SPECIMEN IN THE RIO DAS MORTES COUNTY

ABSTRACT
This article deals with an sculpture of rare iconography representing The Education of the Virgin owned by the Resende Costa's Main Church museum (Minas Gerais). The image, made of polychrome terracotta, belongs to a restricted group of erudite sculptures endougenously developed in São Paulo during the 17th and 18th centuries. The specimens of this group are known as 'wedding cake', a name inspired by the complex shape of Saint Anne's throne: an echeloned composition, formed by a wide variety of ornamental figures of fantastic character and eventually oriental accent. This paper promotes an iconographical reading of this so-called 'wedding cake' group, creating hypotheses concerning its symbolic meanings, the process of formal genesis of its typology and, finally, the identification, acculturation and transitof its prototypes.
Keywords: Saint Anne. The Education of the Virgin. Iconography. *Sedes Sapientiae.* Immaculate Conception.

LA ICONOGRAFÍA DEL LLAMADO SANTA ANA 'PASTEL DE BODAS': EL CASO DE UN ESPÉCIMEN EN EL CONDADO DE RIO DAS MORTES

RESUMEN
Este artículo trata de una escultura de rara iconografía que representa Santa Ana Maestra, propiedad del museo de la iglesia madre de Resende Costa, Minas Gerais. La escultura, realizada en terracota policromada, pertenece a un grupo restringido de piezas eruditas desarrolladas endógenamente en São Paulo durante los siglos XVII y XVIII. Las piezas de este conjunto se conocen como 'pastel de bodas', un nombre inspirado en la forma compleja del trono de Santa Ana: una composición escalonada, formada por una amplia variedad de figuras ornamentales de carácter fantástico y eventualmente de acento oriental. Promueve una lectura iconográfica del llamado grupo 'pastel de bodas' [2] planteando hipótesis sobre sus significados simbólicos, el proceso de génesis formal de su tipología y, finalmente, la identificación, aculturación y tránsito de sus prototipos.
Palabras claves: Santa Ana. Santa Ana Maestra. Iconografía. *Sedes Sapientiae*. Inmaculada Concepción.

INTRODUÇÃO

O museu da Matriz de Nossa Senhora da Penha de França, em Resende Costa, Minas Gerais, possui uma imagem de Santana Mestra que se destaca pela iconografia inusitada: uma terracota que chegou ali nos anos 1990 transferida da capela da fazenda Campos Gerais, outrora de propriedade do inconfidente José de Resende Costa, a quem se acredita tenha pertencido. A imagem apresenta policromia e douramento, mede 44,2 x 24,5cm e foi confeccionada em barro cinza. (Figuras 1, 2).Esta Santana está sentada em um trono de espaldar elevado, trazendo Maria pequenina ao colo. A Menina segura com a mão direita um livro aberto, enquanto a esquerda está junto ao coração. Um mascarão verde mostrando a língua forma o braço da cadeira. (Figura 3) Esse mascarão apoia-se sobre um enrolamento vegetal que, na lateral da peça,

[1]Doutora em História (2004) e Mestre em História da Arte (1999) e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (1999) com doutorado sanduíche realizado na Università Degli Studi di Pisa. Possui pós-doutorado pela FAU-USP (2006) e pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Professora associada da Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ. E-mail: laetitiaandrade@uol.com.br

Figura 1 - Santana Mestra. Séc. XVIII. Terracota policromada e dourada; 44,2 x 24,5 cm. Capela de Campos Gerais (Resende Costa).Origem paulista.



Fonte: Letícia M. de Andrade, abril de 2019.

Figura 2 - A mesma imagem de Santana Mestra.



Fonte: Letícia M. de Andrade, abril de 2019.

se transforma na voluta de uma asa e é prolongado, na parte frontal, por uma pata de leão. que faz as vezes de um pé do móvel. Ladeando o cadeirão na parte do fundo, vemos dois atlantes seminus, barbados, de feições orientais. Suas cabeças são encimadas por conchas das quais nascem novos enrolamentos e onde se assentam dois *putti* agarrados a guirlandas floridas. Mais ao alto, ondulações de concheados continuam o contorno do espaldar até encontrar, no vértice, a grande concha de arremate do conjunto.

Tais características iconográficas nos permitem enquadrar essa escultura numa tipologia de Santanas Mestras conhecida como 'bolo de noiva', assim denominada a partir de um grupo de imagens paulistas em terracota, de composição escalonada e repleta de elementos acessórios[2]. Desejando conhecer a gênese e os protótipos dessa bizarra iconografia, iniciamos então nossa pesquisa pela busca de outras peças semelhantes. Eduardo Etzel relatava conhecer sete imagens como essas (ETZEL, 2002). Encontramos, até o presente momento, 19 imagens que podemos aproximar em maior ou menor grau da peça de Resende Costa: dez em coleções públicas e nove em coleções privadas[3]. Todas são de matriz erudita, realizadas em terracota policromada, referenciadas como tendo origem paulista e confeccionadas entre a segunda metade do século XVII e primeira do XVIII.

Antes de passarmos à análise iconográfica, ressaltamos que não encontramos sequer uma única representação de Santana Mestra fora desse conjunto que retomasse plenamente tal iconografia, nem esculturas devocionais, gravuras ou pinturas, brasileiras ou estrangeiras, da Idade Média até o século XVIII. As aproximações mais plausíveis que pudemos estabelecer foram com composições em que o trono de Ana é elaborado com um ou outro elemento de repertório grotesco.

Nessa iconografia, os tronos se revestem de formas plenas de evocações simbólicas tão elaboradas que acabam por assumir o protagonismo da cena. Na parte inferior dos móveis, substituindo pernas e pés, comparecem patas de leão ou artelhos de ave de rapina encimados por uma cabeça ou meia-figura humana. As laterais são escoradas por atlantes ou cariátides e uma variedade de figurinhas aladas, por vezes híbridas. Nas porções superiores, há querubins e guirlandas; nos vértices, ornamentos de concha, flor ou fruto, ou o Divino. Em meio a essa profusão de elementos, um único surge como denominador comum a todas as peças: os grotescos que formam as pernas das cadeiras. De todo modo, o protagonismo de um trono fantasioso e não funcional indica que ele seja a chave para a interpretação iconográfica, por isso, este foi nosso ponto de partida.

[2] A tipologia é reconhecida por esse termo, por exemplo, em três obras da coleção A. Gutierrez que hoje compõem o acervo do Museu de Sant'Ana em Tiradentes (GUTIERREZ, 2001, p.180).

[3] Desse grupo privado, excluímos para efeito de estudos comparativos quatro peças vendidas em leilão no Brasil das quais não obtivemos informações seguras de procedência.

Figura 3 - Santana Mestra (detalhe do mascarão e atlante).



Fonte: Letícia M. de Andrade, abril de 2019.

Figura 4 - Presbítero Martinus. Madona como *Sedes Sapientiae.* 1199. Madeira policromada e dourada; 190 x 54 x 68cm. Berlim, Bode Museum. Originalmente na Catedral de *Sansepolcro*, Itália.



Fonte: Andreas Praefcke, em https://ommons.wikimedia.org/wiki/file: Presbyter_Martinus_Madonna_als_Sedes_Sapientiae.jpg Acesso: 20 de setembro de 2019.

Nas representações de Santana (Trina ou Mestra), entendemos que o móvel de assento é uma apropriação, por afinidade simbólica, da iconografia do trono de Maria como *Sedes Sapientiae* (Trono da Sabedoria), estimulada pelo avanço das teses imaculistas tardo-medievais. Não se pode esquecer que Ana é uma invenção apócrifa do século II, vitalizada após o Concílio de Niceia para fundamentar questões marianas, e que a Imaculada Conceição foi, na origem, uma festa dedicada à Ana para celebrar sua concepção de Maria. Portanto, seu desenvolvimento iconográfico está essencialmente vinculado aos problemas da longa disputa pelo dogma da Imaculada.

Derivada da Theotokos bizantina e respondendo a um epíteto mariano mencionado pela primeira vez por Santo Agostinho[4], (O'CONNELL, 1982) a formulação visual de Maria como Trono da Sabedoria emerge apenas em época românica (séc. XII) para dar corpo ao dogma da encarnação. Nessas representações, rígidas e frontais, a Virgem está assente com o Menino no colo e seu corpo abarca completamente o do filho. O trono nem sempre é desenvolvido, por vezes é mesmo inexistente, uma vez que é pleonástico, pois Maria é, ela própria, é a cátedra que recebe o *Logos* encarnado. Eventualmente o trono é amparado ou ladeado por leões (Figura 4), num claro empréstimo à imagem bíblica do trono de Salomão[5]. personagem também associado à sabedoria. Réau trata a Virgem em um trono com leões como "uma variante interessante da Virgem em Majestade ou *Sedes Sapientiae*" (RÉAU, 2008). No medievo, esse paralelo entre os tronos mariano e salomônico era conhecido e foi apresentado em um sermão do século XI atribuído a S. Pedro Damião (FORSITH, 1972, p.25). Depois, o franciscano São Boaventura (1221-1274) afirma: "Sim, esse trono de Salomão é Maria" (BOAVENTURA, 1954, 19, p.6) É, portanto, da alusão ao trono de Salomão que vêm as patas de leão dos cadeirões de Maria e Ana.

No final da Idade Média, a iconografia de Ana afasta-se das fontes literárias apócrifas, e triunfam as fórmulas iconográficas da Trina e da Mestra. As representações de Santana Trina – a 'Trindade da encarnação'[6]. – tendem a retomar a rigidez hierática do tipo mariano da *Sedes Sapientiae*: o corpo de Ana envolve o de Maria que envolve o do Menino. O trono, quando presente, também é pleonástico: Ana é o trono do trono da Sabedoria encarnada. Já as representações de Santana Mestra, desprovidas de qualquer ascendência literária ou visual, constituem uma verdadeira "anomalia iconográfica" (SHEINGORN, 1993, p.72) incorporando elementos prosaicos que a converteram facilmente em uma cena de gênero. Por essa razão, aparenta ter sido uma criação da piedade popular impulsionada pela amplitude da proteção da santa no ambiente

[4]A autora já havia apontando esses tronos que fogem à forma do "móvel de uso", configurando-se antes como "móvel irreal e fortemente simbólico.

[5] Salomão I, 10: 18-20. O texto bíblico descreve esse trono como ladeado por 6 pares de leões

[6] No mundo luso-brasileiro, predomina a denominação "Santas Mães". Optamos pelo termo "Trina" por entender que é o que melhor corresponde à complexidade de seu significado.

Figura 5 - Hans Greiff. Santana trina. 1472. Prata dourada e esmalte; 48,6m. Musée de Cluny,



Fonte: Musée National du Moyen Âge. Disponível em https://www.museemoyenage.fr/collection/oeuvre/sainte-annetrinitaire.html, acesso: 27/09/2019.

Figura 6 - Donato di Niccolà di Betto Bardi, il Donatello (1386-1466). Madona e Menino. c.1448. Bronze, h: 160cm. Altar da basílica de Santo Antônio (Il Santo), Pádua, Itália.



Fonte: https://www.wga.hu/html_m/d/donatell/2_mature/padova/index.html acesso:27/09/2019.

litúrgico e oficial, muito provavelmente franciscano, como reflexo do debate imaculista, e que a apropriação do Trono da Sabedoria por Ana envolve questões teológicas suficientemente complexas para ter surgido em ambiente laico.

O livro que Ana apresenta à filha é a base onde se inscreve o Verbo, a segunda pessoa da Trindade. Assim, identificando o livro com o próprio Cristo (SHEINGORN, 1973, p.92), o tipo Mestra desponta como uma variação mais atraente do tipo Trina. e o instante da educação de Maria torna-se aquele em que Ana dá a conhecer à filha o seu destino. A mão esquerda que a Menina aproxima do peito retoma o gesto mariano em muitas Anunciações: outro instante de revelação e surpresa. O olhar contemplativo da nossa pequena Maria diante do livro aberto, que sugere profunda meditação. "*Tota Pulchra*", inscreve-se ali: eis as palavras iniciais que Salomão dirige à Sulamita na célebre passagem do Cântico dos cânticos (4,7): "és completamente bela, minha amiga, e não há mácula em ti", frase longamente retomada na construção dos argumentos imaculistas e tornada mote dos franciscanos, seus principais defensores.

Ainda sobre o trono na iconografia 'bolo de noiva', a análise do mobiliário dos séculos XVII e XVIII nos sugeriu, de início, uma possibilidade para o seu entendimento. Na Europa desse período, cadeirões suntuosos adornados com talha de caráter fantástico são facilmente retraçáveis, por exemplo, na produção de Andrea Brustolon (1662-1732). No entanto, tais referenciais nos parecem fortuitos em relação a obras aproximáveis do tipo 'bolo de noiva': seriam apenas modelos formais, sem implicações de significado, servindo de legitimadores do uso de uma fantasia exorbitante.

Como dissemos, não localizamos qualquer representação de Santana identificável como referencial para o nosso grupo. As maiores aproximações datam do século XV até o início do XVI e são tênues: uma escultura-relicário francesa (1472) que traz um trono arquitetônico suportado por leões e o espaldar ladeado de anjos (Figura 5) – composição, de resto, comum na pintura da época –; ou as conhecidas Madonas da Bohemia cavalgando leões, eventualmente escoradas por anjos-atlantes[7] e que guardam o mesmo sabor exótico das Anas 'bolo de noiva'.

Nos séculos XIV e XV, a associação humano-animal em metáforas e as figuras híbridas humano-animais ligadas a ideias de pecado ganharam novas formas de expressão artística, especialmente em círculos franciscanos (COHEN, 2004, p. 91). Uma importanterepresentação da *Sedes Sapientiae* em que um acento orientalizante e fantasista vem do trono ladeado por esfinges foi realizada por Donatello para uma das mais influentes casas franciscanas de todos os tempos: a basílica

[7] Como, por exemplo, a Madona entronada sobre leões de Skarbimierz (1350-1360), do Museu Nacional de Wrocaw.

Figura 7- Santana Mestra. Séc. XVIII. Terracota policromada; 50 x 25 x 20cm. São Paulo, coleção Ladì Biezus.



Fonte: LEMOS, Carlos A. C.

Figura 8 - Santana Mestra. Marfim indo-português; 30cm. coleção A. R., Porto, Portugal.



Fonte: TÁVORA, Bernardo Ferrão Tavares. Portuguese Expansion Overseas and the Art of Ivory. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.

do Santo, em Pádua (Figura 6)[8],onde longamente atuou Sisto IV (1414-1484), pontífice que favorecerá oficialmente a devoção da Imaculada. No início do século XVI, outras destacadas obras de comitência franciscana incluirão harpías sob os pés de Maria (Andrea del Sarto), ou sob os pés de Ana (Giovanni dela Robbia)[9]. Lembrando que a iconografia da Conceição só será definida no século XVII, os elementos monstruosos nessas obras vinculam-se à ideia do pecado original que, tradicionalmente representado pela serpente ou pelo dragão, é subjugado no instante da concepção imaculada de Maria, e é aceitável que Ana partilhasse da iconografia e do significado.

Tudo isto posto, concluímos até aqui: 1- Que esse seja igualmente o significado simbólico original das figuras híbridas que ladeiam os tronos das Santanas 'bolo de noiva'; 2 - Que sua formulação teológica deve ser produto de ambiente franciscano; 3-Que sua formulação compositiva deve datar, no máximo, do início do século XVI. Restava ainda elucidar como essa iconografia se desenvolveu na São Paulo seiscentista.

Passamos então à análise iconográfica das outras imagens do conjunto paulista em busca de dados que pudessem dialogar com nossa peça, onde o acento oriental é marcante, e encontramos partes vinculáveis à cultura indiana e aos marfins indo-portugueses. O elemento recorrente mais notável nas peças paulistas, e facilmente encontrado nos marfins, é a concha de vieira: elemento quase obrigatório nas peças do tipo Mestra arrematando cadeirões. Há ainda a sugestão do botão de lótus no coroamento de um trono e de sua corola na base de outro; um vegetal que talvez represente o que Bernardo Távora identifica com a "açoka [...], "com frutos semelhantes ao ananás" (Figura 7); dois cães "afrentados"[...] (TÁVORA, 1983). Nada que possamos afirmar ser de procedência ou de intervenção indiana a partir de modelos europeus levados ao Oriente na bagagem de missionários (DIAS, 1995, p. 208). Tampouco conseguimos localizar uma peça indo-portuguesa cujas características iconográficas e formais indicassem uma correspondência integral a qualquer uma das 'bolo de noiva'. Novamente, há apenas aproximações (Figura 8).

[8] Autores como STEFANIAK (2006) e MCHAM (2016) estudaram essa obra de Donatello e sua relação com a teologia franciscana.
[9] Andrea del Sarto. Madona das Harpías.1517. Florença, Uffizi; Giovanni dela Robbia. Santa Ana apresentando a Virgem Imaculada aos Santos Francisco e Antônio. 1513-1517. San Lucchese.

De uma forma geral, os marfins indo-portugueses apresentam composições em escalonamento sobre amplas peanhas, desenvolvidas com uma multiplicidade de figuras e detalhes ornamentais, sugestivos do bolo de noiva que batiza o grupo paulista. Nessas peanhas, as figuras acessórias e míticas as transformam, assim como o trono de Ana, em "complemento indivisível do tema da imagem"(TÁVORA, 1983). Isso é marcante nos Bons Pastores, onde a iconografia cristã divide espaço com elementos hinduístas e budistas: reencontramos o lótus, os leões, as carrancas, os híbridos, os atlantes. Os marfins indo-portugueses, como se sabe, foram produzidos em larga escala e chegaram ao Brasil através da carreira das Índias, no porto de Salvador, espalhando-se a seguir pelo território. Uma Santana 'bolo de noiva', que se encontra no Museu de Arte Sacra da Bahia, sugere a possibilidade de os protótipos brasileiros terem saído da lavra de barristas atuantes ali, como Frei Agostinho da Piedade, que assimilou influências estéticas indianas e cujas obras, não poucas, chegaram a São Paulo. (SILVA-NIGRA, 1971; LEMOS, 1999; SCHUNK, 2012).

Os aspectos orientalizantes, indianos, das Santanas 'bolo de noiva' nos levam à formulação da hipótese de que elas sejam fruto da reinterpretação em barro, em São Paulo, por artistas ou oficinas monásticas, de um ou mais modelos originais, talvez em marfim, executados (e transfigurados) em Goa por artesãos locais a partir de protótipos europeus gravados ou esculpidos. Esses protótipos, por sua vez, teriam sido levados da Europa por missionários das ordens religiosas que ali aportaram no início do século XVI, entre os quais os franciscanos. Outra hipótese de proveniência se fundamenta nos elementos grotescos, abundantes no repertório figurativo tardo-renascentista e maneirista, em especial o das gravuras. Figuras femininas seminuas, híbridas e aladas são atributo recorrente nas Santanas 'bolo de noiva'. Uma pintura de Lorenzo Costa (1460-1535) em Madri, por exemplo, traz uma figura como essas ladeando o espaldar do trono da Virgem[10]. Pode-se então pensar a possibilidade desses protótipos serem gravuras que vieram diretamente para o Brasil igualmente com missionários.

Por fim, as primeiras peças aqui modeladas que interpretaram os protótipos europeus ou indo-europeus deram início à tipologia paulista, permanecendo por muito tempo como modelos exclusivos, replicados indefinidamente (LEMOS, 1970). O isolamento paulista e provavelmente o ambiente monástico trataram de limitar a expansão geográfica dessa iconografia, que se desenvolveu de forma endógena sobretudo no vale do Paraíba – de onde provém a maioria das imagens –, e nunca conhecerá, até onde sabemos, a popularização. Se uma peça alcançou Resende Costa, foi certamente por meio da expansão bandeirante paulista.

Embora tenha havido tentativas de identificação do chamado "mestre do Bolo de Noiva" (LEMOS, 1999;TIRAPELI, 2011; ALCÂNTARA, 2008) e de agrupamento de obras em torno dele (BIEZUS, 2016), a constatação de significativas variações na fatura das peças – estilo, dimensões, número e natureza das figuras – nos leva a considerar essa questão secundária, acreditando que diversos imaginários reelaboraram a mesma tipologia num considerável arco de tempo e que esse mestre é apenas um deles. Contudo, estas são apenas hipóteses, que continuamos a estudar. Referendamos Carlos Lemos (1970) que diz que em São Paulo "coabitam ecos da arte goticizante, manifestações renascentistas, a amostragem maneirista e variações infinitas do barroco. Dessa variedade eclética resultou uma produção singular", e a única afirmação convicta que podemos fazer sobre a tipologia das Santanas 'bolo de noiva' é justamente a da sua absoluta originalidade.

REFERÊNCIA

ALCÂNTARA, Ailton S. **Paulistinhas: imagens sacras, singelas e singulares.** Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, 2008.

BERGMANN, Emilie. **A Maternal Genealogy of Wisdom: The Education of the Virgin in Early Modern Spanish Iconography.** Confluencia, vol. 24, n° 1, 2008, p. 154-161.

BIEZUS, Ladi. "A coleção Santa Gertrudes de imagens paulistas do século XVII: uma análise". In: **Mestres santeiros paulistas do século XVII na coleção Santa Gertrudes.** São Paulo: Cult Arte e Comunicação, 2016.

BOAVENTURA, S. "Miroir de la Bienheureuse Vierge". In: **Oeuvres spirituelles de S. Bonaventure. Beaugency:** Gasnier, 1854.

BRANDÃO, Angela. Móveis em miniatura: a demonstração de um saber fazer. **Anais do Museu Paulista,** vol. 25, n°1, jan/abril 2017, p. 185-186.

COHEN, Simona. **Andrea del Sarto's Monsters: The 'Madonna of the Harpies' and human-animal hybrids in the Renaisssance.** Apollo, vol.159, n° 509, julho de 2004, p. 38-45.

DIAS, Pedro. **A viagem das formas.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ETZEL, Eduardo. **As Santanas barrocas de São Paulo.** Boletim do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Belo Horizonte, vol. 6, n° 22, julho de 2002, p. 4-5.

[10] Virgem entronizada e Menino. c.1495. Madri, Museo Thyssen-Bornemisza.

FORSYTH, Ilene. **The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France**. Princeton: Princeton

GUTIERREZ, Angela (org.). **O Livro de Sant'Ana.** Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2001.University Press, 1972.

LEMOS, Carlos A. C. **Notas sobre a imaginária popular, especialmente a paulista.** REVISTA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: n. 9, p. 7-20. São Paulo: IEB-USP, maio de 1970.

_____. **A imaginária paulista.** São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999.

MCHAM, Sarah. **Visualizing the Immaculate Conception.** Donatello, Francesco della Rovere, and the High Altar and Choir Screen at the Church of the Santo in Padua. Renaissance Quarterly. vol. 69, 2016, p. 831-864.O'CONNELL, **Michael. Seat of Wisdom: Theotokos: a Theological Encyclopedia of the Blessed Virgin Mary**. Glazier Liturgical Press, 1982.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento.** Madri: Ediciones del Serbal, 2008, p. 101-102.

SCHUNK, Rafael. **Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira – séculos XVI e XVII.** Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2012.

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

SHEINGORN, Pamela. **"The Wise Mother": The Image of St. Anne Teaching the Virgin Mary,** in Gesta, vol. 32, N° 1 (1993), p. 69-80. University of Chicago Press.

STEFANIAK, Regina. **Isis Rising: The Ancient Theology of Donatello's Virgin in the Santo**. Artibus et Historiae, vol. 27, n° 53, 2006, p. 89-110.

TÁVORA, Bernardo Ferrão Tavares. **Imaginária luso-oriental.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

TIRAPELI, P. **Oratórios barrocos – Arte e devoção na Coleção Casagrande**. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2011.

ESTUDO ICONOGRÁFICO SOBRE A IMAGEM DE SÃO JOÃO MARCOS DO MUNICÍPIO DE RAPOSOS, MINAS GERAIS/BRASIL

Luciana Bonadio [1]
Giulia Alcântara Cavalcante [2]
Maria Tereza Dantas Moura [3]

RESUMO
A imagem de São João Marcos proveniente do município de Raposos, em Minas Gerais, possivelmente do século XVIII, estava guardada na casa paroquial, deslocada de sua função de culto e com a invocação conhecida apenas pelo nome pintado em sua base. Aparentemente, é a única escultura dedicada a esse santo em Minas Gerais que apresenta essa iconografia. Esse estudo tem como objetivo elucidar sobre essa representação, fazendo uma análise iconográfica seguindo o modelo proposto por Erwin Panofsky, discutindo as referências encontradas sobre esse santo em Portugal e no Brasil, levantando hipóteses sobre a origem e o histórico da escultura de São João Marcos que consideramos ser de suma importância para sua preservação e restabelecimento de seu contexto religioso.
Palavras Chaves: São João Marcos. Iconografia. Escultura em madeira policromada. Raposos. Braga.

ICONOGRAPHIC STUDY ABOUT A SAINT JOÃO MARCOS STATUE FROM RAPOSOS, MINAS GERAIS/BRASIL

ABSTRACT
The statue of Saint João Marcos from Raposos, Minas Gerais, possibly from the eighteenth century, was stored in the parish house, displaced from its cult function and with the invocation known only by the name painted on its base. Apparently it's the only sculpture dedicated to this saint in Minas Gerais who presents this iconography. This study has as its objective to elucidate about this representation, making an iconographic analysis following the model proposed by Erwin Panofsky, discussing the references found about this saint in Portugal and Brazil, raising hypotheses about the origin and history of the sculpture of St. John Mark that we consider to be of great importance for its preservation and restoration of their religious context.
Keywords: Saint João Marcos. Iconography. Polychrome wood sculpture. Raposos, Braga.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LA IMAGEN DE SAN JUAN MARCOS DE LA CIUDAD DE RAPOSOS, MINAS GERAIS/BRASIL

RESUMEN
La imagen de San Juan Marcos de Raposos, Minas Gerais, posiblemente del siglo XVIII, se mantuvo en la casa parroquial, desplazada de su función de culto y con la invocación conocida solo por el nombre pintado en su base. Parece que es la única escultura dedicada a este santo en Minas Gerais que presenta esta iconografía. Este estudio tiene como objetivo dilucidar esta representación, haciendo un análisis iconográfico siguiendo el modelo propuesto por Erwin Panofsky, discutiendo las referencias encontradas sobre este santo en Portugal y Brasil, planteando hipótesis sobre el origen y la historia de la escultura de San Juan Marcos. Consideramos que es de mayor importancia para su preservación y restauración de su contexto religioso.
Palabras clave: San Juan Marcos. Iconografía. Talla en madera policromada. Raposos. Braga.

INTRODUÇÃO

O município de Raposos foi erguido às margens do Rio das Velhas, município importante no ciclo do ouro pela sua localização, servia para o escoamento de produtos e abastecia Sabará, Arraial Velho, Honório Bicalho e Santo Antônio do Rio Acima. A igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição é considerada uma das três primeiras matrizes de Minas Gerais. A ela pertence a imagem de São João Marcos que despertou a pesquisa realizada.

No início do século XVIII, embora já existissem escultores e santeiros na região, era comum a importação de imagens portuguesas para compor os altares das igrejas e capelas das fazendas. O São João Marcos em estudo, aparentemente, é uma imagem portuguesa do século XVIII e estava guardada na casa paroquial não apresentando indícios sobre sua origem e culto.

[1] Mestre; Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis; Professora da Escola de Belas Artes da UFMG. E-mail:lucianabonadio@eba.ufmg.br
[2] Graduanda em Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis. E-mail: giulialcantara18@gmail.com
[3] Bacharel, graduanda em Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis. E-mail: terezamoura@gmail.com

O nome do santo desperta grande confusão ora sendo relacionado com São João, ora com São Marcos. No entanto, apresenta uma iconografia diferenciada das tradicionais para ambos os santos. A referência ao nome São João Marcos aparece na publicação de Coelho (2005, p.91) como havendo apenas uma invocação em Minas Gerais o que nos levou a realizar uma busca maior encontrando referências no estado do Rio de Janeiro e em Braga, Portugal.

Através de um estudo comparativo entre as imagens do Brasil e de Portugal foi possível estabelecer a semelhança entre elas encontrando os pontos de conexão que nos levaram a um culto peculiar em um momento histórico específico.

A ESCULTURA DE RAPOSOS, MINAS GERAIS

A escultura (Figura 1) representa uma figura masculina, em idade adulta, de pele clara, em pé em posição frontal. A cabeça encontra-se hasteada, com o olhar a frente. Os braços encontram-se flexionados, estando o direito para cima e o esquerdo junto ao corpo na altura da cintura. As mãos aparecem semicerradas, sugerindo que segurem algo. A perna direita possui uma leve flexão, sobressaindo o joelho a frente, estando o sapato aparente sob a vestimenta. Carrega um relicário[4] incrustado no peito.

A imagem representada faz uso de vestes eclesiásticas, sendo neste caso características de bispos, evidenciada pelos seguintes elementos: mitra, dalmática, capa pluvial, estola, cruz peitoral e túnica. Ao que tudo indica, o santo bispo trazia algo nas mãos, podendo ser um báculo, mas não identificamos nenhum registro sobre ele.

Figura 1 – São João Marcos da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Minas Gerais, Brasil.



Fonte: Cláudio Nadalin (Cecor) 04/05/2018.

A escultura possui ombros estreitos, o corpo é revestido pelo vestuário que esconde a volumetria dos membros e músculos. Contudo, nota-se boa proporção em sua anatomia e postura de contraposto[5]. A movimentação formal da peça é simétrica, contida nos gestos e no panejamento. A vestimenta tem caimento pesado e as ondulações se abrem na parte de baixo. A dalmática acompanha as movimentações do corpo, fazendo um desenho triangular, sendo mais colada ao tronco e abrindo no final acompanhando o movimento dos joelhos. A capa mantém pouca relação com a

[4] Após a XXV sessão do Concílio de Trento, a veneração às relíquias dos santos e das imagens sagradas foram consideradas notórias, o que levou ao incremento do culto às relíquias às imagens, onde os devotos recorriam a elas em busca de amparo e conforto, uma vez que, entendiam as imagens como representantes reais das entidades divinas.

[5] "Na verdade, o contraposto é a postura do corpo humano de pé e em repouso. Nela, enquanto o peso do corpo assenta sobre uma das pernas (perna apoiada), a outra, estando livre, desempenha a função de um esteio elástico, para assegurar o equilíbrio do corpo, possibilitando uma representação anatômica dinâmica e natural".

anatomia, inclusive pela gola atrás do pescoço firme e rígida. A túnica contém muitas pregas de movimentação sinuosa e arredondada, porém a forma é verticalizada. A figura está apoiada sobre uma base retangular trazendo a inscrição S. João Marcos.

A policromia original da imagem encontra-se coberta por uma camada de repintura de uma tinta oleosa, com poucos detalhes e em alguns lugares bem grosseira, deixando os motivos decorativos sem definição. A mitra é azul com bordas douradas e motivo orgânico central. A capa é vermelha com motivos fitomorfos grandes e bordas douradas por fora, e por dentro cinza chumbo. A dalmática é bege com as bordas e os punhos das mangas dourado. A estola é vermelha, representa o martírio, trazendo uma cruz templária em cada extremidade e a túnica é preta e dourada, com motivos fitomorfos. A base é vermelha com parte central amarela. Encontra-se em processo de restauração visando a recuperação da policromia original subjacente.

ESTUDO COMPARATIVO

Em análises comparativas com outras representações de São João Marcos (Figura 2), podemos observar que o santo carrega na mão esquerda um báculo e, no caso da representação encontrada em Braga, dois cravos na mão direita (Figura 3). Segundo Schenone (1992, v.2, p.820), a presença da mitra e do báculo juntos são a insígnia episcopal por excelência. Apesar da imagem de Raposos não possuir esses atributos, a forma como seus dedos estão posicionados sugere que os tivesse e que, no entanto, foram perdidos.

Figura 2 – São João Marcos da Capela de São João Marcos na Serra do Piloto, distrito de Mangaratiba, Rio de Janeiro, Brasil.



Fonte: Iara Faccini: 30/11/2007. Acervo: Instituto Cidade Viva.

Figura 3 – São João Marcos do Palácio de Raios, Braga, Portugal.



Fonte: Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga. 12/04/2016.

É interessante observar a semelhança entre a imagem de Raposos e a imagem de Braga. Apresentando um caráter mais estático, com pouca movimentação em seu panejamento, a posição das mãos, com o verso da mão direita voltado para frente e a esquerda próxima a cintura. A forma da mitra, com as laterais menos proeminentes e mais comprida, assim como a perna direita em contraposto também apresentam semelhanças. As capas pluviais são de cor vermelha, com as bordas ornadas em dourado e unidas pelo "alamar"[6]. Em ambas, o alamar apresenta um relicário, constituído por uma calota de vidro e um fragmento, provavelmente de osso, acomodado sobre um têxtil. No comparativo com a escultura fluminense a imagem de Raposos parece bojuda, com a massa de peso localizada abaixo da linha central enquanto a outra imagem movimenta os braços, acentuando diagonais e fazendo uma distribuição assimétrica da massa. Embora a iconografia seja semelhante, o estilo da imagem da capela da Serra do Piloto apresenta uma talha mais ornada sugerindo

[6] Alamar. "Cordão metálico que guarnece uma peça do vestuário." Dicionário da lingua Portuguêsa.

leveza, afetação e galanteria, apresentando cabelos em cachos, mitra com pontas arestas bem marcadas e fino entalhe do rosto, nariz, olhos e boca, apresentando forte expressão. O que pode significar uma diferença temporal distinguindo os estilos Barroco e o Rococó.

HAGIOGRAFIA

Em diversas referências bibliográficas acerca de estudos iconográficos ou acerca de invocações a santos, o nome de São João Marcos encontra-se atrelado a São Marcos evangelista, contudo, não se pode afirmar que se trata da mesma pessoa. Nas passagens bíblicas aparecem as citações: Marcos, o evangelista (de 2 Timóteo 4:1); João Marcos (de Atos 12:12-25, Atos 13:5-13 e Atos 15:37) e Marcos, primo de Barnabé (de Colossenses 4:10 e Filemon 24:1). Todos eles pertenceriam aos "Setenta Discípulos" que foram enviados por Jesus para evangelizar a Judéia (Lucas 10:1-16). Roig, em seu livro *Iconografía de los Santos,* elucida a representação de São Marcos como bispo, sendo referente ao período em que era bispo de Alexandria, onde teria sido martirizado e suas relíquias trasladadas para Veneza. No entanto, no artigo de Duarte (2015) e no livro de Aranha (1759) a versão sobre a vida do santo, sua morte e local das relíquias diferem apresentando-o como bispo de Atina, onde teria sido martirizado e suas relíquias trasladadas para Braga (Figura 4).

Figura 4 – Mapa com a demarcação das duas diferentes versões sobre o local onde São Marcos teria sido martirizado e para onde teriam sido levadas suas relíquias conforme as referências.



Fonte: <https://d-maps.com/carte.php?num_car=3124&lang=pt>

No capítulo "S. JOAM MARCOS Bispo de Attina, Martyr, de quem se conserva o seu Santo corpo em Braga" (ARANHA, 1759, p.324) relata que São João Marcos era filho de Simão Leproso e Maria de Jerusalém, que em sua casa Jesus celebrou a última Ceia, sendo também o local onde foi instituído o Santíssimo Sacramento da Eucaristia e onde os apóstolos receberam a visita do Espírito Santo após a ressurreição de Jesus. São João Marcos acompanhou São Barnabé e São Paulo em suas pregações na Antioquia, depois foram a Selêucia, e navegando dali para a Ilha de Chipre, no entanto, não tolerou a vida apostólica e retornou a Jerusalém, depois passado alguns anos se arrependeu e pediu perdão seguindo com S. Barnabé. Depois da morte de São Barnabé, São João Marcos procurou por São Pedro e dele recebeu o título de Bispo de Atina, Itália. Lá despertou a ira dos Gentios sendo martirizado com dois cravos fincados em sua cabeça.

Aranha relata que não se pode precisar em que ano houve a trasladação das relíquias de Atina para Braga, entretanto, Duarte relata que as relíquias teriam sido trazidas no século XII, da Terra Santa para Braga, por Dom Gualdim Pais, Cavaleiro e Mestre da Ordem dos Templários, e que foram sepultadas em uma capela da invocação de São Marcos Evangelista. O arcebispo D. Diogo de Souza, em 1508, fez tirar do chão e colocar em um nicho na mesma capela, onde operou diversos milagres sendo denominado Campo dos Remédios.

No ano de 1718, a Misericórdia de Braga exprimiu ao arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728), o desejo de transferir as relíquias de S. João Marcos para um lugar mais adequado e digno (Figura 5) em uma carta do Arcebispo dirigida ao Cabido, em 14 de março de 1718. Obtido o consentimento do Cabido, o Arcebispo deliberou que todas as comunidades religiosas, o clero e confraria se organizassem em solene procissão, a realizar no dia 26 de abril, para transportar as "santas relíquias do Sr. Sam João Marcos, Bispo Mártir". (MACHADO, 2013, p.89).

Figura 5 – Túmulo de São João Marcos na Igreja do Hospital de São João Marcos da Santa Casa da Misericórdia em Braga, Portugal.



Fonte: Tâmara Junior. Disponível em: <https://andanhos.blogs.sapo.pt/por-terras-de-portugal-da-praca-de-51569> acesso em: 20/10/2019.

Pela hagiografia descrita acima justificaria, primeiramente, as relíquias de Braga, seguindo da data festiva junto ao Santíssimo Sacramento, e dos atributos: vestes de bispo, os dois cravos nas mãos referentes ao seu martírio e a cruz templária. Tanto em Veneza, como em Alexandria, a iconografia verificada nos altares são de representações de São Marcos Evangelista, tendo como atributos o livro e o leão.

O CULTO A SÃO JOÃO MARCOS

Durante a pesquisa, nos deparamos com a história do antigo município de São João Marcos, localizado no Rio de Janeiro. No ano de 1739, um português chamado João Machado Pereira ergueu a capela de S. João Marcos em sua sesmaria, mais tarde a capela passou a paróquia. Com o crescimento do povoado foi construída a Matriz, em 1801, substituindo a antiga capela. A pequena cidade, incluindo a igreja Matriz (Figura 6), foi demolida na década de 1940 para ampliação do reservatório de Ribeirão das Lages e a sua população foi evacuada e espalhada pela região. Com a demolição da cidade e a dissolução da comunidade, a unidade da igreja Matriz foi desfeita, seus altares e santos espalhados sem destino certo, assim como seus párocos e seus fiéis[7].

Figura 6 - Igreja Matriz de São João Marcos, 1942. São João Marcos, Rio de Janeiro/BR.



Fonte: Fotografia N° 20438. Arquivo Central do Iphan.

[7]A região, englobando a totalidade do sítio da antiga cidade quanto a trechos da Estrada Imperial que ligava Mangaratiba à Minas Gerais, formam, desde 2008, o Parque Arqueológico e Ambiental de São João Marcos. Para maiores informações sugerimos o site: <http://www.saojoaomarcos.com.br/>

O fundador da cidade, João Machado Pereira, aparece citado em um dos textos consultados como doador de esmolas, estabelecendo uma ligação entre o culto no Rio de Janeiro à igreja do hospital de São João Marcos da Santa Casa de Misericórdia de Braga (Figura7). Tendo em vista que o maior fluxo migratório para o Brasil ocorreu no século XVIII, XIX e XX, têm-se registros que muitos desses emigrantes eram oriundos da cidade bracarense e que permaneciam devotos ao santo, e que enviavam esmolas para Santa Casa.

Figura 7 – Altar-mor da Igreja do Hospital de São João Marcos da Santa Casa da Misericórdia em Braga, Portugal.

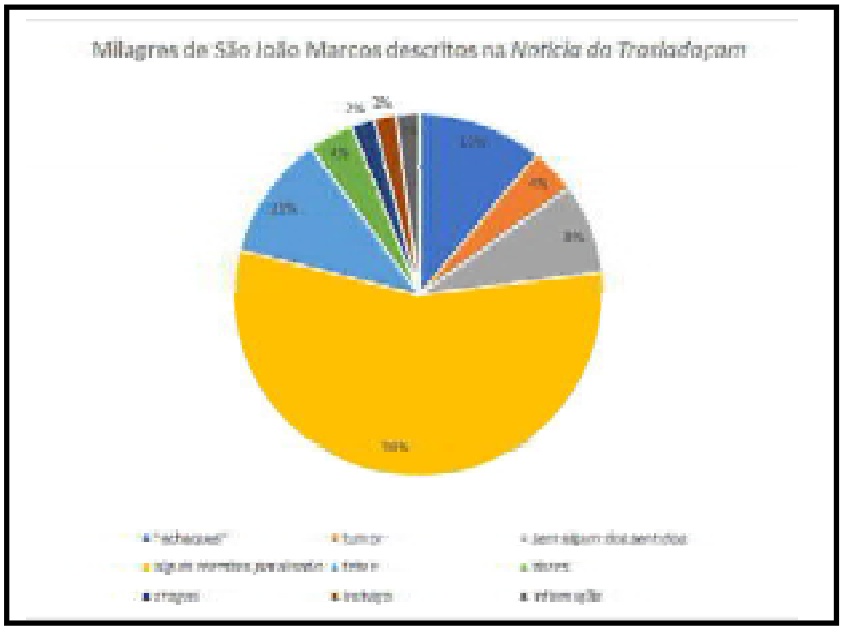


Fonte: Luis Ferreira Alves em: 14/04/2015. Acervo: Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga.

> De terras brasileiras também chegavam esmolas particulares. Devotos que, mesmo residindo em terras distantes, queriam contribuir para um maior esplendor do culto em torno de S. João Marcos. Foi o caso de João Machado Pereira, residente no Rio de Janeiro, que fez chegar à Misericórdia, por meio do capitão Domingos Gomes Lages, nove moedas de ouro de 4800 réis, destinados à feitura de uma custódia de prata para servir quando se expusesse o Santíssimo Sacramento na igreja de S. João Marcos. (MACHADO, 2013, p.95)

O fenômeno devocional em torno de S. João Marcos ocorreu ao longo de todo século XVIII, em especial na primeira metade, a partir de 1718, quando ocorreu a trasladação de suas relíquias para a igreja do hospital. Os levantamentos apontados por Novais (2017) (Figura 8) contam que, num espaço de três meses, o santo curou 39 pessoas e recebia visitas de todo o reino.

Figura 8 – Gráfico sobre os Milagres de São João Marcos descrito na "Notícia da Trasladaçam dos ossos do Glorioso S. Joam Marcos". Demonstrativo dos males os quais os milagres curavam.



Fonte: NOVAIS, Cláudia Sofia Bastos Carvalho. Manifestações festivas na Misericórdia de Braga (século XVIII) (2017, p.74)

A ligação entre Braga com o Rio de Janeiro através da Casa de Misericórdia é elucidada em uma outra citação "A devoção em torno do santo protetor dos enfermos também chegou às colónias. Através do acórdão de 11 de fevereiro de 1721, temos conhecimento que havia sido mandada fazer uma imagem de S. João Marcos, para enviar para a Misericórdia do Rio de Janeiro" (MACHADO, 2013, p.94).

As festividades em torno do santo na Santa Casa ocorrem no dia 26 de abril, onde homenageia-se a data de trasladação das relíquias com a realização do Tríduo e no dia 27 de setembro, festeja-se em sua honra com exposição do Santíssimo Sacramento.

A escultura da qual utilizamos como parte do estudo comparativo pertence ao Palácio de Raio, edifício que integra ao conjunto arquitetônico e histórico da Santa Casa de Misericórdia. Atualmente, exerce a função de Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga, onde é possível conhecer informações sobre a Irmandade da Misericórdia e sobre o Hospital de São Marcos, fundado em 1508. Dentre seu acervo encontra-se arte sacra, pintura, escultura, cerâmicas, ourivesaria, artigos hospitalares, botica e documentação arquivística, assim também, como o patrimônio imaterial relacionado as lanternas e bandeiras processionais, o farricoco e os fogaréus[8].

Até este momento da pesquisa, encontramos no Brasil, duas capelas erguidas em devoção a São João Marcos, uma na comunidade de Macundu, datando da década de 1980, que pertence a paróquia de Rio Claro, no Rio de Janeiro e outra, na comunidade da Serra do Piloto, construída na década de 1970, que pertence à paróquia de Mangaratiba, no mesmo estado. A capela de Macundu abriga o padroeiro em gesso, uma escultura do século XX que ficava anteriormente na capela de Várzea e a capela da Serra do Piloto guarda a imagem oriunda da antiga Matriz demolida, que foi abrigada durante um período na comunidade de Rubião. A escultura em gesso apresenta semelhança com a escultura em madeira, possuindo as mesmas características físicas e mesmos atributos. A imagem original é objeto de disputa entre as comunidades descendentes dos antigos moradores de São João Marcos. A devoção e o culto ao santo são mantidos, mas com várias lacunas, como a paróquia foi dissolvida muito de sua memória se perdeu. A festa de São João Marcos era comemorada no dia 27 de setembro na antiga Matriz, essa data permanece como festa na Serra do Piloto e, em Macundu, antecipam para final de agosto, para que a festa não seja no mesmo dia. A dúvida sobre a identidade do santo, se é o mesmo Marcos Evangelista também ronda aquelas comunidades, de orações e rezas permanece apenas um cântico em sua homenagem, de data desconhecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O São João Marcos da comunidade de Raposos é uma escultura singular, que possivelmente está relacionada a veneração às relíquias de Braga que operaram milagres e foram um fenômeno devocional no início do século XVIII, período em que Raposos viveu seu apogeu e recebia muitos imigrantes devido ao ciclo do ouro. É uma imagem de suma importância que, além de apresentar uma bela talha e policromia, traz incrustada ao peito fragmento das milagrosas relíquias. Embora não tenhamos encontrado documentação que comprove essa relação direta, através de estudos associativos e comparativos foi possível estabelecer essa conexão que nos ajudou a compreender o lugar temporal ao qual essa escultura pertence.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Boaventura Maciel. **Cuidados da Morte e descuidos da Vida.** Lisboa: Oficina de Francisco Borges de Souza, 1759. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Cuidados_da_morte_e_descuidos_da_vida_en.html?id=-NwzgDXrRmIC&redir_esc=y>. Acesso em: 10Dez2018.

ATTWATER, Donald. **Dicionário de Santos.** 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira.; JORGE, Ana Maria C. M. UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA CENTRO DE ESTUDOS DE HISTÓRIA RELIGIOSA. **Dicionário de história religiosa de Portugal.** [Lisbon]: Círculo de Leitores, 2000-2001. Volume P-V/Apêndices, p.120-125.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

COELHO, Beatriz (Org). **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CONTI, Servílio. **O Santo do dia.** 10 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.

DUARTE, Eduardo, "O Culto e a Igreja de S. João Marcos em Braga", in **Revista Misericórdia de Braga**, n.º 11, 2015, pp. 85-112. Disponível em: <https://www.facebook.com/1683505868557224/photos/a.1690596704514807/1730494113858399/?type=1&theater>.

[8] Homens vestidos de hábito com capuz, que acompanhavam as procissões de penitência tocando, de quando em quando uma trombeta, ou portando um facho de fogo.

FRANÇA, Júnia Lessa.; VASCONCELLOS, Ana Cristina de.; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade.; BORGES, Stella Maris. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas.** 9. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 263 p. (Aprender).

HILL, Marcos. Forma, Erudição e Contraposto na Imaginária Colonial Luso Brasileira. In: **Boletim do CEIB**, Belo Horizonte, Volume 16, Número 52, Julho/2012.

JACOBUS, de Voragine. **Legenda Áurea: vidas de santos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MACHADO, Manuela. **O Culto a S. João Marcos na Misericórdia de Braga do Século XVIII: entre milagres e promessas. In.: Património e Devoção.**

LESSA, Elisa M. M. da Silva; ARAÚJO, Maria M. Lobo de. Braga: Câmara Municipal de Braga/SantaCasa da Misericórdia de Braga, 2018.

MV SERRA (Org). **São João Marcos: Patrimônio e Progresso**. Rio de Janeiro: Cidade Viva: Instituto Cultural Cidade Viva, 2011.

NOVAIS, Cláudia Sofia B. C. **Manifestações Festivas na Misericórdia de Braga (Século XVIII).** 2017. 146 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, 2017.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 47-87.

ROIG, Juan Fernando. **Iconografia de los Santos.** Barcelona: Omega, 1950.

SCHENONE, Hector H. **Iconografia del arte colonial: Los Santos. V. I.** Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

_____. I**conografía del arte colonial: Los Santos. V. II.** Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.

SANTA CASA DE MISERICÓRDIA DE BRAGA. Disponível em: >https://www.scmbraga.pt/p%C3%A1gina-inicial<. Acesso em: 10/12/2018.

A DEVOÇÃO OFICIAL: O programa iconográfico das igrejas matrizes da antiga Capitania Real do Rio de Janeiro (1565-1821)

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes[1]

RESUMO
Este estudo estabelece um panorama sobre o programa iconográfico das igrejas matrizes na antiga Capitania Real do Rio de Janeiro (1565-1821), que corresponde, em linhas gerais, ao território do atual Estado homônimo. Durante este período, foram criadas 57 paróquias na região, concentradas mormente na faixa litorânea. O estabelecimento das mesmas visava organizar a vida dos distritos nas capitanias brasileiras, dando suporte aos fregueses tanto nas suas necessidades espirituais quanto nas demandas civis, como, por exemplo: registros, recolhimento de tributos, enterramentos etc. Para o devido cumprimento de suas funções, estas instituições empregaram um repertório iconográfico específico, tacitamente associado aos ofícios realizados nas mesmas.
Palavras-chave: Escultura. Iconografia. Arte sacra. Rio de Janeiro. Inventário.

OFFICIAL DEVOTION: The Iconographic Program of Parishes in the Royal Captaincy of Rio de Janeiro (1565-1821)

ABSTRAT
This study provides an overview of the iconographic program of the mother churches in the former Royal Captaincy of Rio de Janeiro (1565-1821), which corresponds broadly to the territory of the current homonymous state. During this period, 57 parishes were created in the region, mainly concentrated in the coastal strip. Their establishment aimed at organizing the life of the districts in the Brazilian captaincies, supporting the clients in their spiritual needs as well as their civil demands, such as records, tax collection, burials, etc. For the proper fulfillment of their functions, these institutions employed a specific iconographic repertoire, tacitly associated with the trades performed in them.
Keywords: Sculpture. Iconography. Religious art. Rio de Janeiro. Inventory.

DEVOCIÓN OFICIAL: el programa iconográfico de parroquias en la Capitanía Real de Río de Janeiro (1565-1821)

RESUMEN
Este estudio proporciona una visión general del programa iconográfico de las iglesias madres en la antigua Capitanía Real de Río de Janeiro (1565-1821), que corresponde en términos generales al territorio del estado homónimo actual. Durante este período, se crearon 57 parroquias en la región, concentradas principalmente en la franja costera. Su establecimiento tenía como objetivo organizar la vida de los distritos en las capitanías brasileñas, apoyando a los clientes en sus necesidades espirituales, así como sus demandas civiles, como registros, recaudación de impuestos, entierros, etc. Para el correcto cumplimiento de sus funciones, estas instituciones emplearon un repertorio iconográfico específico, asociado tácitamente con los oficios realizados en ellas.
Palabra clave: Escultura. Iconografia. Arte religiosa. Rio de Janeiro. Inventario.

INTRODUÇÃO

Este estudo pretende traçar um breve panorama sobre o programa iconográfico das igrejas matrizes[2] na antiga Capitania Real do Rio de Janeiro (1565-1821), que corresponde, em linhas gerais, ao território do atual Estado homônimo. Durante o período, foram criadas 57 paróquias na região, a maioria delas no século XVIII e na faixa litorânea, mais povoada que os sertões protegidos pela Serra do Mar.

Até o advento do Império, a criação das mesmas estava estritamente ligada aos interesses da administração colonial no Brasil e, em última instância, à vontade da Coroa. Tais freguesias reuniam núcleos populacionais que, somados, constituíam uma determinada vila, tal qual os distritos formam os municípios na divisão administrativa atual.

[1] Museólogo do Iphan (licenciado) e Doutorando em Arte Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ | o.raffael@gmail.com
[2] As igrejas matrizes são uma das três instituições basilares da Igreja presentes na referida Capitania Real – juntando-se às instâncias das ordens religiosas e das confrarias, que assim resolvemos diferenciar devido às suas finalidades, objetivos e função para a população fluminense.

No tocante à questão financeira, estas instituições deveriam receber dotes anuais, necessários para a suporte à fábrica[3] das mesmas. Uma vez que o Rei era o perpétuo administrador da Ordem de Cristo, ações excepcionais de reformas, ampliação e adaptação também poderiam ser contempladas com esmolas vindas de Lisboa. Além disso, as mesmas deveriam possuir um padre colado[4], representante do Estado e da Igreja, prestando serviços civis e religiosos à população.

Para tal, se fazia mister haver algum tipo de ordenamento legal de todas as ações e obrigações das partes envolvidas. No caso brasileiro, tais compromissos são claramente expressos pelas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (VIDE, 2007. publicação original, 1709), publicadas no início do século XVIII, quando o Brasil possuía apenas o arcebispado em Salvador e o bispado do Rio de Janeiro[5].

Conforme determina o documento, as matrizes só poderiam ser construídas após autorização da administração eclesiástica. A isso se acrescentava ainda o interesse da Corte, uma vez que tal empreendimento impactava no erário da Coroa. Elas deveriam ser edificadas em local adequado, com recomendação expressa para aproveitamento de terrenos elevados e em regiões bem povoadas, evitando a ação de depredadores e ladrões em lugares ermos.

AS MATRIZES: AS REGRAS PARA SUAS EDIFICAÇÕES E FUNCIONAMENTO

Como diversos ofícios religiosos seriam ministrados nas igrejas matrizes, uma série de elementos se fazia obrigatória na composição das mesmas. Elas deveriam ter, por exemplo: um retábulo e uma capela mor, para fixação da imagem do Cristo e do orago (padroeiro) local; uma pia batismal, para o sacramento do batismo; uma pia de água benta; um adro espaçoso, grande o suficiente para o sepultamento dos fregueses etc. Além disso, as *Constituições* – citando as recomendações tridentinas[6] – também deliberam a importância do culto à Virgem Maria e São Pedro, patrono da Igreja, em ambiente paroquial.

Neste ensejo, principalmente nos primeiros tempos da colônia, as confrarias[7] de leigos, representantes de classes, ofícios e etnias distintas, vão se reunindo dentro dessas igrejas, ocupando altares laterais e assumindo a responsabilidade pela celebração dos rituais e conservação de seus retábulos. Comumente, as irmandades mais encontradas dentro das paróquias eram aquelas ligadas ao seu funcionamento, como, por exemplo, a do Santíssimo Sacramento – ilustre guardiã da custódia e da Eucaristia, a de São Miguel das Almas, que assumia as funções funerárias e a do Senhor dos Passos/Nossa Senhora das Dores, responsável pelos ofícios da Semana Santa.

Algumas vezes, aquelas primeiras possuíam tanto prestígio e demonstravam tamanho empenho que atuavam reunindo outras irmandades em benefício de obras arquitetônicas e/ou pleiteando recursos junto à Coroa ou à administração local para a fábrica das matrizes (CAMPOS, 2011).

O PROGRAMA ICONOGRÁFICO DAS SEDES DE FREGUESIA

À luz do exposto anteriormente, podemos afirmar que a maioria as matrizes coloniais brasileiras possuía imagens para representar todas estas atribuições sobreditas: o Cristo Crucificado, filho de Deus; a Virgem, mãe de Deus; o orago, recebendo forte influência do devocionário popular português e das ordens religiosas presentes na antiga capitania do Rio de Janeiro (Figura 1, 3); São Miguel – o julgador e condutor das almas, responsável pelos ofícios funerários; Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores (procissão da Paixão e Passos da Via Sacra), e São Pedro, símbolo clerical.

Perfilando o quadro devocional das paróquias, podemos acrescentar a figura de Nossa Senhora do Rosário (principal devoção dos negros), Santana (a matriarca das famílias), Nossa Senhora do Terço (referência a um dos principais objetos do culto diário) e São João Batista (patriarca dos batizados). Outras devoções populares, legado da Idade Média em Portugal, também se faziam presentes eventualmente com maior ou menor frequência nos oragos e altares laterais, dependendo das características, origem, anseios e ofícios da população atendida pela paróquia (Figura 2).

Para ilustrar o que foi tratado acima, elencamos algumas das imagens encontradas numa das matrizes da antiga Capitania Real do Rio de Janeiro, elevada a Paróquia em 1751: a Igreja de Santa Rita de Cássia, no centro da cidade. Neste ponto, cabe ressaltar que muitas das imagens depositadas inicialmente nas matrizes vão ao longo dos anos sendo transferidas para igrejas de irmandades, na medida em que elas adquiriam autossuficiência financeira e prestígio,

[3] Fábrica é a pessoa jurídica responsável por todos os bens e direitos destinados à conservação, reparação e manutenção duma igreja e ao exercício do culto nela. Na catedral, o administrador é o bispo com o cabido; na igreja paroquial,

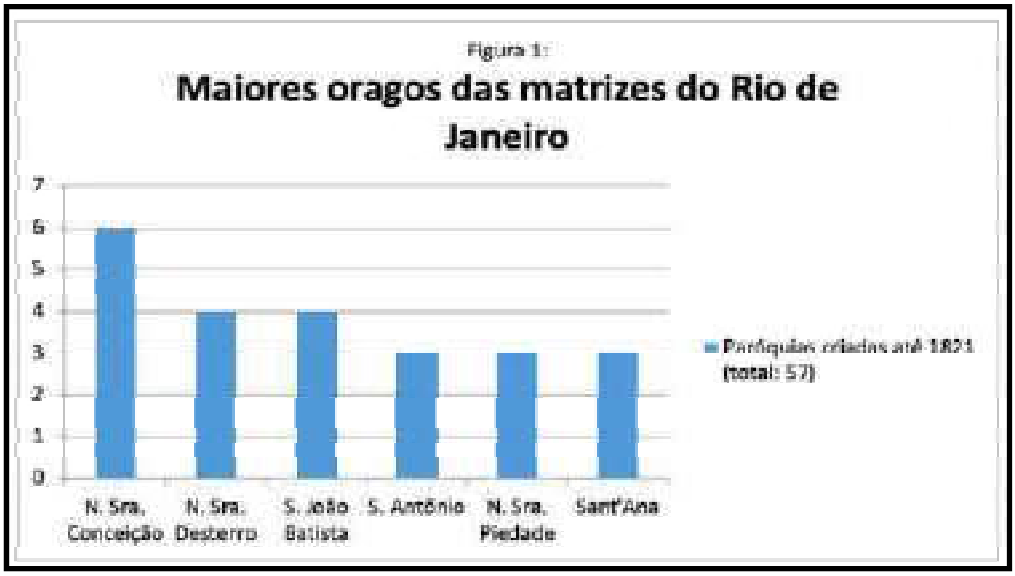
[4] Os vigários colados eram sacerdotes indicados para assumir em caráter permanente uma paróquia. Eram também funcionários do Estado, assumiam suas paróquias após receberem a colação. Recebiam um salário chamado *côngrua*, a partir do dízimo recolhido dos fiéis pelo poder civil.

[5] Relativas ao Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563.

[6] As confrarias eram divididas em duas categorias: as ordens terceiras, vinculadas às regras de alguma ordem religiosa (franciscanos, carmelitas, mínimos etc.), e as irmandades, compostas por leigos sem vínculo com as instituições conventuais.

[7] As arquidioceses são Metrópoles Eclesiásticas, pois possuem uma ou mais dioceses sufragâneas.

Figura 1 - Tabela com os maiores oragos.



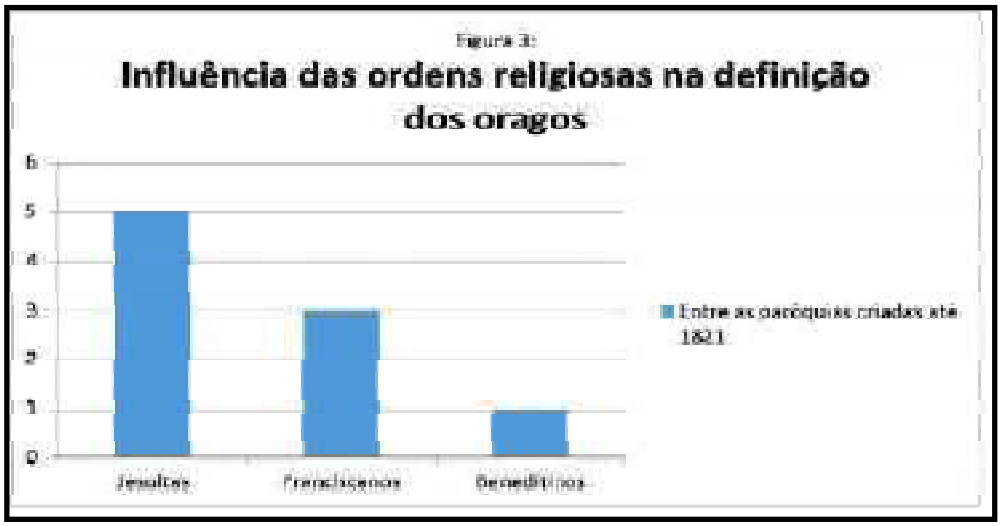
Fonte: o autor, 2019.

Figura 2 - Tabela com as maiores devoções secundárias.



Fonte: o autor, 2019.

Figura 3 - Tabela com as influências das ordens religiosas.



Fonte: o autor, 2019.

construindo templos exclusivos para suas finalidades de culto. Um dos casos mais frequentes, por exemplo, é a edificação de igrejas dedicadas à Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, muitas delas financiadas pelos próprios brancos, com o intuito óbvio de cessar o convívio com os negros nas suas igrejas.

A MATRIZ DE SANTA RITA DE CÁSSIA

A capela de Santa Rita foi fundada no primeiro decênio do século XVIII, por iniciativa do Bispo D. Francisco de São Jerônimo (1638-1721). Em 1721, já possuía capela-mor construída, alicerce do corpo, ornamentos e alfaias. Elevada a matriz em 1751, foi confirmada por dois alvarás de 1753. Nessa época, a igreja recebeu ainda os cinco retábulos que possui até hoje, sendo uma das primeiras igrejas brasileiras a apresentar talha rococó, até então uma novidade estilística, que substituiu o barroco ao longo da segunda metade dos setecentos.

Nos seus altares encontramos praticamente todas aquelas devoções acima citadas, comumente encontradas nas matrizes do Brasil Colônia, perfilando um programa iconográfico específico destas instâncias da Igreja. Seguiremos, portanto, apresentando algumas delas, a fim de ilustrar o objeto desse estudo. São cinco imagens devocionais: a) Santa Rita de Cássia – o orago; b) Santo Antônio e c) Imaculada Conceição – santos ligados a Portugal; d) Sant'Ana – a matriarca; e) São Miguel – o protetor das almas.

Podemos, neste ponto, reparar a ausência de duas devoções que já vimos serem de suma importância nas matrizes: São Pedro e Nossa Senhora do Rosário. Destacamos que a igreja de Santa Rita possui uma imagem desta última, mas não a analisaremos, por considerarmos que o culto a esta invocação foi de fato consagrado na antiga Sé de São Sebastião do Morro do Castelo, onde se instalaram duas irmandades para a santa: uma para pretos, outra para brancos.

Já São Pedro, o *príncipe dos apóstolos*, não foi contemplado por um motivo óbvio: duas quadras atrás da Santa Rita se localizava a igreja de São Pedro dos Clérigos – templo barroco já demolido, cuja irmandade havia sido criada inicialmente na matriz de São José (CAMPUS, 2011).

Figura 4 – Santa Rita de Cássia. Madeira dourada e policromada. Séc. XVIII.



Fonte: o autor.

ANÁLISE DOS EXEMPLARES

O orago: **Santa Rita de Cássia.** (Figura 4),Margherita Lotti (1381 – 1457) foi uma monja agostiniana nascida na Itália. Se casou na juventude e teve dois filhos. Seu marido foi assassinado e seus filhos tentaram vingar a morte do pai, culminando tragicamente com o falecimento de ambos. Viúva e sem herdeiros, tornou-se religiosa. No convento, teria recebido uma das chagas de Cristo na testa. É invocada para causas urgentes, sendo protetora dos aflitos. Santa Rita veste o hábito negro das monjas agostinianas, com grandes mangas, amarrado por um cinto que lhe cai aos pés. Apresenta como atributos: uma coroa de espinhos, a ferida na testa, um crucifixo, uma palma com três coroas e abelhas (CUNHA, 1993). No nosso exemplo, a santa segue o modelo iconográfico supracitado, apresentando a cruz e a palma com três coroas como atributos.

Figura 5 – Santo Antônio. Madeira policromada e dourada. Séc. XVIII



Fonte: o autor.

a) Santo Antônio – o santo patrício (Figura 5)

Santo Antônio nasceu em Lisboa, Portugal, no dia 13 de setembro de 1191, e morreu aos 13 de junho de 1231, nas vizinhanças de Pádua, Itália. Em 1220 entrou para a Ordem dos Franciscanos. Não demorou para se revelar um grande orador e pregador, fazendo o sermão em Forli, na ordenação sacerdotal de franciscanos e dominicanos, em setembro de 1221. Após alguns anos como frade itinerante, foi nomeado por São Francisco o primeiro leitor de teologia da ordem. Um dos santos mais populares da Igreja, "o santo do mundo todo", proclamou o papa Leão XIII, Santo Antônio não perdeu sua atualidade e é invocado pelo povo cristão até hoje para curar doença, achar coisa perdida e ajudar no casamento.

Figura 6 – Nossa Senhora da Imaculada Conceição. Madeira dourada e policromada. Séc. XVIII/XIX.



Fonte: o autor.

É representado com o hábito franciscano, jovem, imberbe e geralmente com tonsura. acolhedor, digno de sua fama de orador e pregador. O nosso exemplo, faz alusão à sua aparição com o Meninos Jesus: com livro e menino sobre o mesmo no seu braço esquerdo. Na fotografia, o livro e a cruz (que fica na mão direita) foram retirados.



Figura 8 – São Miguel Arcanjo. Madeira dourada e policromada. Séc. XVIII.



Fonte: o autor.

Para os católicos, São Miguel tem quatro atribuições: comandante das forças celestes em seu triunfo sobre o satã; anjo da morte, que guiava a alma de todos os falecidos para o céu (as orações católicas em geral se referem a este papel); aferidor das almas numa balança, tal qual Anúbis na mitologia egípcia, o que justifica a recorrência deste atributo nas suas representações; e, finalmente, guardião da Igreja.

É representado como um jovem guerreiro romano alado, usando capacete com plumagem e manto vermelho. Apresenta como atributos: a lança, a espada, o demônio aos seus pés e uma balança. Nosso exemplo em questão reúne todas estas características, numa composição muito expressiva e equilibrada do arcanjo guerreiro e zelador das almas dos mortos. Com o adendo de na balança constarem dois bustos humanos, representando justamente a aferição dos espíritos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos ao longo deste trabalho, o estabelecimento das igrejas matrizes visava organizar a vida dos distritos nas capitanias brasileiras, dando suporte aos fregueses tanto nas suas necessidades espirituais (batizados, casamentos, crismas e demais sacramentos) quanto às demandas civis (registros, recolhimento de tributos, enterramentos etc.). Em suma, as sedes de freguesias e vilas se prestavam a diversas atividades chanceladas pelo Estado, marcando sua presença entre os colonos

Para o devido cumprimento de suas funções, estas instituições introduziram um repertório iconográfico peculiar, tacitamente associado aos ofícios realizados nas mesmas. Neste particular, demonstramos através de uma amostragem entre as 57 matrizes criadas na antiga Capitania Real do Rio de Janeiro a predileção da invocação da Imaculada Conceição como orago das paróquias, com seis ocorrências.

Entre as devoções secundárias destes templos, por sua vez, destacamos a importância da invocação à Nossa Senhora do Rosário – predileta entre os negros, São Miguel, Nossa Senhora do Terço, Nossa Senhora das Dores e Sant'Ana, entre outros, muitas vezes pertencentes a irmandades que continuaram ligadas à matriz por todo o período de existência, devido à natureza de suas atividades, atuando em verdadeira simbiose com a fábrica paroquial.

Cabe ressaltar, neste ponto, que a tradição secular do devocionário popular português já havia consagrado a maioria dos santos citados neste estudo, como a Virgem, os apóstolos e os santos protetores da família, das pestes, das almas etc. Por conseguinte, podemos concluir que o programa iconográfico das matrizes – no recorte do Rio de Janeiro – seguiu mais o legado medieval lusitano que aquele proposto na Contrarreforma, através do Concílio de Trento e a canonização de uma fileira de mártires e pregadores missionários.

Não obstante, é digna de nota a quantidade de oragos associados aos jesuítas, franciscanos e beneditinos (FIG. 3), muito em função de suas atividades missionárias e – fazendo referência aos primeiros – do fato de algumas igrejas fundadas pela Companhia de Jesus terem se tornado matrizes, como ocorrido em São Pedro da Aldeia, São Lourenço, São Barnabé, São Francisco Xavier do Engenho Velho e São Francisco Xavier de Itaguaí.

REFERÊNCIAS

BRUNORIO, Róger, Fr. **Duas Imagens/Uma Pintura**. Representação Iconográfica da Imaculada Conceição de Nossa Senhora. In: *Vida Franciscana* nº. 80. São Paulo: Vozes, 2006.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Arte Sacra no Brasil Colonial**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista**: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

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

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia de Cândido Augusto de Mello, 1863.

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

_____. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília: Iphan/Monumento, 2010. v. 2.

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

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

VIDE, Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2007.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

TEODÓSIO BERNARDES DA FONSECA: pesquisas recentes a partir das imagens da Capela das Mercês e Perdões de Vila Rica.

Bráulio Gomes Felisberto [1]

RESUMO
A imaginária brasileira já foi abordada por diversas pesquisas historiográficas nas últimas décadas. Apesar disso, a obra e a trajetória de alguns escultores e imaginários ainda permanecem pouco estudadas. Sendo assim, pretende-se neste artigo apresentar aspectos sobre a atuação de Teodósio Bernardes da Fonseca (1749-1809) em Minas Gerais. A partir de uma análise calcada na história da social da arte, almejou-se demonstrar horizontalmente a sua trajetória socioartística e de maneira vertical, suas produções na Capela de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Vila Rica, atual Ouro Preto, realizadas em 1794. Notou-se que as ditas obras fazem parte de um mesmo conjunto autoral e servirão de lastro para futuras atribuições ao artista.
Palavras-chave: Teodósio Bernardes da Fonseca, imagens, Ouro Preto, Nossa Senhora das Mercês.

TEODÓSIO BERNARDES DA FONSECA: recent research from the images of the Capela de Nossa Senhora das Mercês e Perdões of Vila Rica.

ABSTRACT
The Brazilian sculpture has been approached by several historiographical researches in the last decades. Nevertheless, the work and trajectory of some sculptors remains poorly studied. Thus, this article presents aspects about the performance of Teodósio Bernardes da Fonseca (1749-1809) in Minas Gerais. From an analysis based on the social art history, the aim was to demonstrate horizontally its socio-artistic trajectory and vertically, its productions in the Capela de Nossa Senhora das Mercês e Perdões of Vila Rica, now Ouro Preto, which it was in 1794. It was noted that these works are part of the same authorial set and will serve as ballast for future attributions to the artist.
Keywords: Teodósio Bernardes da Fonseca, images, Ouro Preto, Nossa Senhora das Mercês.

TEODÓSIO BERNARDES DA FONSECA: investigaciones recientes de las imágenes de la Capela de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Vila Rica.

RESUMEN
La imaginería brasileña ha sido abordada por varias investigaciones historiográficas en las últimas décadas. Sin embargo, el trabajo y la trayectoria de algunos escultores sigue siendo poco estudiados. Así, este artículo presenta aspectos sobre el desempeño de Teodósio Bernardes da Fonseca (1749-1809) en Minas Gerais. Tras un análisis basado en la historia social del arte, el objetivo fue demostrar horizontalmente sus trayectorias social e artística, mientras que, verticalmente, sus producciones en la Capela de Nossa Senhora das Mercês e Perdões de Vila Rica, la actualidad Ouro Preto, realizadas en 1794. Se observó que estas obras son parte de un conjunto misma autoría y servirán de lastre para futuras atribuciones al artista.
Palabras clave: Teodósio Bernardes da Fonseca, imágenes, Ouro Preto, Nossa Senhora das Mercês.

INTRODUÇÃO

A produção da imaginária brasileira medrou vertiginosamente no final do século XVIII e princípio do XIX, sobretudo em Minas Gerais. Em tal contexto emergem figuras que se tornariam referências para a prática escultórica da região, como Francisco Vieira Servas e Antônio Francisco Lisboa, cujos trabalhos já foram amplamente debatidos pela historiografia da arte. Paralelo ao surgimento desses mestres, também despontaram outros oficiais mecânicos que conseguiram gozar prestígio entre os seus contemporâneos, mas, no entanto, são pouco contemplados por pesquisas. Um destes nomes é o de Teodósio Bernardes da Fonseca[2].

[1] Doutorando – IFHC/UNICAMP; Professor – Escola de Ofícios Tradicionais de Mariana; historiador – Museu Aleijadinho. E-mail: brauliogomesfelisberto@gmail.com
[2] Este texto é um desdobramento da pesquisa de doutorado em História da Arte, em andamento no IFCH/UNICAMP, orientada pelo Professor Dr. Marcos Tognon e financiada pelo CNPq. Agradecemos às equipes das paróquias de Nossa Senhora da Conceição e de Nossa Senhora do Pilar – Ouro Preto-MG, pela disponibilidade e presteza no atendimento.

Este é um artigo introdutório que se divide em duas partes: na primeira parte, de forma horizontal, tentou-se apresentar aspectos gerais sobre a trajetória do artista; na segunda parte, verticalizou-se para a análise de três obras realizadas por Bernardes da Fonseca na Capela de Nossa Senhora das Mercês Perdões de Vila Rica, no ano de 1794.

TEODÓSIO BERNARDES DA FONSECA: BREVES APONTAMENTOS SOBRE A SUA TRAJETÓRIA

Teodósio Bernardes da Fonseca foi batizado na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, no dia 02 de março de 1749 (AEPNSC-OP. cód. 1.1.3). Pelo assento de batismo se tem a comprovação da sua filiação, sendo o pai Teodósio Bernardes da Fonseca e a mãe Maria da Assunção. A família se completou, posteriormente, com as duas irmãs: Maria e Ana[3] (AHPNSP-OP. Volume nº 1936, fl. 150).

Ainda no assento de batismo, sabe-se que Bernardes da Fonseca foi apadrinhado pelo Doutor Antônio Rodrigues de Queirós, sacerdote que foi capelão de Santa Rita e procurador na Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica. Provavelmente, quando do seu crisma, o padrinho foi o Capitão José Gomes da Rocha, português nascido na Freguesia do Meixedo, Viana do Castelo. Rocha foi procurador da Câmara de Vila Rica, abastado negociador, morador na Freguesia de Antônio Dias, onde faleceu em 1760 e deixou, segundo o testamento, a seu afilhado "Teodósio, filho de Teodósio Bernardo da Fonseca vinte e cinco mil réis" (AEPNSC-OP. Códice nº 5.2.2, fl. 356). Os dois padrinhos possuíam boas relações econômicas, religiosas e sociais; talvez, seja um motivo para que de uma família tão pobre rogasse a um influente membro da sociedade o apadrinhamento de sua prole. As relações sociais se teciam de maneira a garantir a expectativa de boas oportunidades aos filhos. Ainda no testamento de Rocha, as ligações sociais se tornam relevantes para a história da escultura, uma vez que ele era compadre de Manoel Francisco Lisboa; embora ainda não se tenha comprovado relações profissionais entre Bernardes da Fonseca e a família Lisboa.

Apesar de o batizado ser em Antônio Dias, o escultor e sua família se mudam para a freguesia vizinha, a de Nossa Senhora do Pilar. Lá, eles se instalam na Rua Nova do Sacramento que é descrita como aquela que "principia na ponte de São José até a rua do quartel" (MATHIAS, 1969. P.96). Tal propriedade foi conseguida por seu pai por meio de aforamento mediante solicitação feita em 1752 (APM. Notação: CMOP. Cx. 27. Doc. 33).

Décadas depois, Teodósio se casou com Maria Rodrigues dos Anjos, com quem provavelmente não teve filhos. A esposa apareceu em poucos registros da vida do escultor. No censo de 1804, a mulher já não foi arrolada em sua casa. Foram listados: o pai de idade de 80 anos e "impossibilitado", suas irmãs e o próprio Teodósio, nomeado como "escultor"(MATIAS, 1969, P.26).

Até o atual estado da pesquisa, constatou-se que Bernardes da Fonseca participou pelo menos de duas irmandades: na São José (AHPNSP-OP. Volume: 0162, fl. 13v.) e na de Nossa Senhora das Mercês e Perdões (AEPNSC-OP. Códice 7.8.2, fl. 260). Apesar de ter surgido para "homens crioulos", a irmandade das Mercês assumiu o papel de agremiação para pardos na Paróquia de Antônio Dias. Já a irmandade de São José era voltada para "homens pardos" e se situa na Paróquia do Pilar. Em ambas as irmandades havia um grande número de oficiais como carpinteiros, pedreiros, escultores, carapinas, canteiros, dentre outros.

Há ainda uma terceira agremiação leiga que provavelmente Bernardes da Fonseca participou, mas não configurando uma associação com compromisso. Este registro se encontra na documentação da Câmara de Vila Rica. Trata-se de um requerimento de julho de 1801, em que o escultor, como "primeiro devoto do Império do Senhor Espírito Santo, sito na Ermida da Santa Cruz e Almas" (APM. Notação: CMOP. CX. 74. Doc. 65), solicitou a construção de um cômodo para armazenar os aprestos da devoção. A solicitação foi recusada pela Câmara em agosto do mesmo ano por não haver espaço no local indicado pelo escultor.

Ainda no âmbito familiar, o escultor teve como primeiro mestre o seu pai, homônimo. Registros comprovam que Teodósio, o velho, trabalhou nas capelas de: São Francisco de Assis, São Francisco de Paula, Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia e São José, todas localizadas em Ouro Preto. O pai tinha patente de capitão e foi procurador geral da Capela de São Francisco de Paula, mesmo local onde foi enterrado em 1806. Ele trabalhava como armador de festas religiosas, ornando capelas e igrejas de acordo com o calendário litúrgico. Cogita-se que a partir da observação do ofício de seu pai, Teodósio teve a inserção em seu futuro labor; rodeado por retábulos e andores para a ornamentação,manuseando desde cedo imagens e objetos do culto. Formando, assim, uma verdadeira *schemata* que contribuiu para o seu repertório artístico.

No início da carreira, o filho utilizava o epíteto "moço" para se diferenciar do pai. Em recibos e em outros documentos, o adjetivo também distinguia os ofícios dos dois: o velho como armador e o moço como escultor. Buscando a autonomia, aos poucos a figura do filho se consolidava como escultor e construtor de objetos sacros.

[3] As irmãs foram beneficiadas no testamento de Antônio Teixeira Chaves. (MATHIAS, 1969: 96).

De acordo com Jaelson Bitran Trindade (1988, p.123), o escultor atuou como assistente de Luís Pinheiro Lobo que ao longo de sua trajetória trabalhou na Câmara de Vila Rica, na Capela de São Francisco de Assis e na Casa da Junta da Real Fazenda. Foi neste último local que se tem documentada a presença de Teodósio "moço" como colaborador na fatura da talha de "umas garras para um armário para a casa da junta, e fazenda Real."

Até o momento é possível rastrear o período de produção de Teodósio Bernardes da Fonseca entre as décadas de 1770 e 1800. As suas atuações mais numerosas residem na execução de imagens e objetos de culto; na manutenção e consertos de obras já executadas e em acessórios de esculturas religiosas. Há ainda uma série de registros em que não foram apontados os trabalhos realizados. Na Capela das Mercês e Misericórdia em Ouro Preto, o escultor recebeu por uns castiçais e pela execução de uma imagem da padroeira (AHPNSP-OP. Volume: 0038, fl. 48) Já na Capela das Mercês e Perdões, o mesmo recebeu pela fatura de três imagens retabulares (AEPNSC-OP. Códice 7.12.2., fl. 64).

Sobre os consertos da imaginária, foram encontrados registros como uns arremates na Capela de São José (TRINDADE, 1956, p.180180 e AHPNSP-OP. Volume: 0170, fl. 33v.) e o conserto de ornamentos não especificados na Capela das Mercês e Misericórdia (AHPNSP-OP. Volume: 0038, fl. 128 e AHPNSP-OP. Volume: 0041). Próspera também foi a atuação do escultor na Capela das Mercês e Perdões onde existem três registros. Em 1798, recebeu pelo conserto da mão da imagem de Nossa Senhora da Saúde (AEPNSC-OP. Códice 7.12.1, fl. 277). Em 1801, foi pago pela fatura da mão da imagem de São Raimundo (AEPNSC-OP. Códice 7.12.1. fl. 289v.). Em 1804, Bernardes da Fonseca recebeu para reparar a roca das imagens do templo, que infelizmente não foram especificadas (AEPNSC-OP. Códice 7.12.2, fl. 88).

Nas obras de acessórios de esculturas religiosas, Teodósio "o moço" executou algumas obras nas capelas de São José e das Mercês e Misericórdia também em Ouro Preto. No primeiro templo, ele realizou um dossel para o sacrário (AHPNSP-OP. Volume: 0170, fl. 92v.) Já para o segundo sodalício, ele realizou resplendores para quatro imagens e um cetro, atributo da imaginária de Santa Catarina (AHNNSP-OP. Volume: 0041, fl. 24v e TRINDADE, 1959, p.259). A fatura dos resplendores levou a Raimundo Trindade afirmar que o escultor também atuava como ourives. Porém, dado o baixo valor das encomendas é mais provável que as mesmas foram executadas com materiais mais simples como latão ou madeira. Estes registros demonstram ainda que o oficial atuava em áreas distintas, tanto como escultor quanto construtor de acessórios da imaginária religiosa.

Em 27 de junho de 1809, com prováveis sessenta anos de idade, Teodósio Bernardes da Fonseca faleceu no Hospital de Ouro Preto. O enterro foi na Capela de São José, mesma capela que abrigou inúmeros outros oficiais mecânicos (AHPNSP-OP. Volume 1855, fl. 96v.).

AS OBRAS DE TEODÓSIO BERNARDES DA FONSECA NA CAPELA DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS E PERDÕES DE VILA RICA – 1794/1795.

Figura 1 - Fachada da Capela de Nossa Senhora das Mercês e Perdões – Ouro Preto.



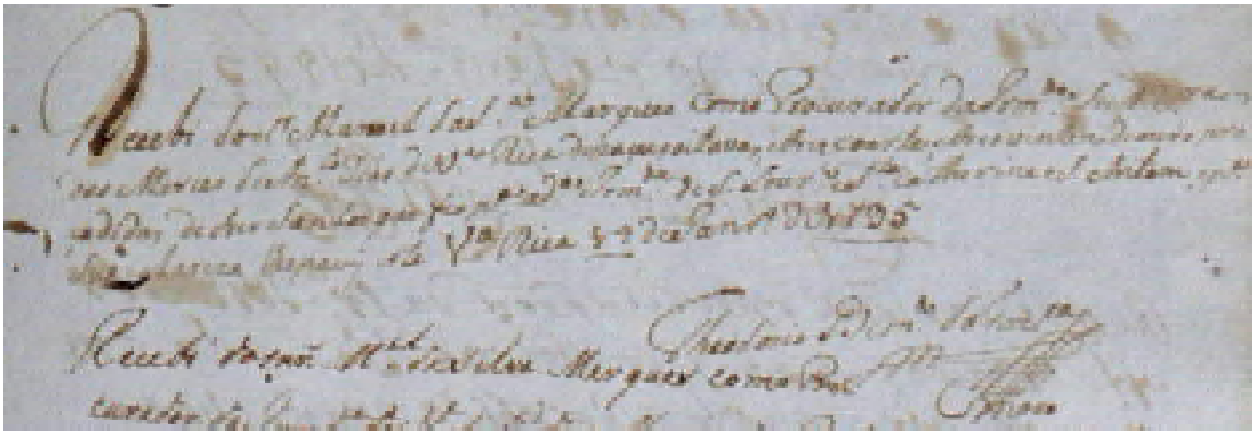
Fonte: o autor.17/10/2019.

A irmandade de Nossa Senhora das Mercês foi ereta na Freguesia de Antônio Dias no ano de 1743. Posteriormente, os mercedários assumem a capela do Senhor Bom Jesus dos Perdões conseguida por tratativas com o Padre José Fernandes Leite (TRINDADE, 1945, SOUZA, 2013 e PRECIOSO, 2014) (Figura 1). Acredita-se que a imaginária da capela foi composta a partir das décadas de 1750/60, com as imagens de roca da padroeira, de São Raimundo Nonato e de São Pedro Nolasco – as últimas atribuídas ao Aleijadinho. No ano de 1764, o oficial Lourenço Rodrigues de Souza recebeu pela fatura das imagens de vulto de dois cativos que ladeiam a de Nossa Senhora das Mercês.

Uma das condições para a doação da antiga capela para os mercedários foi que se mantivessem os cultos ao Senhor Bom Jesus dos Perdões e à Nossa Senhora da Saúde, imagens que já existiam no templo. Somam-se a essas, outras imagens como a de Nossa Senhora das Dores, a de Santa Rita de Cássia, a de Nossa Senhora do Rosário, a de São Rafael e o Menino Tobias, Santa Maria do Socorro, além do Crucificado da sacristia.

As inúmeras reformas e reconstruções do edifício, que fragilizavam a condição financeira da agremiação, fizeram com que o programa iconográfico mercedário fosse confeccionado aos poucos. Somente em 1794, mais de cinquenta anos da ereção da irmandade, é que se contrata com Teodósio Bernardes da Fonseca a fatura das três imagens que serviriam para os retábulos da nave. Diz o recibo de Teodósio Bernardes da Fonseca, o Moço [Figura 2]:

Figura 2 - Recibo assinado por Teodósio Bernardes da Fonseca – 1794. AEPSC-OP. Códice 7.12.2, fl. 64.



Fonte: o autor, 09/05/2019.

> Recebi do Senhor Manoel da Silva Marques como Procurador da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês de Antônio Dias de Vila Rica dez oitavas, e três quartos, e três vinténs de ouro procedidas de três Santos que fiz para a dita Irmandade de São Lourenço e Santa Catarina e Santo Antão, e para sua clareza lhe passei este. Vila Rica 14 de janeiro de 1795. (AEPNSC-OP. Códice 7.12.2, fl. 64).

De acordo com o recibo, o valor das obras seriam 12$975, ou seja, cada imagem foi avaliada em 4$325. Tal valor era próximo ao praticado por outros oficiais do período na execução de imagens de vestir.

A obra intitulada como Santo Antão Abade é uma imagem de vestir anatomizada, semiarticulada e de madeira policromada (COELHO & QUITES, 2014) (Figuras 3 e 4). A figura apresenta posição frontal; com a cabeça levemente inclinada para a esquerda. Suas feições possuem dobras e marcações que denotam grande expressividade.

As pálpebras são volumosas e as sobrancelhas arqueadas; harmonizando com sulcos nas laterais da boca, o nariz fino e a longa barba em estrias. As mãos e os pés são finos e magros, com veias e marcações nas unhas e articulações interfalangianas. No tronco há marcações no peitoral e na virilha, sendo as pernas sem articulações. Na base octogonal há a inscrição "*S. Antam. Ab*".

Tais opções formais empreendidas por Bernardes da Fonseca se vinculam com a hagiografia do egípcio Santo Antão Abade. Narra a sua lenda que no século III, o filho de pais nobres renunciou a uma vida de luxo para viver como eremita, após se converter ao catolicismo. No deserto, Santo Antão foi tentado por demônios passando por provações espirituais, respondendo sempre com penitências e orações. Toda essa trajetória resultou em fatos miraculosos, como curas e visões proféticas. Os mercedários são vinculados a Santo Antão pelo fato da Ordem ter sido reconhecida canonicamente pelo Papa Gregório IX, em 17 de janeiro de 1235, dia da festa do santo. Após a fatura da imagem, o primeiro registro que consta a sua presença na capela foi no Inventário de 1812, em que figura: "Uma Imagem de Santo Antão Abade, paramentada, de três palmos de altura"(AEPNSC-OP. Códice 7.10.1, fl. 2. Hagiografia em: CUNHA, 1993).

Figuras 3, 4 - Imagem (com vestes e sem vestes) de Santo Antão Abade. 1794. 0,92 x 0,31 x 0,24m.




Fonte: Gilsomar S. Batista. 26/02/2018.

A segunda imagem aqui estudada foi a de São Lourenço [Figuras 5, 6]. Figura-se como uma imagem de vestir, anatomizada, semiarticulada e de madeira policromada. O santo é retratado de pé, sustentado pela perna esquerda; com fisionomia serena; rosto oval, cabelos tonsurados, orelhas em "C", testa sem sulcos, sobrancelhas finas e levemente curvas, nariz afilado, boca semi-aberta com dentição à mostra; queixo com covas e pescoço alongado. As mãos aparentam segurar atributo, o tronco é acinturado; sendo as pernas sem articulações e pés calçados. A base é triangular com as quinas chanfradas.

Figuras 5, 6 - Imagem (com vestes e sem vestes), de São Lourenço. 1794 - 0,91 x 0,31 x 0,22m.




Fonte: Gilsomar S. Batista.17/01/2018.

Figura 7 - Imagem (com vestes e sem vestes), de Santa Catarina de Alexandria. 1794 - 1,08 x 0,36 x 0,25m .



Fonte: o autor, 15/10/2019 - 15/10/2019.

São Lourenço é retratado em sua hagiografia como um santo piedoso e servo dos pobres, que viveu no século III. O mártir espanhol foi morto queimado em uma grelha, que se transformou em um de seus atributos, após se negar a entregar os seus bens ao Império Romano. As comemorações em louvor ao santo se dão a 10 de agosto, sendo homenageado pelos mercedários por se tratar da mesma data da aprovação da Ordem, em 1218. Também no Inventário de 1812, aparece nos registros da irmandade das Mercês de Vila Rica: "Uma Imagem de São Lourenço, paramentada e com suas insígnias, de três palmos, e meio de altura".

A terceira obra realizada por Bernardes da Fonseca foi a Imagem de Santa Catarina de Alexandria (Figuras 7, 8). O objeto é uma imagem de vestir, de roca, semiarticulada e de madeira policromada. Apresenta-se em posição frontal; rosto oval, testa curta, sobrancelhas arqueadas, nariz afilado com narinas arredondadas; profundos sulcos mentolabiais e nasolabiais; queixo duplo com covas laterais. O pescoço fino liga-se ao tronco por encaixe, as marcações dos seios são pequenas. Os braços são articulados; as mãos em posição de segurar atributos. Atualmente apresenta roca de quatro ripas sustentadas por uma base circular de contorno irregular, provavelmente uma intervenção posterior.

A virgem e mártir Santa Catarina de Alexandria foi uma egípcia que viveu no século IV e possuiu profundo conhecimento teológico e filosófico. Narra a sua hagiografia que a santa foi martirizada pelo romano Maximino, que mandou construir quatro rodas de serras de ferro e pregos pontiagudos para moer a santa em pedaços (VARAZZE, 2003, p.966). Após o pedido da Virgem a Deus, conta o relato que um anjo apareceu e destruiu a roda do martírio, transformada no principal atributo das imagens. Ainda de acordo com a lenda, a sua morte se deu por decapitação que jorrou leite ao invés de sangue. Após a fatura da imagem, no Inventário de 1812, a mesma foi registrada como: "Uma Imagem de Santa Catarina paramentada, e com suas insígnias, e dois palmos, e meio de altura"(AEPNSC-OP. Códice 7.10.1, fl. 2v.). Há também um registro em 1843 acerca da encarnação da imagem da santa, depois de um conserto da roca de algumas imagens a um *um tal* Casemiro. (AEPNSC-OP. Códice 7.19.33.21).

Além da documentação que sugere a autoria, formalmente as imagens compõem um mesmo conjunto autoral. As marcações faciais são indícios que corroboram tal hipótese, seja pelos narizes e narinas, os sulcos nasolabiais e mentolabiais pronunciados; somam-se ainda os bulbos auriculares avantajados. Outro elemento que aponta para uma característica formal adotada pelo artista é o queixo duplo, com a presença da marcação horizontal, ladeada por covas, características das imagens de São Lourenço e Santa Catarina.

CONCLUSÕES

Até o atual estado das pesquisas, podem-se pontuar dois encaminhamentos acerca do que foi apresentado, sendo eles:

1. O estudo da trajetória de Teodósio Bernardes da Fonseca oferece subsídios para a compreensão da prática dos ofícios e das artes em Minas Gerais; sobretudo, se forem considerados o dinamismo e a versatilidade deste artista.
2. A análise comparativa entre as obras da Capela de Nossa Senhora das Mercês e Perdões oferece lastro para futuras atribuições a Bernardes da Fonseca.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO ECLESIÁSTICO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO – OURO PRETO. Códices: 1.1.3; 5.2.2; 7.19.33.21; 7.10.1; 7.12.1; 7.12.2 e 7.8.2.

ARQUIVO HISTÓRICO DA PARÓQUIA DE NOSSA SENHORA DO PILAR – OURO PRETO. Volumes: 0038; 0041; 0162; 0170; 1855 e1936.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Notações: CMOP. Cx. 27. Doc. 33 e CMOP. CX. 74. Doc. 65 [consulta *on line*].

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção (...)*: Companhia das Letras, 2006.

COELHO, Beatriz & QUITES, Maria R. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

CUNHA, Maria José da. *Iconografia Cristã*. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

MATHIAS, Herculano. *Um recenseamento na capitania de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969.

PRECIOSO, Daniel. *Terceiros de cor* (...). [doutorado]. Niterói: PPGH-UFF, 2014.

SOUZA, Ana de. *A Irmandade Mercês dos Perdões* (...) [mestrado]. Mariana: ICHS-UFOP, 2013.

TRINDADE, Jaelson Bitran. "Arte colonial (...)". *In:* ARAÚJO, Emanoel. *A Mão Afro-Brasileira*. São Paulo: Tenenge, 1988.

TRINDADE, Raimundo. "A Igreja de São José (...)". *In*: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: MEC/SPHAN, 1956.

_____. "Igreja das Mercês de Ouro Preto". *In*: *Revista do SPHAN*. Rio de Janeiro: MEC/SPHAN, 1959.

_____. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana.* Rio de Janeiro: MEC/SPHAN, 1945.

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

AS VIRTUDES DO ENTALHADOR FRANCISCO XAVIER DE BRITO NA DECORAÇÃO DA CAPELA-MOR DA MATRIZ DO PILAR EM OURO PRETO E OS FUNERAIS DE D. JOÃO V

Célio Macedo Alves [1]

RESUMO
Em 1746 o entalhador português Francisco Xavier de Brito ajusta com a Irmandade do Santíssimo Sacramento as obras de decoração da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Trata-se de uma obra de fôlego, na qual o artista irá trabalhar até sua morte ocorrida na véspera de Natal do ano de 1751. No decorrer da obra, o artista é requisitado para elaborar e fazer o mausoléu em honra à memória do Rei D. João V, falecido em julho de 1750. A partir dessas constatações, pretendemos refletir sobre a atuação do artista nas obras da igreja, em especial sobre as interferências ou não que poderiam ter ocorrido na decoração da capela-mor após a desmontagem do mausoléu, com o aproveitamento de figuras utilizadas neste monumento fúnebre, entre as quais as das sete Virtudes que hoje se situam nas paredes laterais, acima das tribunas.
Palavras-chave: Arte Barroca. Escultura. Virtudes. Mausoléu. Francisco Xavier de Brito.

THE VIRTUES OF CARVER FRANCISCO XAVIER DE BRITO IN THE DECORATION OF THE MAIN CHAPEL OF THE PILAR CHURCH IN OURO PRETO AND D. JOÃO V FUNERALS

ABSTRAT
In 1746 the Portuguese carver Francisco Xavier de Brito adjusted with the Brotherhood of the Blessed Sacrament the decoration works of the chancel of the church of Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. It is a breathtaking work, in which the artist will work until his death on Christmas Eve of 1751. During the course of the work, the artist is required to design and make the mausoleum in honor of King D's memory. João V, deceased in July 1750. From these findings, we intend to reflect on the artist's performance in the church works, especially on the interference or not that could have occurred in the decoration of the chancel after the dismantling of the mausoleum, with the use of figures used in this funeral monument, including those of the seven Virtues that are today located on the side walls, above the tribunes.
Keyword: Baroque Art. Sculpture. Virtues. Mausoleum. Francisco Xavier de Brito.

LAS VIRTUDES DEL ESCULTOR FRANCISCO XAVIER DE BRITO EN LA DECORACIÓN DE LA CAPILLA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DEL PILAR EN OURO PRETO Y LOS FUNERALES DE D. JOÃO V

RESUMEN
En 1746, el tallador portugués Francisco Xavier de Brito ajustó con la Hermandad del Santísimo Sacramento las obras de decoración de la capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Ouro Preto. Es una obra impresionante, en la que el artista trabajará hasta su muerte en la víspera de Navidad de 1751. Durante el transcurso del trabajo, el artista debe diseñar y hacer el mausoleo en honor de la memoria del Rey D. João V, fallecido en julio de 1750. A partir de estos hallazgos, tenemos la intención de reflexionar sobre la actuación del artista en las obras de la iglesia, especialmente sobre la interferencia o no que podría haber ocurrido en la decoración de la capilla mayor después del desmantelamiento del mausoleo, con el uso de figuras utilizadas en este monumento funerario, incluidas las de las siete Virtudes que se encuentran hoy en las paredes laterales, por encima de las tribunas.
Palabra clave: Arte Barroco. Escultura. Virtudes. Mausoleo. Francisco Xavier de Brito.

INTRODUÇÃO

Em 31 de Julho de 1750 falecia em Portugal o rei D. João V. Foram quarenta e três anos de reinado marcados por um período de grande euforia econômica, favorecida em grande parte pelas descobertas do ouro nos sertões do Brasil. Por conta disso, D. João, cognominado o Magnânimo, muito se comprazia em espalhar dádivas magníficas – alfaias religiosas, imagens e até altares dourados – pelas igrejas da metrópole e do Império. Deve-se à sua iniciativa, a título de ilustração, as imponentes obras do convento de Mafra, da igreja patriarcal de Lisboa e da biblioteca da Universidade de Coimbra. Por conta disso, a sua morte foi muito sentida e motivou a realização nos quatro cantos do Império português de uma série de magníficas celebrações e grandiosas construções votivas, através das quais a corte, as autoridades locais, o clero e a população se esforçaram por comemorar com o devido fausto a sua saudosa memória (SMITH, 1955).

[1]Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP), professor Adjunto do Curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto/MG. Email: celio.macedo@ufop.edu.br

A montagem de monumentos para celebrar a morte dos governantes tem uma tradição muito forte em Portugal, que vem desde os primórdios da formação do estado português. Registra-se nos séculos XVII e XVIII, no entanto, os exemplares mais magníficos dos mausoléus levantados, geralmente ajustados a concepções estilísticas ligadas ao Maneirismo e Barroco. Diga-se que quanto mais popular e estimado o monarca, mais faustosas as funções fúnebres realizadas em sua memória. Assim foi o caso do rei D. João V.

Várias foram as funções realizadas na colônia brasileira para celebrar a sua morte, sendo que a primeira ocorrência se deu na igreja de Nossa Senhora das Neves de Olinda, a 16 de novembro de 1750 (SMITH, 1955, p. 32-35;VILA, 1980, p.185-192). Em Minas Gerais a morte do monarca também foi solenizada com igual pompa. Duas dessas celebrações, no entanto, atraem mais a nossa atenção: as que foram realizadas nas igrejas matrizes de Nossa Senhora do Pilar de São João Del Rei e de Vila Rica, atual Ouro Preto. Apesar de o nosso estudo focar essencialmente no caso de Ouro Preto, é importante assinalar que o de São João del Rei encontra-se descrita em uma peça intitulada *Relação fiel das reais exéquias*, datada de 1751, que vem acompanhada de uma estampa ilustrando o mausoléu ali erguido – talvez a única conhecida para o caso do Brasil colonial[2].

No caso ora estudado, coube ao Senado da antiga Vila Rica a oficialização da triste celebração e da elaboração de um rico e magnífico mausoléu em memória do rei falecido, para cuja execução se encarregou o "insigne Architecto Francisco Xavier de Brito", como consta designado na descrição dessa monumental "máquina fúnebre", conservada em manuscrito na Biblioteca Nacional de Portugal[3]. Ao que parece, Xavier de Brito era o principal escultor que atuava em Vila Rica nas décadas de 1740 e 1750. Provavelmente natural da região de Lisboa, onde teria feito a sua aprendizagem artística, travando aí contato com as novas tendências estéticas, nomeadamente o Barroco Romano, que marcariam na Metrópole o denominado estilo Joanino. Na década de 30 desembarca no Brasil Francisco Xavier de Brito, indo atuar inicialmente no Rio de Janeiro, onde é contratado, entre 1735 e 1739, para faturar a obra de decoração do arco-cruzeiro, das capelas laterais da nave, além do altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição, da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, anexa ao Convento Franciscano de Santo Antônio. Logo depois veio às Minas, devidamente recomendado, pois desde 1746 já se encontrava ali, executando a decoração da talha da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar (Figura 1), obra exuberante que marca, para alguns estudiosos, a introdução do estilo joanino em Minas Gerais[4].

Figura 1- Interior da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto.

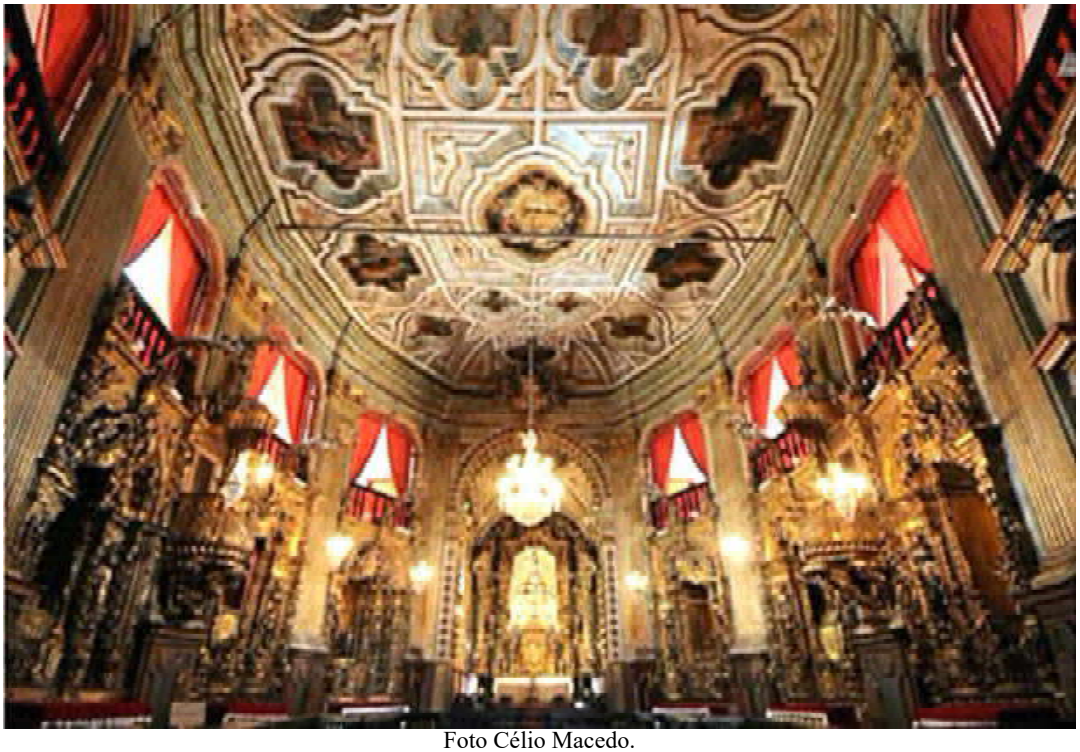


Foto Célio Macedo.

[2] Apresenta o título de "Breve Descripção ou fúnebre narração do Sumptuoso Funeral e triste espectáculo que em Vila Rica de Ouro Preto [...]. Documento transcrito na íntegra em TEDIM, José Manuel. Teatro da Morte e da Glória: Francisco Xavier de Brito e as Exéquias de D. João V em Ouro Preto. REVISTA BARROCO. Belo Horizonte, nº 17, p. 241-250, anos 1993/96.

[3] A respeito dos trabalhos de Francisco Xavier no Rio de Janeiro e em Minas Gerais consultar especialmente MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices nos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974, 1º vol., p. 128-131. Na igreja do Pilar de Ouro Preto ele trabalhou até por ocasião de sua morte, ocorrida na véspera de Natal de 1751.

[4] Que foi realizado das 9 horas da manhã até às 5 horas da tarde do dia 7 de janeiro de 1751.

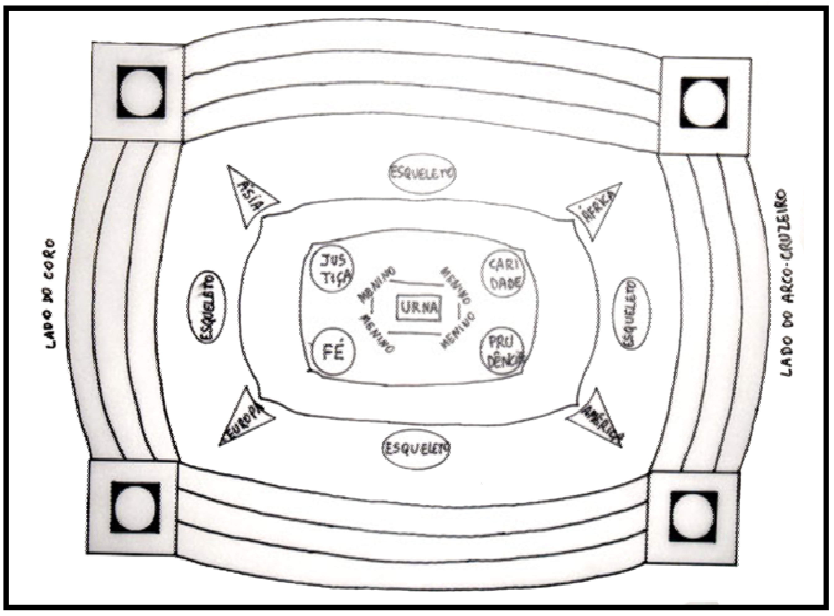
Sobre o referido mausoléu, levantado em Vila Rica, existem algumas referências documentais, não obstante ter chegado até nós nenhum registro visual, como o verificado para as exéquias de São João del Rei. O que se tem por mais notável é a descrição do mausoléu, acima mencionada. Através dela, podemos tentar imaginar como foi essa colossal "*máquina fúnebre*", estruturada em supedâneo com degraus, colunas com quartelas, obelisco, pavilhão e túmulo, servindo de suporte a um impactante programa iconográfico composto por figuras do rei fingidas em mármore, de *putti*, esqueletos humanos em tamanho natural, figuras mitológicas e alegóricas, como da Fama, do Tempo e das Virtudes (Fé, Justiça, Prudência e Caridade) (Figuras 2 e 3).

Figura 2 - Desenho do Mausoléu erguido na Matriz de Nossa do Pilar de Ouro Preto.



Fonte: Célio Macedo.

Figura 3 - Esquema da parte inferior do Mausoléu de Ouro Preto.



Fonte: Célio Macedo.

Figura 4 - Lado esquerdo da capela-mor da matriz do Pilar de Ouro Preto (Fé, Esperança, Caridade e Prudência).



Fonte: Célio Macedo.

Figura 5 - Figuras do lado direito da capela-mor da matriz do Pilar de Ouro Preto (Justiça, Fortaleza, Prudência e Fama).



Fonte: Célio Macedo.

No entanto, há outros registros, como o rol de pagamentos efetuados aos artífices que participaram de sua confecção, aos donos das lojas onde foram adquiridos os materiais (madeira, tecidos, tintas, cravos etc.) e, por fim, um que nos chama a atenção pelo fato de nos trazer dados bastante curiosos sobre o processo de fatura do mausoléu, desde a sua "*invenção*" até sua desmontagem, ocorrida uma semana depois do ofício fúnebre[4]. Trata-se de uma petição dirigida à Câmara de Vila Rica, data de 29 de janeiro de 1751, em que o entalhador Francisco Xavier de Brito requer que esta lhe arbitre o preço que merece por ter executado o mausoléu. Nela o artista justifica o grande trabalho que teve na execução, expondo os seus motivos[5] entre os quais inicialmente afirma ter gasto gasto um *"tempo considerável*", tanto pelo "*agigantado da obra*" quanto pelos "*dias e noites no criar e delinear o mesmo risco*", e que por conta disso "*deixou de lucrar muito por outras obras que tinha a seu cargo, em que costuma lucrar avantajados salários*", podendo ganhar "*tanto em risco de Arquitetura, como em obras de escultura, cujas ocupações exercia*"; no que tange ao risco, o relato traz uma parte interessante que remete à ideia de criação de Xavier de Brito, quando afirma que não se trata de uma "*empresa usual nem sólida*" – aqui a ideia de efêmero ou fugacidade, que não pode ser igualada ou copiada de obras "*vistas na rua*", como um "*palácio, torres ou chafarizes*", cujos projetos ou riscos são encontrados em estampas que enchem "*os livros de arquitetura*", e que "*não tem nenhuma Eça nem urna para a vista delas fazer o suplicante o desenho*", momento em que precisa lançar mão da fantasia, "*coisa tão custosa e de tão difícil inteligência*.

Ao final das alegações, apresenta afirmações que demonstram o seu papel de liderança em toda execução do trabalho, quando diz que "*depois de feito seu desenho, foi interessante seu trabalho da obra e desmonte, dando as medições e ordens a todos os oficiais que na mesma obra trabalharam, pois sem estas ordens não poderiam executar a menor parte do risco*", ou ainda que obrigou "*a dois escultores que no transcorrer de sete dias o ajudaram com muito especial cuidado, o que não fariam se o suplicante a isso os não movesse com seu mesmo especial desvelo*." Além disso, Xavier de Brito reforça a sua participação na fatura do monumento indicando que "*trabalhou de mãos no preparo de figuras e outras ideias que dele podia por sua mão solicitar*."

Por fim desabafa: "*e por dizer tudo em uma palavra, o suplicante trabalhou por todos, porque todo o trabalho dos mais foi dependente do seu, o que é inestimável por quem não vê, nem viu o que o suplicante fez*".

VIRTUDES DO MAUSOLÉU VERSUS VIRTUDES DA CAPELA-MOR

Como se colocou anteriormente, Xavier de Brito encontrava-se em plena atividade na obra de decoração da capela-mor da igreja matriz do Pilar, quando foi requisitado pelo Senado da Câmara para elaborar e executar o mausoléu em memória da morte do rei D. João V. Para o monumento, o artista elaborou um engenhoso esquema iconográfico, habitado por inúmeras figuras, entre as quais se destacam quatro figurações das Virtudes, que são, diga-se, alegorias muito recorrentes em monumentos funerários de personalidades reais e da aristocracia.

Na obra executada para a decoração da capela-mor, encontramos também a presença das figuras das Virtudes, mas agora em uma série mais ampliada, situada de forma permanente nas cimalhas laterais, acima das tribunas (FIG. 4, 5). A questão

[5] Arquivo Público Mineiro (APM), Câmara Municipal de Ouro Preto (CMOP). Solicitação de Pagamento pela Confecção da Urna Funerária de Dom João V, Cx. 24, Doc. 36, 27/01/1751, 5 fls. Os trechos citados a seguir encontram-se nas fls. 1v e 2.

que se coloca agora é qual a relação existente entre essas virtudes presentes na capela e aquelas que figuraram de forma efêmera no mausoléu? Houve um remanejamento ou empréstimo de um para outro local, como é tradicionalmente aceito?

É isto que buscamos discutir a partir de agora. Para melhor discernimento dessa questão, o quadro elaborado a seguir vai nos possibilitar uma confrontação mais clara dos dois grupos de virtudes, tanto aquelas que foram criadas para o mausoléu quanto as que hoje se encontram assentadas ao alto da capela-mor da igreja:

Figura 6 - Quadro comparativo.

MAUSOLÉU	CAPELA-MOR
Fé – figura com cruz na mão direita e um livro na mão esquerda.	**Fé** – Figura com cruz na mão direita, mas tem a mão esquerda espalmada junto ao peito.
Justiça – figura levando nas mãos uma espada e uma balança.	**Justiça** – figura com espada na mão direita e a esquerda de segurar.
Prudência – figura com uma cobra na mão direita e uma tarja pequena na mão esquerda.	**Prudência** (1) – figura com uma cobra na mão esquerda e a direita de segurar.
Caridade – Figura com uma chama ardente em uma das mãos, e, junto aos pés, um pelicano que rasga o peito para alimentar os filhotes com seu próprio sangue.	**Prudência** (2) – figura com um espelho na mão direita e mão esquerda espalmada junto ao peito.
	Caridade – figura com uma criança ao colo e outra do lado, com a mão esquerda espalmada e a direita de segurar (Figura 6).
	Fortaleza – figura que sustenta uma coluna com a mão esquerda e a mão direita espalmada junto ao peito.
	Esperança – figura sustentando uma ancora com a mão esquerda e a mão direita espalmada junto ao peito.
	Figura tocando trombeta – que não se trata de uma virtude, mas certamente da alegoria da Fama, em sua iconografia tradicional como uma figura feminina jovem tocando trombeta.

Fonte: Célio Macedo.

Pelo quadro, observamos que, das oito figuras esculpidas na capela-mor, três delas não foram contempladas na iconografia proposta para o mausoléu, sendo elas a Fortaleza, a Esperança e a Fama. Já entre as figuras correspondentes, notamos algumas discrepâncias bem acentuadas, sobretudo nos gestos e posições dos braços e nos atributos que seguram ou as acompanham, que apontam, a princípio, para a impossibilidade de um possível remanejamento ou reaproveitamento das figuras de um para outro uso.

Outro fato importante a ser notado, é que as figuras da capela-mor foram esculpidas para serem vistas ao alto, portanto distantes, o que explica a não execução de uma das pernas de cada uma delas, além da forma inacabada da parte posterior de seus corpos, o que seria uma inconveniência para figuras que deveriam ser vistas próximas, em sua total tridimensionalidade, como no caso das figuras do mausoléu.

Supomos, como já apontado anteriormente, que no momento em que Xavier de Brito ajustou a fatura do mausoléu, a 19 de dezembro de 1750, a obra de decoração da capela-mor, arrematada em 1746, já se encontrava bastante avançada, e provavelmente já contemplado ali o conjunto de oito figuras alojadas sobre as cimalhas laterais acima das tribunas.

Tal constatação pode ser melhor vislumbrada a partir de um rápido olhar sobre o histórico da decoração da capela-mor da matriz do Pilar. Em 1746, como se disse, Xavier de Brito arremata a obra pela quantia de 15.000 cruzados, segundo um risco feito por outro artífice. No entanto, um ano depois, em 1747, o mesmo Brito propõe um risco de sua autoria, "por ficar em mais elegância", contendo importantes modificações que retificam os equívocos do projeto por ele arrematado. E existe toda a probabilidade de que esse novo risco já contemplasse as figuras das virtudes que decoram a capela. A obra foi totalmente aceita pela agremiação contratante, a Irmandade do Santíssimo, no início de 1754, portanto, dois anos e dois mses após a morte de Francisco Xavier de Brito (MARTINS, 1974, p.128-129).

Um caso à parte a ser discutido aqui, é o que se refere à escultura da Fama presente na capela-mor, ao lado das Virtudes. (Figura 7). Trata-se de uma figura alegórica contumaz nos monumentos funerários nos quais aparece sempre personificada como uma jovem mulher tocando uma corneta e ou carregando uma coroa de louro. No mausoléu proposto por Xavier de Brito não há a sua presença, no entanto, na descrição da decoração da igreja para a celebração, ao se referir ao frontispício, encontra-se a indicação da presença de duas "*estátuas* [fingidas em mármore] *com asas e clarins na boca em ação de tocalos que representavão a Fama*". Na solicitação que Xavier de Brito envia à Câmara, cobrando pelo serviço, ele afirma ter retirado da obra de talha que vinha executando na igreja – certamente a da capela-mor – "*seis figuras, a saber duas da Fama e quatro meninos (...) consentindo que se lhes pintassem de mármore; que para deles limpar há de ter novo gasto e trabalho*". A citação aponta, portanto, ter se retirado apenas duas figuras da "*Fama*", e não faz referência a nenhuma outra figura.

Trata-se, portanto, de uma referência de muito interesse, que vem corroborar ainda mais com a hipótese aqui proposta. Isto porque indica que, na obra da capela, já havia figuras e que destas se subtrairam duas para servirem de "*Fama*", mas que após o desmonte do monumento foram reintegradas à decoração, depois de limpas, é claro, da imitação de mármore. E uma dessas figuras, tocando o clarim ou corneta, certamente é a que permanece ainda lá, equilibrando numericamente o conjunto. A outra figura retirada para servir de Fama – já que são nomeadas duas – poderia muito bem ser uma das figuras que ali hoje se encontram; talvez até aquela da Justiça, (FIG 8) cujos movimentos dos braços e do corpo faz um par inverso a essa figura alegórica da Fama. Retira-se a espada – que é removível – e coloca uma corneta, e aí temos outra Fama. Como se disse anteriormente são figuras para serem vistas de longe, em função dos seus aspectos de incompletude escultórica, portanto apropriadas para a decoração do frontispício, onde ficavam a uma distância considerável do olhar.



Por conta do que foi exposto, e a modos de conclusão, podemos cravar então três certezas: em primeiro lugar, que a execução do mausoléu, com as quatro figuras das virtudes, em nada influenciou a proposta de decorar a capela-mor inserindo ali um grupo iconográfico parecido – lembremo-nos aqui que, no Rio de Janeiro, Brito já havia experimentado esse esquema; em segundo lugar, que não tenha tomado emprestado da decoração da capela algumas figuras das virtudes para decorar o mausoléu, mas apenas duas para servirem de Fama, como indica o documento citado; e, por último, que não tenha aproveitado as figuras do mausoléu, após a sua desmontagem, para serem inseridas na decoração da capela, em cuja obra atuava naquele momento.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo Barroco.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil.** (Trad.). Rio de Janeiro, Record, 1983, Vol. 1.

Breve Descripção ou fúnebre narração do Sumptuoso Funeral e triste espectáculo que em Vila Rica de Ouro Preto, Cabeça de todas as das Minas, Celebra o Senado Dela à glorioza memória do Sereníssimo Rey D. João o Quinto, sendo assistentes a elle o Ouvidor geral e o Senado da mesma no dia 7 de Janeiro de 1751. (sem autoria). BNL acessível em http://purl.pt/31170.

MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices nos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974, 1º vol. (Publicações do IPHAN, nº 27).

SMITH, Robert. C. **Os mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo.** Lisboa: Universidade de Lisboa; Faculdade de Letras, 1955.

OS CATÁLOGOS ILUSTRADOS: devoção, iconografia e comercialização de obras sacras na *Belle Époque* brasileira

Cristiana Antunes Cavaterra [1]

RESUMO

Na segunda metade do século XIX, por toda a Europa surgem pequenas fábricas de objetos sacros, que serão implantados nas Américas nos decênios seguintes através dos imigrantes europeus. Estas fábricas, comandadas por um mestre escultor/entalhador auxiliado por colaboradores, além de oferecer obras únicas entalhadas em madeira, douradas e policromadas, comercializam reproduções de esculturas fundidas em *carton-piérre* e gesso decoradas com técnicas e materiais mais acessíveis. Caracterizadas pela presença de uma Sala de Exposições, Álbuns Fotográficos demonstrativos e pela distribuição de Catálogos Ilustrados de seus produtos, e refletem uma "universalização" da arte sacra, já iniciada com a romanização da Igreja Católica em expansão. No Brasil, o pioneirismo na fabricação de arte sacra se dá por meio de imigrantes italianos em São Paulo e alemães e italianos no Rio Grande do Sul, principais centros imigracionais na virada dos séculos XIX/XX, introduzindo as novas devoções européias no território brasileiro.

Palavras-chave: Catálogos Ilustrados. Belle Époque. Arte Sacra. Escultura. Entalhe.

ILLUSTRATED CATALOGS: devotion, iconography and commercialization of sacred works in Brazilian Belle Epoque

ABSTRACT

In the second half of the nineteenth century, small factories of sacred objects appeared throughout Europe, to be implanted in the Americas in the following decades through European immigrants. These factories, led by a collaborator-assisted sculptor / carver master, in addition to offering unique carved, gilded and polychrome woodwork, sell reproductions of cast-and-plaster sculptures decorated with more accessible techniques and materials. Characterized by the presence of an Exhibition Hall, demonstrative Photo Albums and the distribution of Illustrated Catalogs of their products, they reflect a "universalization" of sacred art, already begun with the Romanization of the expanding Catholic Church. In Brazil, the pioneerism in the manufacture of sacred art is through Italian immigrants in São Paulo and Germans and Italians in Rio Grande do Sul, major immigration centers at the turn of the 19th / 20th centuries, introducing new European devotions into Brazilian territory.

Keywords: Illustrated Catalogs. Belle Epoque. Religious art. Sculpture. Carving.

CATÁLOGOS ILUSTRADOS: devoción, iconografía y comercialización de obras sagradas en Belle Epoque brasileña

RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XIX, en toda Europa aparecen pequeñas fábricas de objetos sagrados, que se implantarán en las Américas en las siguientes décadas a través de inmigrantes europeos. Estas fábricas, dirigidas por un maestro escultor / tallador asistido por un colaborador, además de ofrecer carpintería tallada, dorada y policromada única, venden reproducciones de esculturas de yeso y escayola decoradas con técnicas y materiales más accesibles. Caracterizados por la presencia de una sala de exposiciones, demostrativos álbumes de fotos y la distribución de catálogos ilustrados de sus productos, reflejan una "universalización" del arte sacro, que ya comenzó con la romanización de la Iglesia Católica en expansión. En Brasil, el pionero en la fabricación de arte sacro es a través de inmigrantes italianos en São Paulo y alemanes e italianos en Rio Grande do Sul, los principales centros de inmigración a principios del siglo XIX / XX, que introducen nuevas devociones europeas en territorio brasileño.

Palabras clave: Catálogos ilustrados. Belle Epoque. Arte religiosa. Escultura. Tallado.

CIRCULAÇÃO DE ARTISTAS E OBRAS: Europeus e imigrantes

O período que contempla o final do Império e a Primeira República, é marcado no campo religioso pela separação do Estado e Igreja, europeização e romanização do clero e crescente ingresso de sacerdotes de diversas ordens e congregações religiosas europeias em todo o território brasileiro.

[1] Mestre em Artes - IA/UNESP / Especialista em História da Arte Sacra - FAM; Conservadora e Restauradora de Obras de Arte - FAOP; Cavaterra Studio d'Arte e Restauro Ltda. E-mail: cavaterra.cris@gmail.com

São instauradas novas paróquias, tanto nas capitais como no interior dos estados, e os templos religiosos passam por grandes modificações. Muitos retábulos barrocos, rococós e neoclássicos são substituídos por altares de mármore, ao gosto clássico ou neogótico, importados sobretudo da Itália e a antiga imaginária sacra, quando não recebe camadas de repintes, é substituída por imagens de gosto classicizante, confeccionadas em madeira ou gesso douradas e policromadas, importadas da Europa pelas pioneiras casas de artigos religiosos do Rio de Janeiro e São Paulo.

AS FÁBRICAS DE IMAGENS SACRAS EUROPEIAS

No século XIX, por toda Europa, surgem fundições de bronze e gesso, que reproduziam obras de arte, ainda realizadas por escultores que trabalhavam nestes empreendimentos, e que pouco a pouco deixarão de ter papel fundamental na produção de obras de arte. A partir de 1900, surgem os primeiros catálogos distribuídos por estas empresas, e começam a ser realizadas as periódicas exposições de produtos artísticos e industriais e as exposições universais. É a idade do ouro das artes decorativas.

Segundo o Inventário de Catálogos Comerciais de mobiliário e objetos religiosos distribuídos no século XIX e início do século XX[2], foram identificados nos arquivos e bibliotecas franceses cerca de 250 catálogos comerciais ilustrados de móveis e objetos religiosos de fábricas nacionais e estrangeiras.

Na França, a *Maison Raffl*, terá excepcional sucesso em toda a Europa e também nas exportações para o Brasil. Estabelecimento de estatuária religiosa, fundada por Josef Ignaz Raffl[3], teve seu primeiro endereço registrado em 1906 na *Rue Bonaparte, 64*, em Paris, onde estava instalada loja de varejo, e à *Rue Mathurin Régnier, 51*, e funcionavam as oficinas de fabrico, carpintaria e montagem. Em 1907, torna-se Casa Raffl (Pacheu, Lecaron e Peaucelle). Suas imagens em estilo *Saint-Sulpicien*, serão exportadas em larga escala para as Américas e a casa passará por vários proprietários que manterão a razão social *Maison Raffl*. Em seus catálogos aparecem os nomes de vários escultores que trabalharam para a empresa, e respectivos prêmios em exposições, funcionando até 1920 c.

Em Portugal, na cidade do Porto, duas fábricas de imagens sacras exportavam suas obras para as Províncias portuguesas, Ilhas, Ultramar e Brasil. As *Officinas de esculptura e entalhadador de Ferreira d'Abreu & filhos*, que comercializava imagens, alfaias e paramentos litúrgicos e a premiada *Casa Estrella* que, em 1916, distribuía gratuitamente um catálogo comercial ilustrado com 143 gravuras.

COMÉRCIO DE OBRAS SACRAS NA *BELLE ÉPOQUE* BRASILEIRA: Casas importadoras da Europa

No final do século XIX, em toda a Europa, as fundições de imagens sacras em gesso ainda mantinham oficinas de escultura e entalhe em madeira, sendo a França, Portugal, Espanha e Áustria as mais notáveis, e os dois primeiros países os que mais exportaram imagens em madeira e gesso para o Brasil, através da venda por catálogos ilustrados. Dois grandes polos de distribuição destas imagens foram as capitais dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Em São Paulo, entre o final do século XIX e início do século XX, as mais conhecidas e antigas foram a Casa Especial de Paramentos e Alfaias para a Egreja de Ferrete & Comp. (1888 c.), Fagundes, Bohn Junior & Comp. (1888 c.), A Aparecida (1887), e a Casa de Paramentos Rodovalho Jr & Co (1895).

Nos primeiros anos do século XX, existiram ainda na capital paulista, a Casa Pio X, de propriedade de Collazoz & Maia, e a Casa 'A Lourdes', de propriedade de D'Horta & Bastos, especializada na importação e distribuição de imagens de DELLIS FRÈRES[4], entre outros.

No Rio de Janeiro, dois importantes estabelecimentos comercializaram imagens sacras, a Casa "A Luneta de Ouro", de propriedade de Aurelio Monteiro & C, fundada em data desconhecida e extinta em meados de 1970, tem suas primeiras publicidades datadas de 1911, e a mais antiga e afamada, Casa Sucena.

---

[2] Realizados por Isabelle de Saint-Martin em 2002 para o *Inventaire Général du Patrimoine Culturel* do Ministério da Cultura e Comunicação da França.

[3] Josef Ignaz Raffl, nasceu em 17/12/1828 na cidade de Merano, na Itália tirolesa e faleceu em 11/11/1895 em Menton, na França. Iniciou seus estudos com Johann Baptist e entre 1850-1854, estudou em Viena, Veneza, Florença e Roma. Na Áustria, foi aluno do escultor Johann Meixner (1819-1872), e em 1857 decide continuar seus estudos em Paris, conhece o escultor Frediani e casa-se com sua filha, herdando o rico atelier de esculturas do sogro, fundado em 1796, provavelmente no *Boulevard Saint-Jacques* e depois na *Rue Bonaparte,* a cem metros da Igreja de *Saint-Sulpice*, nos arredores de Paris.

[4] Dellis Frères teria sido um outro proprietário da *Maison Raffl*.[1] 5 No *Inventaire Général du Patrimoine Culturel* do Ministério da Cultura e Comunicação da França, constam catálogos da Casa Sucena e seus antecessores Franco et Carvalho (1878), Leite et Nunes (1887?) e Sucena (1890).

A Casa Sucena, originada em 1806, de propriedade de Azevedo & Ramos, teve vários proprietários, sendo o Conde José Rodrigues Sucena, aquele que lhe deu o nome, maior fama e expansão. Sediava-se na Rua da Quitanda, nº 101, na cidade do Rio de Janeiro e, em 1888 era, por contrato, o único fornecedor das matrizes da província do Rio de Janeiro e diocese do Império, em 1895 possuía uma fábrica de imagens e distribuía catálogos compostos de cinco volumes[5] . Fornecedora de imagens sacras fabricadas na França e Portugal, durante a administração de José Rodrigues de Sucena, mantinha um estabelecimento de vestuário e artigos religiosos em Paris, de onde, possivelmente exportava os produtos da *Maison Raffl et Cie* e outras casas francesas. Em Portugal, mantinha um outro escritório na cidade do Porto, de onde exportava imagens sacras da Casa Estrella, como indica a publicidade do ano de 1916 na revista Illustração Catholica.

Com os altos custos de importação de retábulos marmóreos e imagens sacras, surgem nos últimos decênios do século XIX, uma nova demanda de retábulos confeccionados em madeira, entalhados e policromados ao gosto neogótico e eclético produzidos por artistas de origem europeia radicados no Brasil.

MARINO DEL FAVERO: Estabelecimento de esculptura e entalho

Marino Stefano Del Favero Gorio nasce em 3 de março de 1864 em San Vito di Cadore, Itália. Casa-se em 1887, com Anna Maria Pordon "Pioaneto", (San Vito di Cadore, 1867 - São Paulo, 2/12/1943), com quem teve quatro filhos. Era sobrinho, por parte da mãe, do escultor Giovanni Battista De Lotto "Minoto" (San Vito di Cadore, 25/02/1841-12/03/1924), reconhecido em todo o território italiano e seu futuro mestre[6].

Estudou na Academia de Belas Artes de Veneza e, no final de 1892, em data ainda imprecisa, aos 28 anos de idade, chega com sua família à São Paulo onde, no ano seguinte, funda o "Estabelecimento de Esculptura e Entalho". Falece aos 79 anos de idade no dia 23 de junho de 1943, em sua residência, nos pavimentos superiores de suas oficinas à Rua 7 de Abril, 356, depois de 50 anos ininterruptos de atividade artística e comercial no Brasil.

Figura 1 – Marino Del Favero - "Sala de Exposições Permanentes".



Fonte: Il Brasile e gli italiani, 1906, p.1043.

[5] No *Inventaire Général du Patrimoine Culturel* do Ministério da Cultura e Comunicação da França, constam catálogos da Casa Sucena e seus antecessores Franco et Carvalho (1878), Leite et Nunes (1887?) e Sucena (1890).

[6] Em 1877, aos treze anos de idade, Marino Del Favero parte para Veneza para estudar na *Accademia di Belle Arti* e trabalhar com seu tio Giovanni Battista De Lotto em seu recém aberto atelier, após este ter trabalhado por 20 anos junto do escultor Valentino Panciera Besarel. Em 1891, De Lotto fecha o estabelecimento e Marino Del Favero retorna com o tio para o Cadore, onde permanece por cerca de um ano, produzindo algumas obras escultóricas.

Fotografias publicadas na Revista Santa Cruz em 1904, revelam as oficinas, depósitos e sala de exposição (Figura 1) do estabelecimento de Marino Del Favero, mostrando além de suas obras, funcionários, o próprio artista e o modo de produção de suas obras.

Foi premiado e reconhecido, recebendo certificados expedidos por sacerdotes e bispos para os quais trabalhou, e tendo participado de ao menos 18 mostras, nacionais e internacionais, sendo em muitas premiado. Contava com 25 empregados, em sua maioria imigrantes italianos, entre escultores, pintores, douradores e decoradores. Entre estes, são conhecidos os nomes de Sciannamea (Itália - ?), Enrico Santorsola (Nápoles, 25/03/1877 - ?), Guido Ducci (Itália, 1865 – São Paulo, 1902) e Francisco Ferreira, o "Chico Santeiro" (Cunha 03/12/1893 - Aparecida, 17/11/1980).

Publicou anúncios em jornais, revistas e almanaques, utilizava papéis timbrados e decorados para seus orçamentos e recibos, distribuiu catálogos comerciais ilustrados, como o de 1904 encontrado em um arquivo privado no Cadore, Itália, (Figura 2) e o datado de 1911, proveniente de uma coleção privada de Minas Gerais.

Figura 2 - Capa do Catálogo Ilustrado do estabelecimento de Marino Del Favero, 1904.



Fonte: Marino del Favero, 1904.

Foi pioneiro na industrialização da arte sacra em São Paulo com a introdução de imagens fundidas em *cartón-pierre*, deixou obras encontradas nos estados de São Paulo e Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Argentina.

ATELIER DE ARTIGOS PARA O CULTO HENRIQUE RÜDIGER

Henrique Germano Rüdiger, de possível origem alemã, nasceu em localidade desconhecida no ano de 1897 e faleceu em Porto Alegre, RS, em 1981; são desconhecidas informações sobre suas origens, formação e trajetória artística[7]. Executou altares e imagens para todo o Rio Grande do Sul e o notável retábulo-mor em estilo gótico-flamejante da Basílica de Santo Antônio do Embaré de Santos, SP.

[7] Em sua tese, Carvalho (2015), expõe uma imagem da fachada do "Atelier de artigos para o culto de Henrique Rüdiger", fundado em data desconhecida e localizado à Rua Christovam Colombo, nº 1971, na cidade de Porto Alegre, RS, com o escultor à porta.

Figura 3 - Catálogo ilustrado de Henrique Rüdiger, s.d.



Fonte: Rudger, s.d.

Em data incerta do início do século XX, distribui um catálogo comercial com 35 páginas ilustradas que indica seu estabelecimento como uma importante fábrica de imagens, altares e mobiliário religioso, sendo premiado com Grande Premio na Exposição Geral de Industrias – 1926 (Figura 3)[8].

GRANDE LABORATÓRIO ARTÍSTICO ZAMBELLI

Tarquinio Zambelli foi o fundador de uma linhagem de artistas no Brasil. Nascido em Canneto sull'Oglio, província de Mantova na Itália, em 8 de setembro de 1854, pertencia à quinta geração de artistas, sendo filho de um quase desconhecido entalhador de nome Angelo. Estudou na Escola de Belas Artes de Milão, formando-se aos 16 anos de idade.

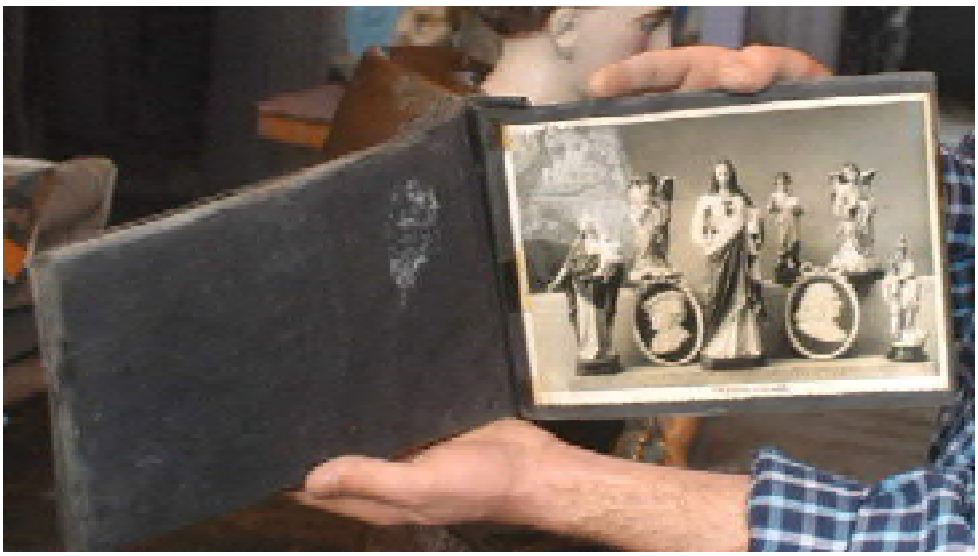
Aos 24 anos, casa-se com Rosa Pizzon, nascida na mesma localidade, gerando cinco filhos, sendo o mais velho, Michelangelo o único nascido na Itália. Em meados de 1883 imigra para Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul. Em 1916, casa-se em segundas núpcias com Carmela Troian Zambelli, com quem tem mais três filhos. Falece em Caxias do Sul em 1935, aos 78 anos de idade. Funda seu atelier de escultura em data desconhecida e considerava seus filhos como membros de um Grande Laboratório Artístico, ensinando a todos o ofício da arte sacra. Costumava expor nos grandes salões de Milão, recebendo prêmios de menção honrosa, diplomas e medalha de ouro, com exceção da Exposição Nacional de 1908, em comemoração ao I Centenário da Abertura dos Portos do Brasil ao Comércio Internacional, ocasião em que o Júri Superior lhe conferiu um Diploma com medalha de prata[9].O segundo casamento trouxe desavenças entre os filhos do primeiro, e a partir de então, Tarquinio passa a trabalhar sozinho. Não foram encontrados catálogos ilustrados do estabelecimento de Tarquinio Zambelli do período da *Belle Époque*, somente a imagem de um Álbum de Fotografias antigo (Figura 4)[10].

[8] Após solicitação, obtivemos uma cópia digitalizada de todo este catálogo que pertence ao Processo de Tombamento 001.011617.06.3. da Secretaria Municipal de Cultura; Equipe do Patrimônio Histórico e Cultural EPAHC), Porto Alegre, 2006 – Arquivo Municipal de Porto Alegre/Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (AMPA/APERS).

[9] Marino Del Favero vence o Grande Prêmio do Setor de Artes Aplicadas na mesma Exposição Nacional em1908.

[10] Seus filhos, Estácio e Michelangelo, continuaram sua atividade, cada qual fundando um atelier próprio. O Arquivo Histórico Municipal João Spadari. Adami, de Caxias do Sul, possui em seu acervo um álbum de fotografias coloridas, não datado, com 73 imagens de gesso de fatura recente, além de uma coleção de 80 fotografias avulsas em preto e branco, de imagens sacras, também recentes, do atelier de Michelangelo Zambelli.

Figura 4 – Álbum de fotografias de Tarquinio Zambelli, s.d.



Fonte: Tarquinio Zambelli, 2017

ATELIER DESCONHECIDO

Na página 108 do livro de Irma Bufon Zambelli sobre o escultor Taquinio Zambelli, encontra-se a reprodução de uma página de um catálogo de autor desconhecido, proveniente de São Paulo, conforme a dedicatória no canto inferior direito, de Otacilio Barlecedo (?), datada de 1907, e que pertenceu ao acervo do escultor.

Ao que a imagem indica, esta seria a página nº 5 de um catálogo ilustrado de obras sacras, onde o artista fornece uma "Coleção de 4 imagens para Semana Santa a preço reduzido" (Figura 5). Esta coleção seria formada por imagens de vestir, pouco usuais na *Belle Époque* mas muito comuns nos períodos barroco e rococó brasileiros.

O texto e valores dos altares e imagens apresentados neste catálogo são semelhantes aos dos Catálogos Ilustrados de Marino Del Favero distribuídos nos anos de 1904 e 1911, o que nos faz crer que seja um adendo do catálogo de 1904 ou parte de um outro seu catálogo.

Figura 5 – Catálogo desconhecido, 1907.



COLECÇÃO DE 4 IMAGENS PARA SEMANA SANTA

Fonte: Zambelli, 1987, p.108.

DEVOÇÃO E ICONOGRAFIA

Com a chegada da igreja ultramontana e dos imigrantes europeus no Brasil, as festas populares do período imperial perdem espaço para as festas europeias, é instituída a primeira sexta-feira do mês como data de celebração e devoção ao Sagrado Coração de Jesus e, no interior dos templos religiosos, verifica-se a substituição dos antigos santos de culto dos períodos colonial e imperial, pelos santos de devoção europeus e aqueles recentemente canonizados.

> No final do século XIX , entretanto, as devoções que possuíam uma larga expressão popular, como a de São Benedito e a do Divino Espírito Santo, a de Nossa Senhora do Rosário, a de Santa Efigênia, a de Santo Elesbão e a dos Reis Magos começaram a ser desqualificadas pelos agentes ultramontanos. Discretamente as imagens eram retiradas dos altares centrais e alojadas em capelinhas. O mesmo se deu com as devoções brancas, de fortes raízes populares - como o culto ao Bom Jesus Sofredor, expresso nas diferentes figurações do Bom Jesus da Cana Verde, da Lapa, dos Perdões, do Senhor dos Passos, do Bom Fim, do Senhor Morto - entre outras [...] As imagens do milagroso Bom Jesus iam sendo substituídas pela divulgação de outra, ligada ao culto do Sagrado Coração de Jesus, promovida especialmente pelos padres jesuítas através de associações, agora ultramontanas, como o Apostolado da Oração. ...] os antigos santos foram aposentados nas sacristias, enquanto eram entronizadas nos lugares centrais imagens de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, de Santo Afonso de Liguori, de São Luís Gonzaga, de Nossa Senhora Auxiliadora, de São João Bosco, de Santa Úrsula, da Sagrada Família, de São José, de Madre Mazzarello, entre outras. Os cultos europeus que se instalaram nos altares das paróquias e nas capelas de colégios católicos tornaram-se espelhos paradigmáticos a serem imitados nas vivências cotidianas. [...] (GAETA, 1997)

Nos catálogos das importadoras como a Casa Sucena, bem como naqueles das fábricas pioneiras estudadas, ao lado das devoções coloniais e imperiais, verifica-se a introdução de várias imagens de santos de devoção europeia, bem como de novas iconografias em substituição daquelas tradicionais trazidas pelos portugueses no início da colonização.

As aparições de Jesus Cristo à Santa Margarida Maria de Alacoque em 1673, 1674 e 1675, e mais tarde à Beata Maria do Divino Coração, em 1889, levam o Papa Leão XIII à consagrar solenemente a devoção ao Sagrado Coração de Jesus. Surge a iconografia do Cristo com seu Sagrado Coração traspassado pela lança de São Longinus e coroado de espinhos, colocado sobre seu peito.

A partir do pedido do Papa Leon XIII, é criada a imagem do Sagrado Coração de Jesus. O modelo é executado pela *Maison Raffl*, com manto decorado com flores *Art Nouveau* (Figura 6), de acordo com o desejo de Sua Santidade León XIII por carta encíclica de 25 de Maio de 1899, que consagrou ao mundo o culto do Sagrado Coração de Jesus.

Figura 6 – *Sacrè-Coeur de Jèsus Redemptor, Maison Raffl*.



Fonte: *Maison Raffl, Catalogue* nº 59, s.d., p.33.

Em 1830, após a aparição da Virgem Maria à Catarina Labouré, na França, surge a devoção à Medalha Milagrosa com o emblema "M" de Maria de um lado e do outro os Sagrados Corações da Virgem e de Jesus. Com a aparição da Virgem em 13 de maio de 1917 aos pastorinhos em Fátima, Portugal, surge a devoção ao Sagrado Coração de Maria, bem como à Nossa Senhora de Fátima. Em 1857, após três anos da fundação da Congregação dos Missionários do Sagrado Coração, que havia o intuito de divulgar a devoção à Medalha Milagrosa, surge a devoção à Nossa Senhora do Sagrado Coração por inspiração de um de seus fundadores, o Pe. Jean Jules Chevalier (Figura 7).

Figura 7 – *Notre Dame du Sacré Coeur, Maison Raffl.*



Fonte: *Maison Raffl, Catalogue nº 59, s.d.*

Figura 8 – Imaculada Conceição, Casa Estrella.



Fonte: Casa Estrella, 1914, p.12

A tradicional iconografia de Nossa Senhora da Conceição passa a ser substituída por imagens sacras inspiradas na pintura de Bartolomé Esteban Murillo (1660), introduzindo uma nova iconografia da Virgem vestida de branco e manto azul, com os cabelos soltos e sem véu, com as mãos postas sobre o coração e não mais em posição de oração (Figura 8).

Nos catálogos estudados, aparecem ainda a recorrente comercialização de imagens de Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora de Lourdes, Nossa Senhora do Rosário (junto de São Domingos e Santa Catarina), Nossa Senhora Auxiliadora e Santa Teresinha.

Em 1862, a primeira imagem de Nossa Senhora de Lourdes, é esculpida pelo francês Joseph-Hugues Fabisch (Aix-en-Provence, 1812 - Lyon, 1886), mais tarde copiada em todo o mundo.

Em 1917 a Virgem de Fátima aparece por seis vezes consecutivas a Lúcia, Francisco e Jacinta e, no mesmo ano, o escultor português José Ferreira Thedim (S. Mamede do Coronado, PT, 1892 - 1971) é levado até a Irmã Lúcia para recolher dados para a execução da obra de 1,30 m de altura que será reproduzida até os dias atuais.

Imagens oficiais de Santa Teresinha de Lisieux começam a ser produzidas em 1921, ainda antes de sua beatificação, pelo *Office Central de Lisieux*[11] nos *Ateliers Saint Joseph*, que funcionavam ao lado do Carmelo.

Nossa Senhora Auxiliadora tem sua festa, promulgada pelo Papa Pio VII em 1816, porém, sua devoção tem origens em 1571. No Brasil, a devoção se inicia com a chegada dos primeiros Salesianos em 14 de julho de 1883, vindos em missão.

[11] O Convento de Lisieux funda, em 1917, o OCL - Office Central de Lisieux, para tratar dos assuntos comerciais dedicados à causa de Santa Teresinha. Fonte: DEBOICK, 2011.

Com a chegada de numerosos estrangeiros, muitas devoções europeias se instalam no Brasil. Nos catálogos de Marino Del Favero observa-se a introdução de novas invocações italianas, enquanto no catálogo de Henrique Rüdiger, predominam os santos de devoção da Alemanha. Marino Del Favero introduz ainda a venda de imagens de Nossa Senhora Aparecida, inspiradas na imagem original atribuída à Frei Agostinho de Jesus, antes comumente comercializada em gravuras e pequenas imagens de metal. Seu ex-funcionário, o cunhense "Chico Santeiro", ao retornar da capital paulista para Aparecida, no Vale do Paraíba, dedicará toda sua carreira à criação de imagens da padroeira do Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos catálogos ilustrados distribuídos pelos fabricantes de imaginária e obras sacras no final do século XIX e início do século XX, bem como dos álbuns fotográficos, publicidades em periódicos de época e fotografias de equipes e seus ateliers, possibilitam a compreensão e entendimento dos sistemas de fabrico, exposição, divulgação e vendas de obras sacras, neste recorte temporal.

Neste período, rapidamente a imaginária em gesso substituiu a tradicional imaginária sacra em madeira e pedra, com a vantagem de produção rápida, econômica e por permitir maior diversidade de formas e iconografias, além de representarem o progresso e modernidade expressos pela industrialização do período.

Apesar de idênticas quanto à forma, as imagens de gesso produzidas em série se distiguem uma das outras através do acabamento que recebem. A destreza do policromador e o gosto do cliente, definem o aspecto final das imagens e lhes imprime características e valores únicos. Cada fabricante oferecia aos seus clientes ao menos 4 ou 5 tipos de acabamento, que variavam do mais simples ao mais elaborado, enriquecido com folhas de ouro ou prata, com características próprias que ainda os distinguem e revelam seu talento e criatividade.

Assim, o ecletismo nas obras sacras se verifica na mescla de estilos, inspirações formais e decorativas da grande variedade de devoções e iconografias da imaginária sacra encontrada em igrejas e templos religiosos do período da *Belle Époque* brasileira.

Portanto, com esta pesquisa, procuramos explorar os processos de criação, vendas e distribuição das novas imagens em gesso e retábulos pré-montados ofertados pelos primeiros fabricantes de produtos religiosos no Brasil e ressaltar o valor destas obras criadas por verdadeiros artistas e incitar a sua preservação, seja em seus espaços religiosos originais quanto nos espaços museológicos, visando sua transmissão para as gerações futuras.

Ressaltamos que, tão importante quanto a preservação dos objetos religiosos produzidos por estes fabricantes, é a preservação destas fontes primárias de estudo artístico-sócio-religioso.

REFERÊNCIAS

Artes – O Snr. Marino Del Favero**. Revista Santa Cruz**. São Paulo, nº6 – março, 1907, p. 243-250.

ATELIER DESCONHECIDO. *In:* ZAMBELLI, Irma Bufon. **A retrospectiva da arte ao longo de um século.** Caxias do Sul: EDUCS, 1987.

CARVALHO, Luiza Fabiana Neitzke de. **História e Arte Funerária dos Cemitérios São José I e II em Porto Alegre (1888-2014)**. Porto Alegre, 2015. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 548 f.

CASA ESTRELLA – **Artigos Religiosos em Madeira, Marfim, Massa, Metal, Crystal, etc. etc. Unica casa do país n'este gênero.** Antonio d'Almeida Estrella Filho. Porto.1914. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal – BNP.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. **Marino Del Favero, escultor e entalhador (1864 - 1943).** São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. 499 p.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. **OS CATÁLOGOS ILUSTRADOS: devoção, iconografia e comercialização de obras sacras na *Belle Époque* brasileira.** Mariana, 2017. Monografia (Especialização em História da Arte Sacra) – Faculdade Arquidiocesana de Mariana - Dom Luciano Mendes. 75 p.

DEBOICK, Sophia Lucia. **Image, Authenticity and the Cult of Saint TheìreÌse of Lisieux, 1897-1959.** Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Liverpool. 331 p. Disponível em: <http://www.archives-carmel-lisieux.fr/english/carmel/images/tous_les_pdf/DeboickSop_Jan2011_3773.pdf>. Acesso em: 02/10/2017.

DEL FAVERO, Marino & Irmão - **Esculptor e Entalhador em madeira.** São Paulo, 1904. 14p. Circular Publicitaìria. Acervo privado.

DEL FAVERO, Marino - **Estabecimento de esculptura e entalho**. São Paulo, 1911. 3p. Circular Publicitária. Acervo privado.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A Cultura clerical e a folia popular. **Revista Brasileira de História.** vol. 17 n. 34. São Paulo, 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881997000200010>. http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881997000200010. Acesso em: 31/05/2017.

IL BRASILE E GLI ITALIANI: PUBBLICAZIONE DEI “FANFULLA”. Firenze: R. Bemporad & figlio, 1906.

MAISON RAFFL – **La statue religieuse.** Catalogue nº 59. Paris, s/d. Disponível em: < https://e-monumen.net/categorie/volumen/la-statue-religieuse-n-59/>. Acesso em: 23/06/2017.

REPERTOIRE des Catalogues du Mobilier et des Objets Religieux des XIXe et XXe Siecles. Inventaire general du patrimoine culturel. Ministère de la Culture. France, [2002?]. Disponível em: <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/referentiels/Telecharg/SAINTMARTIN2008.pdf>. Acesso em: 04/10/2016.RÜDIGER, Enrique. – **Atelier de Artigos para o Culto.** Porto Alegre, s.d.. 35 p. Acervo do Arquivo Municipal de Porto Alegre/Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul (AMPA/APERS).

ZAMBELLI, Irma Bufon. **A retrospectiva da arte ao longo de um século.** Caxias do Sul: EDUCS, 1987.

ZAMBELLI, Tarquínio. – **Álbum fotográfico**. Imagem disponível em: < http://wp.clicrbs.com.br/memoria/tag/estacio-zambelli/?topo=35,1,1,,,35>. Acesso em: 01/06/2017.

PADRE FÉLIX ANTÔNIO LISBOA: Análise formal das esculturas de São Pedro e São Paulo apóstolos, em Piranga, Minas Gerais

Fábio Mendes Zarattini [1]

RESUMO
No propósito de pesquisar o sacerdote e artífice Félix Antônio Lisboa, pouco conhecido, ativo em Ouro Preto, durante o último quartel do século XVIII e início do XIX, foram realizadas análises formais que objetivam o reconhecimento de sua "assinatura". As esculturas, em madeira policromada, São Pedro e São Paulo Apóstolos, únicas até o momento com documentação comprobatória de sua autoria, ocupam os nichos laterais do retábulo-mor do Santuário de Bom Senhor Jesus de Matosinhos, em Piranga, antiga Vila de Bacalhau em Minas Gerais. A pesquisa fundamentada em dados da literatura e registros fotográficos coletados in loco, resultou na observação de cacoetes ou estilemas. Não obstante, seu irmão, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, seja de longe o nome mais enaltecido na escola mineira de escultura sacra e tenha ofuscado os demais artífices, que são ainda hoje, desconhecidos ou pouco pesquisados, e devam ser resgatados por sua diversa e rica contribuição cultural.
Palavras-chave: Padre Félix Antônio Lisboa. Escultura policromada. São Pedro. Sâo Paulo. Piranga.

FATHER FÉLIX ANTÔNIO LISBOA: Formal analysis of the sculptures of Saint Pedro and Saint Paulo apostles, in Piranga, Minas Gerais

ABSTRACT
For the purpose of researching the little recognized priest and craftsman Félix Antonio Lisboa, active in Ouro Preto, during the last quarter of the eighteenth and early nineteenth centuries, formal analyzes were carried out aiming at the recognition of his "signature". The polychrome wood carvings, St. Peter and St. Paul the Apostles, unique so far with supporting documentation of their own, occupy the side niches of the main altarpiece of the Sanctuary of Bom Senhor Jesus de Matosinhos, in Piranga, former village of Bacalhau in Minas Gerais. The research based on literature data and photographic records collected in loco, resulted in the observation of shards or styles. Nevertheless, his brother, Antonio Francisco Lisboa, Aleijadinho, is by far the most exalted name in the Minas Gerais School of Sacred Sculpture and has overshadowed the other artisans, who are still unknown or poorly researched, and must be rescued for their diverse and rich cultural contribution.
Keywords: Priest Félix Antonio Lisboa. Polychrome Sculpture. Saint Peter. Saint Paul. Piranga.

PADRE FÉLIX ANTÔNIO LISBOA: Análisis formal de las esculturas de São Pedro y San Paulo apóstoles, en Piranga, Minas Gerais

RESUMEN:
Con el propósito de investigar al poco conocido sacerdote y artífice Félix Antonio Lisboa, activo en Ouro Preto, durante el último cuarto del siglo XVIII y principios del XIX, se llevaron a cabo análisis formales con el objetivo de reconocer su "firma". Las tallas de madera policromada, San Pedro y San Pablo Apóstoles, únicas hasta ahora con documentación de apoyo propia, ocupan los nichos laterales del retablo principal del Santuário del Bom Senhor Jesús de Matosinhos, en Piranga, antigua aldea de Bacalhau en Minas Gerais. La investigación basada en datos de literatura y registros fotográficos recopilados en loco, resultó en la observación de fragmentos o estilos. Sin embargo, su hermano, Antonio Francisco Lisboa, Aleijadinho, es de lejos el nombre más exaltado en la Escuela de Escultura Sagrada de Minas Gerais y ha"eclipsado a los otros artesanos, que aún son desconocidos o están mal investigados, y deben ser rescatados por sus diversos y rica contribución cultural.
Palabras clave: Padre Félix Antonio Lisboa. Escultura policromada. San Pedro. San Pablo. Piranga.

INTRODUÇÃO

O artífice e sacerdote Félix Antônio Lisboa[2], era filho legítimo dos portugueses Manoel Francisco Lisboa e de suaesposa, Antônia Maria de São Pedro[3], nasceu em 1755, em Ouro Preto e faleceu em 1838.

[1] Doutorando em Artes. Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural, Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Belas"Artes (EBA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - UFMG. E-mail: fzarattinirestauro@gmail.com
[2] Conforme Bretas (2002) e Santos Filho In: Coelho (2005.p.139), da primeira união informal de seu pai com Isabel, uma negra forra, na então chamada Vila Rica, na freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, havia nascido o primogênito mulato, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que fora alforriado ao nascer. De acordo com a primeira referência biográfica a Aleijadinho, Félix teria seguido os passos desse seu meio irmão no ofício da talha.
[3] De acordo com Martins (1974, p.378), de seu casamento nasceram: Maria da Conceição de 1742; Ana; um menino que faleceu"antes de seu batismo; Joaquina Francisca de 1749; Madalena Thereza de Jesus de 1753 e Félix Antônio de 1755."

No sentido de compreensão das esculturas, São Pedro e São Paulo Apóstolos, protegidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Iphan, é necessário recorrer à documentação existente das obras. Além dos recibos originais e fichamentos produzidos pelo instituto de proteção, precisam ser considerados a heterogeneidade de fatura, os materiais e técnicas da imaginária do século XVIII e do século XIX da Capitania de Minas e, principalmente, os pressupostos de como trabalhavam os mestres, suas oficinas no estado, em outras localidades do Brasil colônia. Ainda é preciso conhecer as influências da própria metrópole e em outros países com os quais se conectavam na época[4] .

Segundo BAZIN (1971) «O Reverendo Félix Antônio Lisboa deixou, com efeito, traços seus nos arquivos de Minas, não somente por sua atividade sacerdotal, como também pelos seus trabalhos de entalhador». Oliveira (2000, p.68.) relatou o seguinte:

> Além dos discípulos e seguidores diretos que copiavam fielmente os traços de sua caligrafia, incluem- se na primeira corrente escultores de estilo próprio e definido, mas que acusam um certo "ar de família" com as obras de aleijadinho, sem apresentar, entretanto, traços marcantes de seu estilo pessoal. O caso mais curioso é o do seu meio irmão, o padre Félix Antônio Lisboa, [...] que Rodrigo Ferreira Bretas informa "ter praticado estatuária sob as vistas do Aleijadinho, que dele dizia que só podia esculpir "carrancas e nunca imagens".

É importante ressaltar que o estudo se faz necessário para uma compreensão referente à sua produção já documentada e atribuída, seus estilemas e seu legado. Como parte da metodologia aplicada, e à procura de informações relacionadas "às suas esculturas documentadas, em complementação às visitas e análises e registros fotográficos *in loco* no Santuário do Bom Senhor Jesus de Matosinhos, foram consultados os arquivos eclesiásticos da Cúria Metropolitana da Arquidiocese de Mariana, e inventários nos arquivos do Iphan, e do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, o Iepha. Após interpretação de fotografias e dados, cada obra selecionada assumiu valor de documento materializado e, de fato, devem ser consideradas.

A pesquisadora e arquiteta, Selma Melo Miranda (1984/85, p.74), em sua pesquisa voltada aos aspectos arquitetônicos pelas igrejas do Vale do Piranga, inseriu documentos comprobatórios da autoria e execução das esculturas de São Paulo e São Pedro Apóstolos, presentes nos nichos do retábulo-mor da capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, do"Bacalhau, atual distrito do Piranga, desde 1807[5].

O Pesquisador Marcos Paulo de Miranda, (2014, p.94) em capítulo exclusivo à análise do padre Félix Antônio Lisboa em recente pesquisa biográfica relativo a seu irmão, disse o seguinte: «Fato é que se desprende do testamento de Padre Félix [...], que mesmo no final da vida, com quase oitenta anos de idade, o sacerdote ainda se preocupava em entregar "peças sacras de sua autoria aos respectivos adquirentes, o que demonstra não ter abandonado sua produção artística". É provável que muitas das imagens produzidas pelo padre e artífice da escultura pesquisado, ainda estão por ser encontradas e reconhecidas, e o presente estudo busca justamente colaborar na identificação e análise de sua marca e estilemas.

SÃO PEDRO E SÃO PAULO APÓSTOLOS

Temos no presente artigo a análise formal das imagens de São Pedro e São Paulo, onde se privilegiam os estudos da talha, volumetrias do rosto, corpo, membros, panejamento e base. As esculturas que representam figuras masculinas adultas, de idade avançada são de vulto, 7,5 cabeças de cânone[6], madeira policromada e douramento em pastilha restrito aos barrados do panejamento. Em talha inteira, a primeira com 139cm de altura e 71cm de largura, e a segunda, com 141cm de altura, 56cm de largura (Figura 1a e 1b).

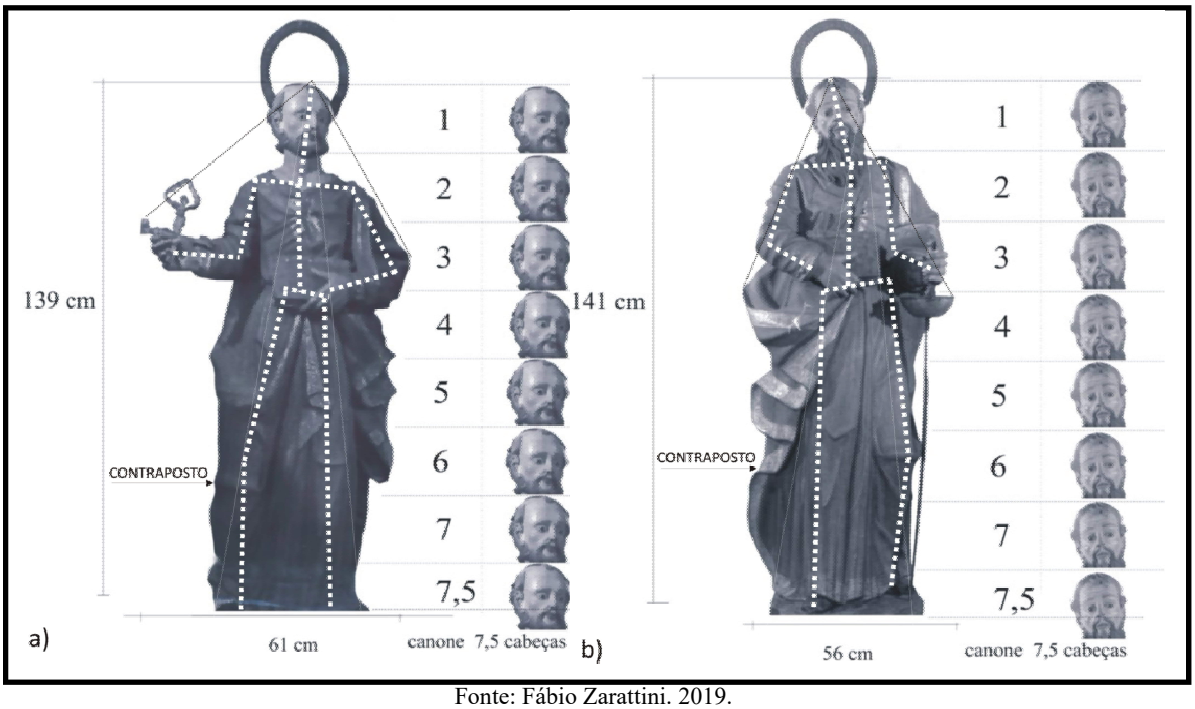
---

[4] Com relação ao seu ofício como escultor, presume-se que fazia esculturas sob demanda. Segundo Coelho (2005, p.233-245), e com respeito do processo de criação e execução das esculturas, em geral, os próprios escultores escolhiam a madeira de acordo com o tamanho da imagem, decidiam se seriam oca ou maciça, entalhadas em um só bloco de madeira ou em várias peças e blocos; já a pintura"ou policromia eram implementadas por outro artífice, na função de pintor e/ou dourador.

[5]A pesquisadora atribuiu ao sacerdote ainda outras duas imagens não documentadas, a de Nossa Senhora das Dores posicionada ao centro do retábulo das imagens documentadas, e um são Francisco de pé, de rara iconografia, abrigado em retábulo da nave, que semostra apoiando o pé direito em um orbe, ou globo terrestre e com um crucifixo nas mãos, ao qual a escultura parece fixar seu olhar.

[6] Cânone foi o título de um tratado sobre as proporções do corpo humano escrito pelo escultor grego Policleto em meados do século V a.C. Também "foi o nome que ele deu a uma estátua que criou como ilustração de suas teorias" (LEFTWICH, 1995. p. 38). Segundo as fontes antigas, Policleto escrevera um tratado teórico intitulado Cânone - uma palavra que significa simplesmente "regra" - versando sobre as proporções e beleza do corpo humano, e paralelamente o autor oferecera a público uma estátua como ilustração concreta de suas teorias. Nem a estátua original nem o tratado sobreviveram. Do tratado só permanecem alusões na obra de outros autores. Galeno, em *De Placitis Hippocratis et Platonis*, deixou um fragmento sugestivo, mas até hoje de interpretação controversa. Diz ele que "A beleza [...] não está na simetria dos elementos, mas na adequada proporção entre as partes, como por exemplo dos dedos uns para com os outros, estes para com a mão, está para com o punho, este para com o antebraço, este para com o braço, e de tudo para com tudo, como está escrito no Cânone de Policleto. Tendo-nos ensinado nesta obra todas as proporções do corpo, Policleto corroborou seu tratado com uma estátua, feita de acordo com os princípios de seu tratado, e ele chamou "a estátua, assim como o tratado, de Cânone" (STEINER, 2002. p. 39-40).

Figura 1 - Figuras esquemáticas dos cânones e análise formal de São Pedro e São Paulo apóstolos.



Fonte: Fábio Zarattini. 2019.

Na análise da imagem de São Pedro, verificamos no corpo o posicionamento frontal, com ligeira flexão à direita e cabeça levemente inclinada para o mesmo lado, enquanto São Paulo de similar composição, também voltado à também voltado a frente e de composição assimétrica, tem em seu eixo, ligeira flexão a direita e cabeça levemente inclinada.

Em gestual sóbrio e solene, com expressão séria e contida, há uma flexão dos braços ao sustentar atributos. A parte posterior das esculturas apresenta dobras no panejamento e no manto, que se apoia no ombro direito e cobre toda a parte traseira, enquanto São Pedro segura um livro com sua mão direita, duas chaves cruzadas com a mão esquerda, São Paulo segura uma espada com sua mão direita e um livro com a esquerda.

No rosto das personagens, observa-se modelado oval e a policromia de carnação em nuances rosadas. A fronte é estreita e tem uma marcação de volume em "Y" na união das sobrancelhas com o nariz. Os olhos são grandes, ligeiramente retesados e aplainados, nariz reto e afilado, o sulco nasolabial bem definido, boca bem talhada, de cantos caídos, lábio superior carnudo e inferior fino, depressão sublabial acentuada, mento arredondado e saliente.

Enquanto São Pedro apresenta bigodes estriados que surgem próximo à lateral das narinas e emendam-se à barba curta finalizada em volutas no queixo, São Paulo apresenta queixo escondido devido à barba longa que cai em mechas bem marcadas em curvas e contracurvas, linhas que formam entre elas ângulos alternativamente salientes e reentrantes, bigodes estriados que surgem próximo à lateral das narinas e emendam-se à barba, dividida em mechas com volutas assimétricas. (Figura 2 e 3). As orelhas grandes estão à mostra, irregulares na parte interna do pavilhão auricular e na parte inferior do pavilhão auditivo com curvas internas das conchas e fossas, além de lóbulos quadrangulares e de arestas retas, em formato próximo ao da letra "C".

Ambas imagens são calvas, com porções laterais de cabelos estriados e voltados para trás, apresentam pequenos topetes curtos e mechas que caem sobre as frontes, assim como as barbas e bigodes, que apresentam policromia cinza escura. São Pedro tem seu pescoço à mostra, onde se vê a proeminência laríngea ou pomo-de-adão, enquanto São Paulo tem pescoço encoberto pela barba. De ombros e ossatura largos, a fisionomia e demais traços indicam solenidade.

São Pedro tem a mão direita voltada para dentro e pressionando o livro contra a cintura, enquanto sua mão esquerda se volta para a frente segurando as chaves cruzadas. São Paulo tem as duas mãos voltadas para dentro e, enquanto a esquerda se apoia e fixa o cabo de uma espada de guarda-mão curvo, a direita segura e pressiona na direção da cintura, um livro marrom, com lombada curva e cortes dourados. Os dedos de ambos são alongados e roliços e suas unhas têm bordas arredondadas.

No que diz respeito aos membros inferiores, os pés são dispostos em ângulo de 90º e, apesar de encobertos pelas vestes longas, uma das pernas indica estar ligeiramente flexionada enquanto a outra está estendida de forma a apoiar o corpo, ou seja, seguem o contraposto, herança teórica observada nas esculturas greco-romanas.

Figura 2 - Cabeça de São Pedro



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018.

Figura 3 - Cabeça de São Paulo

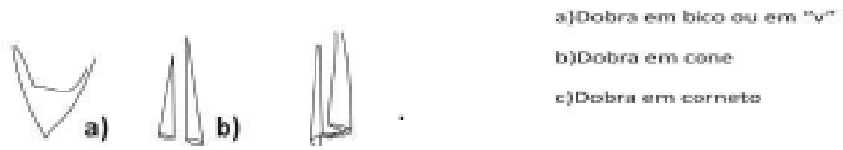


Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018.

No panejamento, vestes talhadas de textura e decoração sucintas. Vestem uma túnica de mangas longas e estofamento cinza azulado chapado, além de mantos, que se apoiam no ombro direito cobrindo a parte posterior das imagens.

Seguindo o léxico proposto em Lefftz (2006, p.99 a 111), as golas são angulosas, em cone ou formato de "v"(Figura 4). Bordas dos punhos e bainha ornadas em faixa dourada com elementos fitomorfos em relevo. Pregas caídas e duras, drapeados como cornetos ou polígonos vincados no caimento da túnica. Pequenos botões dourados no peito e punhos. Pregas horizontais bem marcadas que surgem na altura dos joelhos conferindo ideia de movimento ou flexão dos membros inferiores. Nota-se dobra em forma de letra "U" na altura dos joelhos, com dobras em meandro e bico ou formato de "V" logo abaixo em volta da perna mais flexionada. Um cinto ou faixa estreita simplificada, contorna a cintura e prende inclusive uma dobra na ponta do manto à direita. No manto encontram-se dobras volumosas de bordas com similar decoração em relevo da túnica. Não são percebidas texturas além de sua borda em relevo.

Figura 4 - Léxico de vocábulos aplicado a drapeados encontrados no panejamento dos apóstolos.



Fonte: Esquema do autor baseado em LEFFTZ, 2006.

Ressalta-se uma dobra em forma de letra “U” na altura dos joelhos, com dobras em meandro e bico ou formato de “V” logo abaixo em volta da perna mais flexionada. Um cinto ou faixa estreita simplificada, contorna a cintura e prende inclusive uma dobra na ponta do manto à direita. No manto encontram-se dobras volumosas de bordas com similar decoração em relevo da túnica. Não são percebidas texturas além de sua borda em relevo (Figuras 5,6).

De fato, as pregas e caimentos observados são, de certa forma, recorrentes em outras esculturas do mesmo período. Porém ressaltamos aqui nessas esculturas particularmente, que esses drapeados e caimentos do panejamento manifestam desacordo com a flexão dos corpos retratados. Estas pregas de caimento em polígonos e meandros são mais típicas de retratados em posições de maior flexão de membros inferiores, ou mesmo sentadas, demonstrando um certo exagero nesta sua utilização.

Podem ser citadas esculturas como São Francisco Penitente, São Joaquim e Nossa Senhora das Dores, atribuídas a Aleijadinho, ou mesmo o Profeta Daniel, presente no Adro da Basílica de Congonhas, em Minas Gerais, escultura em cantaria, documentada de Aleijadinho e sua oficina, como exemplo de esculturas que apresentam as dobras e pregas de caimento em polígonos, meandro, cone e corneto. (Figura 7,8).

Quanto aos atributos portados por São Pedro, notamos um livro de lombada curva voltada para cima, de três nervuras, capa de cor vermelha e cortes dourados e duas chaves de modelo arcaico e simples, também denominadas como de gorja e seus aros ornados com pequenas volutas de formatos distintos[7]. Pelo estado de conservação da imagem, observa-se que em uma das chaves, falta especificamente a parte da extremidade da gorja. As peanhas simétricas, tem uma face posterior, e trifacetada à frente, com policromia de marmorizado em tons azuis. Em Schenone (1992, p.610-614), São Paulo é representado de maneira generalizada, calvo, de barbas longas, tendo como atributos iconográficos, um Livro que alude à Epístola aos Hebreus, e uma espada, símbolo de seu martírio[8].

Figuras 5 e 6 - Corpo e panejamento das imagens São Pedro e de São Paulo.



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018.



Fonte: Fábio Zarattini, 16/09/2018.

[7] Segundo Schenone (1992, p.610-614), São Pedro pode ser representado segurando um livro e as chaves do céu. As duas chaves cruzadas na mão direita da imagem reforçam a autoridade que ele tem da conexão entre a terra e no céu. Aludem a autoridade que ele recebeu do próprio Cristo, que lhe disse: ‘Eu te darei as chaves do Reino dos Céus. (Mateus 16, 19). O livro na mão de São Pedro simboliza toda a catequese, evangelização e formação dadas por ele e por seus sucessores.

[8] O mesmo autor (SCHENONE 1992, p.610-614) informa que o percurso da iconografia paulina, iniciado já no século IV, indicam imagens de São Paulo para o culto nas quais apresentam-no quase sempre de pé, com o livro das epístolas, tanto no Oriente como no Ocidente, e também com uma espada, sobretudo na Igreja latina. A espada alude ao seu martírio, pois foi decapitado, ou também símbolo da palavra divina por ele anunciada, como diz a Carta aos Hebreus: “a palavra de Deus é viva e eficaz, mais penetrante que uma espada de dois gumes” (Hb 4, 12). Consta de sua hagiografia que o santo foi decapitado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que tange à análise morfológica enfatizada na talha e, em segundo plano, à policromia da peça, inclusive das peanhas extremamente similares, temos traços que colaboram com a dedução de que sejam o mesmo entalhador e policromador. Porém, por leitura e interpretação de análises e documentos não se pode afirmar que os distintos ofícios teriam sido realizados pelo mesmo artífice. Respeitando a particularidade da iconografia aplicada especificamente, ambas de Cânon por volta de 7 cabeças, em bom estado de conservação, podem ser analisados os seguintes estilemas:

Na análise facial das imagens dos santos apóstolos, e em busca das semelhanças e traços característicos, observamos rostos ovalados, harmônicos e em equilíbrio entre as partes constituintes. A equivalência entre as duas imagens é nítida quanto aos traços e volumetria de sobrancelha, forma em "Y", marcação das pálpebras, olhos retesados; nariz estreito, longo e afilado; bochechas salientes; sulcos nasolabiais vincados; queixo arredondado e pronunciado; bocas de cantos caídos com lábio superior carnudo. Os relevos dos pelos das barbas e cabelos se mostram estriados, os topetes são bipartidos na testa, como vírgulas invertidas; os bigodes que nascem das abas das narinas; a barba que finaliza-se em rolos bipartidos no queixo, no caso de São Pedro e longa, no de São Paulo; os corpos posicionam-se em contraposto, e apresentam semelhantes flexões de cabeça; as mãos apresentam dedos encorpados e longos com unhas arredondadas e quadradas e pés em ângulo reto.

No panejamento, ressaltam-se as grandes dobras com caimentos poligonais e angulosos que LEFFTZ (2006) as chama de dobras em corneto, polígono e meandro. Destaca-se a repetição da dobra em forma de letra "U" na altura dos joelhos, com dobras em meandro e bico ou em formato de "V" logo abaixo em volta da perna mais flexionada; mantos apoiados em um dos ombros e fixos no cinto a frente pela ponta definindo um drapeado em ziguezague.

Independente das críticas depreciativas que o padre Félix tenha recebido em relação à qualidade de seu trabalho escultórico e dom artístico, realizada com certo exagero tanto por Bretas como pelos críticos e historiadores da arte, devemos refletir se as críticas à sua obra são corretas ou aplicadas de forma genérica. São frequentes referências de historiadores e críticos da arte, que muitas esculturas classificadas como do século XVIII, venham sendo sistematicamente atribuídas erroneamente ao Aleijadinho. A esparsa documentação, muitas vezes vaga e pouco conclusiva, demanda menor especulação e análises aprofundadas de cada obra especificamente.

Figuras 7 e 8 - Profeta Daniel e detalhe. Escultura em cantaria. Adro da Basílica de Congonhas, MG, Aleijadinho e sua oficina, documentada e datada de 1800-1805.



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019.



Fonte: Fábio Zarattini, 28/05/2019.

REFERÊNCIAS

AEAM, **Processo de habilitação de genere.** Ano 1778. Armário 3 no 949.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada.** Edição Pastoral-Paulus: São Paulo, 1990.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. **Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho. Belo Horizonte:** Itatiaia, 2002. **133.**

COELHO, Beatriz (org.). **Devoção e Arte. Imaginária Religiosa em Minas Gerais.** Editora da USP: São Paulo, Estudo da escultura devocional em madeira, p. 140, 2005.

HILL Marcos. **Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira.** BOLETIM DO CEIB, **v**. 16, n.52, p. 1-6, 2012.

LEFFTZ, Michel. **Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário.** IMAGEM BRASILEIRA**,** no.3, 2006.

LEFTWICH, Gregory. **Polykleitos and Hippokratic Medicine.** In: **MOON, WARREN (**ed). Polykleitos, the Doryphoros, and tradition. University of Wisconsin Press, 1995. p. 38.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.** Rio de Janeiro: MEC, 2 v. in: **REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL,** 1974, N.º 27.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. **O Aleijadinho revelado: Estudos históricos sobre Antõnio Francisco Lisboa.** Belo Horizonte, Minas Gerais: Fino Traço, 2014.

MIRANDA, Selma Melo. **Arquitectura religiosa no Vale do Piranga, in: REVISTA BARROCO,** nº12, Belo Horizonte. Imprensa Universitária, 1984/85, Iepha/MG.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Padre Félix Antônio Lisboa. In: BOLETIM DO CEIB,** Belo Horizonte, V.1, N. 2, 1996.

SCHENONE, Hector H. **Iconografia del arte colonial: los Santos. Buenos Aires: Fundacion Tarea, 1992. 2 v.**

STEINER, Deborah Tarn. **Images in mind: statues in archaic and classical Greek literature and thought.** Princeton University Press, 2002. pp. 39-40.

ESTUDO FACIAL DE 15 ESCULTURAS DO MESTRE ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA: Análise dimensional e comparativa

Lucienne Maria de Almeida Elias [1]

RESUMO

Esta pesquisa trata da análise dimensional da representação facial esculpida em um grupo específico de escultura sacra vastamente estudada por especialistas a partir de seus aspectos histórico, estético, estilístico, formal, iconográfico,iconológico, dentre outros. Partindo dessas informações e dos principais estilemas presentes nas obras do mestre escultor Antônio Francisco Lisboa, a proposta dessa pesquisa é analisar as principais formas anatômicas faciais e a possível presença de razões, padrões e proporções nas partes, entre as mesmas e com relação ao conjunto. Portanto o enfoque principal da leitura, da análise dimensional e da análise comparativa das formas tem como objetivo principal identificar, quantificar e avaliar a presença de possíveis relações métricas proporcionais, inerentes às formas esculpidas a partir dos resultados comparativos presentes no estudo de caso. As esculturas analisadas compreendem obras autorais e também atribuídas ao escultor, pertencentes as suas três principais fases de produção, além de sua linguagem escultórica registrada a partir dos estilemas faciais, vastamente estudados, analisados e aplicados por pesquisadores na identificação de sua produção. A metodologia de pesquisa reúne o levantamento bibliográfico para a construção do referencial teórico, planejamento e organização para a coleta de dados qualitativos e quantitativos, além do tratamento inicial dos dados, considerando a presença de relações de similaridades proporcionais nas faces comparadas.

Palavras-chave: Mestre Aleijadinho. Metodologia de Leitura e Análise Dimensional. História da Arte Técnica. Esculturas.

FACIAL STUDY OF 15 SCULPTURES BY ANTONIO FRANCISCO LISBOA : Dimensional and comparative analisys

ABSTRACT

This research deals with the dimensional analysis of the facial representation sculpted in a specific group of sacred sculpture, widely studied by specialists from its historical, aesthetic, stylistic, formal, iconographic, iconological aspects, among others. Based on this information and on the main stilems present in the works of the master sculptor Antônio Francisco Lisboa, the purpose of this research is to analyze the main facial anatomical forms and the possible presence of reasons, patterns and proportions in the parts, between them and in relation to the whole. Therefore, the main focus of reading, dimensional analysis and comparative analysis of shapes has as main objective to identify, quantify and evaluate the presence of possible proportional metric relationships, inherent to the shapes sculpted from the comparative results present in the case study. The sculptures analyzed comprise copyrighted works and also attributed to the sculptor, belonging to his three main phases of production, in addition to his sculptural language registered from facial stilems, widely studied, analyzed and applied by researchers in the identification of his production. The research methodology gathers the bibliographic survey for the construction of the theoretical framework, planning and organization for the collection of qualitative and quantitative data, in addition to the initial treatment of the data, considering the presence of proportional similarities in the compared faces.

Keywords: Mestre Aleijadinho. Methodology of Reading and Dimensional Analysis. History of Technical Art. Sculptures.

ESTUDIO FACIAL DE 15 ESCULTURAS POR ANTONIO FRANCISCO LISBOA: Analisis dimensional y comparativo

RESUMEN

Esta investigación aborda el análisis dimensional de la representación facial esculpida en un grupo específico de escultura sagrada, ampliamente estudiada por especialistas desde sus aspectos históricos, estéticos, estilísticos, formales, iconográficos, iconológicos, entre otros. Con base en esta información y en los principales estilismos presentes en las obras del maestro escultor Antônio Francisco Lisboa, el objetivo de esta investigación es analizar las principales formas anatómicas faciales y la posible presencia de razones, patrones y proporciones en las partes, entre ellas y en relación con el todo. Por lo tanto, el objetivo principal de la lectura, el análisis dimensional y el análisis comparativo de formas tiene

[1] Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Artes Visuais, Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis - CECOR / UFMG, Professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: lucienneelias@ufmg.com.br

como objetivo principal identificar, cuantificar y evaluar la presencia de posibles relaciones métricas proporcionales, inherentes a las formas esculpidas a partir de los resultados comparativos presentes en el estudio de caso. Las esculturas analizadas comprenden obras protegidas por derechos de autor y también atribuidas al escultor, perteneciente a sus tres fases principales de producción, además de su lenguaje escultórico registrado ampliamente a partir de stilems faciales.

INTRODUÇÃO

A notabilidade do escultor Antônio Francisco Lisboa reverenciada em distintos estudos e produção artística, desperta ainda hoje, uma série de questionamentos referentes à sua vida, obra, produção autoral e atribuições. Nesse contexto várias pesquisas foram realizadas, reunindo informações quanto aos aspectos históricos, estilísticos, iconográficos, iconológicos e formais, contemplando estudos de obras e conjunto de obras nas quais são significados os principais estilemas encontrados no conjunto de sua produção. A análise da presença desses cacoetes, na composição fisionômica das faces, denota a possibilidade da existência de padrões métricos usados na técnica construtiva, em traços proporcionalmente semelhantes ou similares presentes em cada obra analisada, entre grupos de obras e na totalidade do conjunto avaliado.

Assim sendo, a Análise Dimensional das faces escultóricas trata, portanto, da avaliação da presença de padrões e proporções numéricas entre as formas fisionômicas representadas e presentes nas faces das esculturas de mestre Aleijadinho, com vistas a contribuir com informações que possibilitem novos estudos.

ICONOGRAFIA

Quanto à representação iconográfica das esculturas temos o Cristo da Ceia, Cristo do Horto, Cristo da Prisão, Cristo da Flagelação, Cristo da Cana Verde, Cristo da Cruz-às-Costas e Cristo da Crucificação, datados de 1796-1799, pertencentes à terceira fase do escultor, provenientes do conjunto escultórico da Via-Sacra do Santuário de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos, localizado na cidade de Congonhas – Minas Gerais; outras duas obras autorais referentes a representação de São Simão Stock e São João da Cruz, datadas de 1779, pertencentes à segunda fase do escultor, provenientes da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará – Minas Gerais; os seis Bustos Relicários dos doutores da Igreja, sendo que Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São Jerônimo e São Gregório, obras pertencentes à terceira fase do escultor, enquanto que os bustos de São Basílio e São Nicolau pertencem à primeira fase do escultor, datados de 1760 a 1774, sendo que este grupo de obras são atribuídas ao escultor e pertencem à Basílica do Santuário de Congonhas. Vale salientar que os grupos dos Cristos e as obras de São João da Cruz e São Simão Stock possuem recibos de pagamento pelas imagens ao mestre escultor e o grupo dos Bustos Relicários não apresenta documentação, sendo atribuído ao mestre Aleijadinho por Rodrigo Melo Franco.

METODOLOGIA

A metodologia de estudo reúne um grupo de esculturas em madeira policromada, composta por obras autorais e atribuídas ao mestre e pertencentes às três principais fases de produção. O conjunto selecionado tem função devocional, composto por obras autorais e atribuídas. Das obras autorais[2] tratamos dos sete Cristos dos Passos da Via-Sacra, do Santuário de Congonhas e as obras de São Simão Stock e São João da Cruz, pertencentes à Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará; e quanto às obras atribuídas ao escultor, tratamos dos seis Bustos Relicários dos Doutores da Igreja, pertencentes à Basílica de Congonhas.

A primeira etapa reúne o referencial teórico, que tem como embasamento a representação do corpo humano na História da Arte, as representações, os modelos, os cânones, as particularidades, os estudos investigativos de Ginzburg, Morelli, Freud e Sherlock Holmes: pistas e o método científico. Também estudos relacionados à biometria, antropometria, elementos do *design*, da metrologia, da bioestatística e da estatística, além de razões e proporções matemáticas.

Na etapa seguinte, foi necessário o estudo comparativo entre as obras para a seleção das formas para a análise. O resultado preliminar apresenta a "face" como o formato representado nas 15 obras, pois mesmo tendo como semelhança a representação da figura humana masculina, temos obras com fatura diferenciadas entre si, sendo esculturas de corpo inteiro, meio corpo, em formato de busto; as figuras estão representadas nas posições de pé, assentado, inclinadas, de lado, de frente, deitado, ajoelhado, com vestes que acompanham a posição do corpo; os pés aparecem representados completos, parciais e sem representação, estando entreabertos, justapostos, em ponta; as mãos também são diferentemente representadas, sendo mão de abençoar, abertas, entreaberta, de segurar, pregadas, amarradas, sem mãos. Já o cabelo é representado comprido, curto, calvo, em algumas está encoberto por chapéu; o bigode vem acompanhado pela barba por vezes longa, em outro mais curta, bipartida sobre o queixo, encobrindo o queixo. Quanto à cabeça e face apresentam maiores similaridades mesmo que encontremos posições distorcidas a face acompanha a posição frontal. (Figura 1).

[2] Obras autorais são aquelas que podem ser comprovadas por documentação, seja recibo de encomenda ou recibo de pagamento feito ao escultor contratado.

Figura 1 - Estudo de Caso – Faces das obras de Antônio Francisco Lisboa.



Fonte: Documentação Fotográfica e montagem – Lucienne Elias, janeiro, 2015.

Nas faces das imagens encontramos maiores semelhanças, salvo as marcas de expressão em algumas obras, o que não será levado em consideração nas aferições propostas. Assim, o denominador comum às 15 esculturas é a representação da Face, a qual será o principal parâmetro de análise.

As faces das esculturas são compostas por formatos de testa, sobrancelhas, olhos, nariz, boca e o queixo, sendo os principais elementos a serem correlacionados à pesquisa de representação histórica, biométrica e antropométrica, assim como para a realização das aferições. Vale lembrar que a Face escultórica está presente na produção de mestre Aleijadinho, sendo representada em diferentes suportes como na pedra sabão, em bens integrados como nos retábulos, em frontispícios, arco-cruzeiro, e outros, podendo posteriormente ser realizada a análise comparativa em obras compostas por diferentes suportes.

Para a aferição e construção de mapeamentos iniciais, foram aplicadas as medições lineares verticais (altura) e as medidas lineares horizontais (largura), como exemplo a largura da boca, a largura do nariz, a largura do olho direito, a altura da boca, a altura do nariz, a altura da abertura interna do olho direito, dentre outros.

A etapa de preparação apresenta as diretrizes de elaboração da coleta de dados, desde a seleção das variáveis da face escultórica que serão analisadas, preparação da ficha de registro das aferições, instrumento de aferição, amostragem, tratamento dos dados brutos, análise preliminar dos dados. A etapa de aplicação do método no estudo de caso apresenta a realização da coleta de dados amostrais e o tratamento preliminar dessas informações, de modo que ao final haja elementos suficientes para a elaboração do estudo comparativo.

Com relação à definição do instrumento para a medição, alguns pontos foram levados em consideração, dentre eles a acessibilidade ao aparelho, a qualidade da aferição, a margem de erro e as considerações da Metrologia e das Normas Técnicas que estabelecem modelo de qualidade para a aferição. Assim, o instrumento de medição selecionado foi o Paquímetro[3] e a escala de medida utilizada foi o milímetro (mm), considerando o limite de duas casas após o zero, ele tem,

[3] O Paquímetro é um instrumento de medição que utiliza normalmente o princípio do "Nônio ou Vernier", e é utilizado para efetuar medições lineares externas, internas, de ressaltos e de profundidade das peças.

como características principais, a aplicação em medições externas, internas e de profundidade, sendo vários os modelos. Vale salientar que o instrumento usado e o operador do instrumento, foram os mesmos, conferindo ao processo uma menor variabilidade nos resultados, ou seja, menor desvio padrão.

Assim foram definidas as 49 variáveis relativas ao Elemento Original ou simples, em seguida preparadas as fichas individuais para a coleta amostral nas 15 esculturas e por fim executados os levantamentos dos dados "*in loco*", reunindo o quantitativo de 735 elementos aferidos. Vale ressaltar que a unidade de medida usada foi o metro e todos os dados coletados estão em milímetros com margem de duas casas após a vírgula.

Em seguida, foram estabelecidas as Variáveis Relativas, subdivididas em dois seguimentos. O primeiro referente às Variáveis do Elemento Base que correlaciona cada variável simples com uma variável constante, ou seja, todas as variáveis comparadas com a dimensão vertical da face. O segundo seguimento trata das Variáveis dos Elementos Compostos, que são as variáveis originais correlacionadas entre si, ou seja, a largura da boca com a altura do nariz, a largura do nariz com a largura dos olhos, dentre outros.

A amostragem recebeu tratamento específico, individual, por grupo e para o conjunto. A apreciação dessas informações, desde a conceituação, definição das variáveis[4], apuração[5], análise comparativa até o cruzamento dos dados[6], teve como base referenciais da Análise Estatística[7] e o tratamento de dados com o software R ou SPSS®[8], que avalia e propicia condições e os critérios para obtenção de resultados confiáveis, garantindo a qualidade da análise dos dados.

Para as variáveis do estudo foram calculadas médias, desvio-padrão, mediana, 1º quartil, 2º quartil e 3º quartil. Na análise comparativa entre variáveis de obras de uma mesma fase, foi utilizado o teste de Kruskal-Wallis (Hollander e Wolfe 1999), sendo que as comparações múltiplas foram realizadas via Intervalo de Confiança Bootstrap Percentílico (Efron e Tibshirani, 1993).

Para verificar as relações existentes entre as variáveis, assim como as relações existentes entre o conjunto escultórico, apresentamos um mapa perceptual via Análise de Componentes Principais (Mingoti, 2007) e Análises de Agrupamento utilizando o método Ward e a distância Euclidiana (Hair ET al., 2009), como medida de avaliar a presença de dissimilaridades.

Vale salientar que em nenhum momento esquecemos que o estudo de caso reúne obras escultóricas, esculpidas à mão, com suas especificidades na técnica construtiva, estando inseridas num contexto próprio da expressão artística e que seria ingênuo, nesse primeiro momento, insinuar que o escultor Antônio Francisco Lisboa usava um modelo matemático para esculpir. Buscamos sim a presença de relações, padrões e proporções respeitando a presença do cálculo de desvio padrão e o índice de confiança (IC) de 95% em todas as análises realizadas.

RESULTADOS OBTIDOS

Os resultados obtidos, na Análise Dimensional das faces e suas fisionomias, apresentam elementos similares e dissimilares presentes nas análises individuais de cada obra, no grupo específico de obras e no conjunto das obras escultóricas. Quanto às variáveis originais, do elemento base e do elemento composto, verificamos que há semelhanças presentes em todas as obras. Dentre essas semelhanças entre obras do mesmo grupo, temos o caso dos Bustos Relicários, onde observamos que as semelhanças máximas são correlatas às duas fases distintas de trabalho do escultor.

Possivelmente, as razões e proporções presentes sejam intencionais, referentes à técnica do escultor e que os resultados negativos podem servir também como parâmetros para analisar trabalhos futuros, considerando que o escultor tinha uma oficina e que, portanto várias mãos esculpiam.

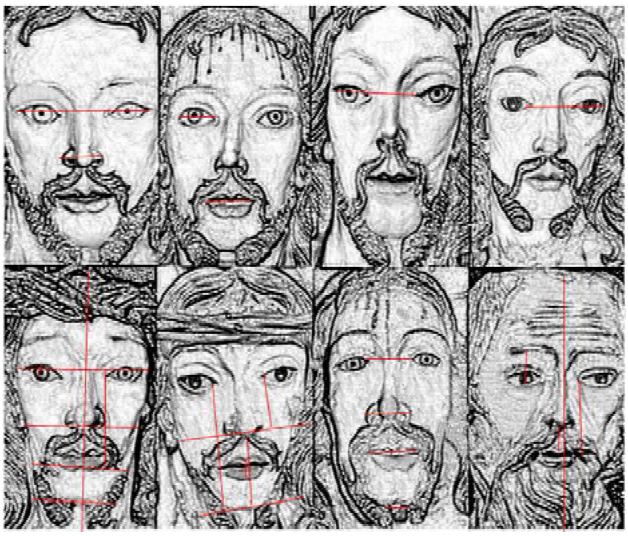
A análise dimensional do conjunto de obras apresenta maior similaridade entre obras aparentemente, esteticamente e formalmente diferentes, como por exemplo: quanto ao Elemento Base temos maiores similaridades entre o Cristo da Ceia e São João da Cruz, dentre os elementos compostos encontramos maiores similaridades entre o Cristo da Cruz-às-Costas e o Cristo da Crucificação, dentre outros.

Com um quantitativo de informações levantadas, dentre as variáveis dos Elementos Base e compostos, foram necessários a aplicação da Análise de Componentes Principais (PCA), que tem como objetivo a obtenção de um pequeno número de

[4] Variável – é uma condição ou característica dos elementos, trata daqueles que podem assumir valores diferentes. (VIEIRA, 2013.p. 01).
[5] Apuração dos dados - é a organização dos dados brutos.
[6] Dados- são os valores coletados das variáveis em estudo. (VIEIRA, 2013. p. 01).
[7] Estatística – É a ciência que fornece os princípios e a metodologia para a coleta, organização, apresentação, resumo análise e interpretação de dados numéricos. (VIEIRA, 2013. p. 01).
[8] Trata de um software livre, abrangente e seguro.

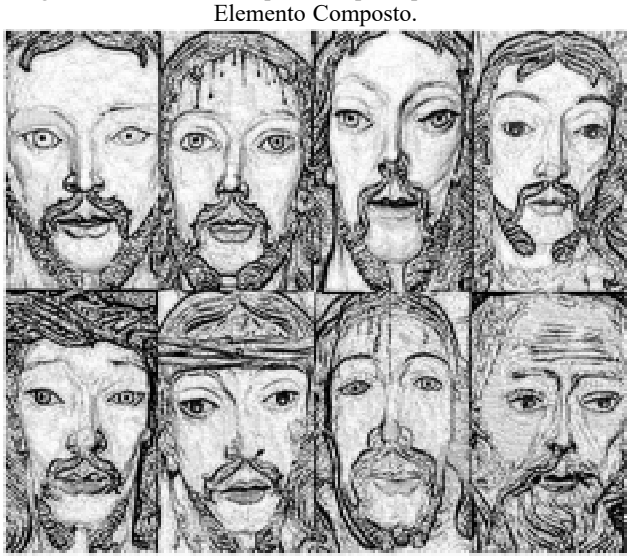
Com um quantitativo de informações levantadas, dentre as variáveis dos elementos base e compostos, foram necessários a aplicação da Análise de Componentes Principais (PCA), que tem como objetivo a obtenção de um pequeno número de combinações lineares, chamados de componentes principais, de um conjunto de variáveis, que retenham o máximo possível da informação contida nas variáveis originais. Além de permitir a redução dos dados originais e facilitar a interpretação através da descoberta de relações não suspeitas previamente.

Figura 2 - Análise de componentes principais das Variáveis do Elemento Base.



Fonte: a autora, setembro de 2015.

Figura 3 - Análise de componentes principais das Variáveis do Elemento Composto.



Fonte: a autora, setembro de 2015.

As obras avaliadas por agrupamento, que apresentam maiores similaridades quanto as Variáveis do Elemento Base, são o Cristo da Ceia e São João da Cruz; Cristo do Horto e o da Cruz-às-Costas; Cristo da Prisão e o Cristo da Crucificação; São Basílio e São Nicolau; Santo Ambrósio e São Gregório Magno; Santo Agostinho e São Jerônimo. (Figura 2)

Com relação à análise dos elementos compostos por agrupamento, temos maiores similaridades entre o Cristo da Cruzàs-Costas e Cristo da Crucificação; o Cristo do Horto e o Cristo da Cana Verde; São Simão Stock e São João da Cruz; São Basílio e São Nicolau; Santo Ambrósio e São Gregório Magno; Santo Agostinho e São Jerônimo. (Figura 3)

Quanto à análise por agrupamento referente aos Bustos Relicários, estão presentes simultaneamente os Elementos Base e os Elementos compostos, com maiores similaridades entre o Santo Agostinho e São Jerônimo, São Basílio e São Nicolau, Santo Ambrósio e São Gregório Magno.

A conclusão que esta pesquisa evidencia é a presença de relações matemáticas nas obras analisadas, ou seja, há presença de elementos dimensionais similares nas obras analisadas. Construída a partir da formatação da metodologia; aplicação no estudo de caso, a preparação e coleta da amostragem, transformação da forma em dados e dos dados eminformações, relações da representação da face quanto ao período de produção, no cruzamento e análise dos elementos,razões e proporções presentes em cada obra, no grupo a que pertence e no conjunto.

A análise da produção e fatura do mestre Antônio Francisco Lisboa, sempre terá um caráter multiplicador. Esse aspecto esbarra em questionamentos quanto à fatura e sua "caligrafia" escultórica, participação de sua oficina em seus trabalhos, técnica construtiva, dados históricos, dentre outros.

Portanto, essa pesquisa busca incentivar novos olhares, questionamentos e novas leituras, a partir de registros e avaliações de autoria e atribuições de obras de arte, estudos comparativos entre obras e entre autores, e principalmente no enfoque para a preservação do legado de Antônio Francisco Lisboa.

REFERÊNCIAS

ABNT. NBR 6393/1980: **Paquímetros com leitura de 0,1 mm e 0,05 mm. S/D.**

AINSWORTH, M. W. **From connoisseurship to Technical Art History:The Evolution of the Interdisciplinary Study of Art.** In: THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE NEWSLETTER, v.20, n. 1, 2005.

ARANGO, Héctor Gustavo. **Bioestatística: teórica e computacional.** 2. ed., Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2005.

BAUDRY, Marie-Thérèse; BOZO, Dominique; CHASTEL André. **Principes d'analyse scientifique – La Sculpture, Méthode et Vocabulaire / Inventaire G néral des Monuments et des richesses Artistiques de La France.** Paris Imprmerie Nationale. MCMXC, 1990.

_____. APOSTILA - Seminário internacional de metrologia para o controle da qualidade: Si – MP CQ - 95.Florianópolis, SC. S/D.

BIANCHI, Marcelo Franceschi de. **Extração de características de imagens de faces humanas através de wawelet, PCA e IMPCA**. 2006. Dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica) – Escola de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006. (Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18133/tde-10072006-002119/>. Acesso em 04/04/2015).

CASTELLANO, Alfredo ET AL. **Elementi di archeometria: metodi fisici per i Beni Culturali**, Milano: EGEA, 2002.

COSTA NETO, Pedro Luiz de O. **Estatística**; 2. ed., São Paulo: Edgard Blücher, 2002.

DANGELO, J.G.; FATTINI, C.A. **Anatomia Humana Sistêmica e Segmentar,** 3. ed., Atheneu, São Paulo, 2007.

DEVLIN, K. **Matemática: a ciência dos padrões**. Porto: Porto, 2002.

EFRON, B., e TIBSHIRANI, R. J. **An introduction to the bootstrap**. New York: Chapman & Hall, 1993.

ELIAS, Lucienne Maria de Almeida Elias. **Diagnóstico de Conservação do Conjunto Escultórico da Capela da Ceia dos Passos da Via-Sacra do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, Minas Gerais, Brasil**. Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

ELIAS, Lucienne Maria de Almeida. **Oratório de Diamantina- complexidade de materiais, critérios e técnicas detratamento**. Monografia / EBA / UFMG, 2000.

ELIAS, Lucienne Maria de Almeida, Souza, Luiz Antônio Cruz Souza. Análise Científica de Materiais e Técnicas de esculturas de Aleijadinho: Os Passos da Paixão do Sítio do Patrimônio Mundial de Congonhas, Minas Gerais. In: 2º ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO, 2013, São João Del Rei. V.1, p. 267 – 275, 2013.

ELIAS, Lucienne Maria de Almeida, Souza, Luiz Antônio Cruz Souza. **Diagnóstico de Conservação do Conjunto Escultórico da Capela da Ceia do Santuário Senhor Bom Jesus de Matosinhos** e In: 3º CONGRESO IBEROAMERICANO Y XI JORNADA TECNICA DE RESTAURACION Y CONSERVACION DEL PATRIMONIO – Congresso COIBRECOPA, 2013, La Plata. Laboratorio de Entrenamiento Multidisciplinario para La Investigación Tecnológica – LEMIT, 2013. Mídia digital (ISBN 978-987-26159-5-6).

FIGUEIREDO, N. M. A. **Método e Metodologia na Pesquisa Científica**. 3ª. ed. São Paulo: Yendis, 2008.

GINZBURG, C. Morelli, Freud e Sherlock Holmes: **pistas e o método científico**. Trad. Francisco A.S. Grossi, [s.n.t], .38 p.(Tradução de History Workshop Journal, London, n.9), 1980.

HAIR, J. F., BLACK, W.C., BABIN, B.J., ANDERSON, R.E. e RONALD, L.T.. **Análise Multivariada de Dados**. Porto alegre:Bookman, 2009.

HILL. Marcos de Senna. **Roteiro para Análise Formal e Estilística.** BOLETIM DO CEIB, volume 16, número 52, Belo Horizonte, ISSN: 1806-2237, julho de 2012.

HOLLANDER, M, e WOLFE, D. A., **Nonparametric Statistical Methods.** New York: John Wiley & Sons, 1999.

MINGOTI, S. A. Análise de Dados Através de Métodos de Estatística Multivariada: Uma Abordagem Aplicada. Belo Horizonte: UFMG, 2007

MORETTIN, P.A. & BUSSAB, W.O. **Métodos Quantitativos.** 4a Ed., São Paulo, Atual Editora Ltda., 1991. 321 p. (Métodos Quantitativos, Vol. 4).

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto; SANTOS, Antônio Fernando Batista. **O Aleijadinho e sua oficina – Catálogos das Esculturas Devocionais.** Editora Capivara. 2002. P.355.

PRADO, Junior Leal do. **Investigação Biométrica em imagens digitais para a detecção de faces humanas através da proporção divina.** Dissertação apresentada à Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2004. P. 124.

RIZZOLO, R.J.C; MADEIRA, M.C. **Anatomia Facial com fundamentos de anatomia sistêmica geral**. 3. ed., Sarvier, São Paulo, 2009.

VASCONCELOS, Simone Silva. **Análise de componentes principais (PCA)**. Rio de Janeiro, RJ. Universidade Federal Fluminense. UFF-RJ. Disponível em: <https://www. yumpu.com/pt/document/view/12779161/analise-de-componentesprincipais-pca—uff>. Acesso em: 21 mar. 2013.

VIEIRA, S. **Elementos da Estatística.** 4 ed. São Paulo: Atlas, 2003.

_____. Introdução à Bioestatística. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1998.

O REPERTÓRIO ORNAMENTAL E SACRO DE MIGUEL DUTRA:
Primeiras notas sobre a atuação do artista na província de São Paulo durante os oitocentos

Silvana Meirielle Cardoso[1]

RESUMO
Como parte constitutiva de nossa investigação de mestrado intitulada "Meu oficio é Arquitetura: a Atuação do Arquiteto, Decorador e Entalhador Miguel Dutra (Itu, SP, 1812, Piracicaba, 1875) durante os oitocentos". Pretende-se apresentar um recorte de nosso trabalho que, por meio de um levantamento preliminar das obras e respectiva elaboração de um inventário, permite-nos demonstrar o quanto sua produção foi fortemente pautada pela execução de trabalhos no campo da arte sacra.
Palavras-chave: Miguelzinho Dutra. Arte Sacra. Arte Paulista. Imaginária Paulista

THE ORNAMENTAL REPERTOIRE AND SACRO OF MIGUEL DUTRA:
First notes on the artist's performance in the province of São Paulo during the eight hundred.

ABSTRACT
As a constitutive part of our master's research entitled "My office is Architecture: the Performance of Architect, Decorator and Carver Miguel Dutra (Itu - SP, 1812 - Piracicaba, 1875) during the eight hundred". It is intended to present a snippet of our work that, through a preliminary survey of the works and respective elaboration of an inventory, allows us to demonstrate how much its production was strongly guided by the execution of works in the field of sacred art.
Keywords: Miguelzinho Dutra. Sacred Art. Paulista Art. Paulista Imagination.

EL REPERTORIO ORNAMENTAL Y SACRO DE MIGUEL DUTRA:
Primeras notas sobre la actuación del artista en la provincia de São Paulo durante los ochocientos.

RESUMEN
Como parte constitutiva de nuestra investigación de maestría titulada "Mi oficina es Arquitectura: la actuación del arquitecto, decorador y tallador Miguel Dutra (Itu - SP, 1812 - Piracicaba, 1875) durante los ochocientos". Se pretende presentar un fragmento de nuestro trabajo que, a través de un estudio preliminar de las obras y la elaboración respectiva de un inventario, nos permita demostrar cuánto su producción estuvo fuertemente guiada por la ejecución de obras en el campo del arte sacro.
Palabras clave: Miguelzinho Dutra. Arte sacro. Arte paulista. Imaginación paulista

INTRODUÇÃO

Miguel Archanjo Benício D'Assumpção Dutra (1812-1875) exerceu ofícios múltiplos durante o intensos no século XIX. Apesar do artista ter sido referenciado pela crítica (VELLOSO, 2000, BARDI, 1981) quase sempre como um aquarelista ingênuo e caipira, compreendemos que atuação de Dutra estava bem além de produzir um registro sinestésico de seu contato com a paisagem fixado sob o suporte da aquarela.

No presente artigo, pretende-se apresentar os liames profícuos de nosso mestrado a fim de constatar a religiosidade do artista, bem como esta é graficamente expressa por meio do repertório ornamental sacro afim de apresentar o que chamamos de "primeiras notas" sobre a atuação de Miguel Dutra, enquanto artista sacro na província de São Paulo durante os oitocentos[2].

O estudo apurado de Miguel Dutra se mostra como um dos veios alternativos para elucidarmos questões que tangem a caracterização da produção sacra paulista. Pesquisas de mérito foram realizadas nesse âmbito, entre as quais destacam-se

[1] Universidade Estadual de Campinas – Mestranda no PPGH – UNICAMP. Orientada pelo: Prof. Dr. Marcos Tognon (IFCH / Unicamp). E-mail: s189985@dac.unicamp.br
[2] Nos valemos de parte dos resultados da pesquisa de nosso mestrado ainda em curso que intitula-se: "Meu ofício é Arquitetura": A atuação do arquiteto, decorador e entalhador Miguel Dutra na província de São Paulo durante os oitocentos.

as incursões de Eduardo Etzel[3], e a mais recente pesquisa publicada sobre a temática da arte sacra realizada por Danielle Pereira, cuja tese resultou em um dicionário de artistas fortemente atuantes em São Paulo e pouco conhecidos.

MIGUELZINHO DUTRA E MANUFATURA ARTÍSTICA SACRA

A percepção dos homens sobre a perenidade e efemeridade da vida terrena foi uma constante há séculos, no que diz respeito à tradição do culto católico apostólico romano. Nota-se a intrínseca correspondência entre memória e religiosidade, muito bem explicitado na definição do memorável trabalho do padre Rapahel Bluetau (1712-1728). A definição fugaz da religiosidade atrelada à piedade e devoção apontada por Bluetau faz nos crer que o ato piedoso é sempre em razão de algo contido na faculdade da alma em que se conservam coisas aprendidas, faladas, lembranças do que vimos ou ouvimos como bem apontado por Heródoto. Esse conceito arrastado pela temporalidade marcaram certamente a produção artística e a vida de Miguel Dutra, sendo sua atuação comprovadamente demonstrada por nosso mestrado alicerçada às encomendas de obras sacras no emergencial crescimento das freguesias e paróquias na província de São Paulo na segunda metade do século XIX.

A relação do artista e sua atuação no campo da arte sacra, referenciada de forma pontual e passageira sendo recente a atenção aos demais ofícios exercidos por ele, se destacando para nós, seu inestimável repertório ornamental contido nos projetos de arquitetura e ornamentação para as igrejas no interior do estado de São Paulo. Além das fontes gráficas projetuais o documento manuscrito do artista (DUTRA, 1847) que o tempo felizmente nos legou, nos permite acessar outras produções que tocam a esfera da sacralidade, nos revelando deste modo o fervor religioso desse artista, enquanto fator primordial para uma melhor leitura sobre as raízes e conexões existentes em sua obra.
Por meio de tal documento, podemos acessar o quanto à presença das ordens religiosas em Itu – Franciscanos, Carmelitas e mais tardiamente os Jesuítas, contribuíram para a formação dos mestres locais, sendo o Frei José de Santa Justina, personagem que apesar de não ter sido estudado com afinco, o principal responsável pela formação inicial de Dutra.

> Não sendo filho de Itu, mas sim da Província do Rio de Janeiro torna-se para mim como Ituano. Veio para guardião do Convento de São Luis desta Cidade e aqui existiu para vários anos, tendo-se acatado seu tempo, o povo representou ao Provincial a tornar-lhe a deixar aqui ficar, o que foi anuído. **Ensinou a muitos a musica, foi meu mestre de órgão, e deu-me muitas instruções na pintura.** Foi muito caritativo para este povo, socorria a muitas famílias honestas com esmolas, foi quem ensinou a gramatica portuguesa, e fez com que a Senhora D. Rita Cândida Freire a pusesse a cadeira do sexo feminino desta cidade. Promoveu os melhoramentos, a concertos do Convento, foi muito festeiro no seu tempo se fizeram boas Semanas Santas, todas a festas do Convento. Foi o primeiro que deu princípio a fazer um piano, e fez, e existe em mão da D. Rita. Foi grande Filosofo, pregador, insigne principalmente por suas obras muito bem escritas, muito bom musico, organista, e compositor, e muito bom poeta de que abaixo exporei algumas dessas produções, muito devoto principalmente de Nossa Senhora das Dores a quem todas as sextas feiras fazia suas devoções, quando ficou o Convento de São Paulo para o Curso Jurídico, conseguiu ele desse Convento muitas alfaias, paramentos, Imagens de lá para o Convento de Itu. Passados muitos anos foi reconduzido desta Cidade para o Convento da Corte a chamado do Provincial para lá prestar seus serviços. Desgostando-se não sei do que conseguiu de Roma o seu brive, e desfradou-se, e retirou-se para uma fazenda de Vassouras, onde era muito estimado pelo dono, que o tratava com muito esmero, e delicadeza fazendo-lhe todos os gostos. Passados anos soube ter lá falecido: **devo a este religioso alguma coisa que sei, pois bebi dele muito boas lições, e Deus o tenha consigo em sua gloria.** Produções do dito padre Manoel Santa Delfina. (grifos nossos)

O fato do artista biografar seu mestre com argumentos fortemente marcados pela religiosidade demonstram uma das principais características de uma atuação pautada pelo fervor religioso, tendo ele percorrido mais de dez freguesias na segunda metade do século XIX, devido ao bom relacionamento que este possuía com as irmandades, o que certamente lhe garantia uma demanda alta de trabalho tanto no campo dos ofícios litúrgicos, como nas artes decorativas e integradas.É ainda o mesmo documento manuscrito do artista que nos fornece uma série de jaculatórias especialmente elaboradas para a Freguesia de Nossa Senhora de Belém, atual cidade de Itatiba, SP.

DA PALAVRA À IMAGEM: O repertório ornamental

Sob o título de *Depósito dos Trabalhos* datado de 1847, Miguel Archanjo reúne uma vasta produção que incluí desde composições musicais, jaculatórias, desenhos e ornamentos sacros até biografias e demais informações históricas de sua cidade natal, Itu.

Como já referenciado pelo estudioso professor, Luís Roberto Francisco[3], a natureza das composições, não é totalmente ligada à esfera sacra, sendo o hino composto especialmente para a visita do imperador Dom Pedro II em Março de 1846, um exemplo das composições profanas presentes no referido manuscrito.

[3] Conferência realizada no Seminário Miguel Archanjo Benício d'Assumpção Dutra em Agosto de 2019.

Mesmo com esse dado, a riqueza do labor artístico relacionado à arte sacra permite-nos acessar a complexidade de suas ladainhas e o quanto tais composições relacionam-se às jaculatórias elaboradas para respectivos locais de onde se provinham também às encomendas de projetos retabulares e produção da imaginária. Um exemplo louvável sob esse aspecto está justamente nas jaculatórias[4] de 1850 que conforme o próprio artista foi realizada "para se cantar à Senhora das Dores em seu Santurario, feitas a 8 de fevereiro estando eu na Freguesia de Bellem".

O registro textual da jaculatória dedicada à Virgem das Dores esclarece-nos sobre as demais obras do artista; como por exemplo, a vista panorâmica fixada sob o suporte da aquarela (Figura1) que apesar de ter sido catalogada no acervo do Museu Paulista como uma "cidade não identificada", a partir do empenho de historiadores itatibenses apoiados ao olhar de Monsenhor Jamil Nassif Abib, o qual sagazmente confirmou tratar-se da Freguesia de Nossa Senhora de Belém, que deu origem à atual cidade de Itatiba[5].

Figura 1- Itatiba (Atribuído). Aquarela sobre papel. Miguelzinho Dutra: 1,50 x 3,20m.



Fonte: Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Crédito fotográfico da Reprodução: Hélio Nobre.

Bem distante de uma conexão óbvia, a relação acima explicitada reforça a natureza das aquarelas realizadas por Miguel Dutra, sendo essas compreendidas por nós, enquanto documentos de registro e memória de seu trabalho artístico, conforme prenúncio em um artigo anterior sob o título "Do estilo a maturação técnica e artística, Miguel Dutra e a Vista Imagem do Ipiranga"(CARDOSO, 2019, p. 792-801); e na brilhante livre docência do Prof. Dr. Marcos Tognon (2018) intitulada "Estudos sobre a tradição, a técnica e o desenho do patrimônio edificado brasileiro".

A partir da matéria da imprensa oficial da prefeitura de Itatiba vislumbramos os principais edifícios e topografia de freguesia, destacando-se para nós, a futura Igreja Matriz de Nossa Senhora do Belém, de construção ainda não concluída e que seria posteriormente totalmente demolida durante o século XX, e a igreja de Nossa Senhora do Rosário, construída a partir de 1830, que serviu de primeira matriz por um tempo, e o cemitério, não mais existente que, conforme observamos, transformou-se em um jardim público.

As mudanças modernizantes ocasionadas pelo advento do tijolo em São Paulo durante a economia do café (LEMOS, 1989) faz-se notar no caso da Igreja do Rosário, em uma das salas da sacristia observamos um dos espessos trechos da parede de taipa de pilão e logo abaixo alguns tijolos, tentativa típica de preenchimento e encamisamento da taipa, que não foi realizada integralmente, sendo ainda possível observar parte da estrutura de fundação atrás do altar-mor, local que tristemente é utilizado como depósito para se acumular materiais de limpeza ou entulhos em nossas históricas igrejas.

[4] A jaculatória divide-se em três estrofes, cujos versos fazemos questão de transcrever "Virgem mãe Santíssima, Mão dos Pecadores [ilegível] minha ama, com as nossas Dores". "Quem derá poder chorar os dias da minha vida, Para ao menos com Dor, A voz da Mãe Santissíma". "Chorando sempre com vosco, Do nosso filho a morte, conseguimos á Final, Alcançar boa sorte".

[5] Tal informação foi vinculada no Jornal Imprensa Oficial. Órgão de publicação dos Atos Oficiais dos Poderes Executivo e Legislativo da Prefeitura do Município de Itatiba em 01 de novembro de 2015.

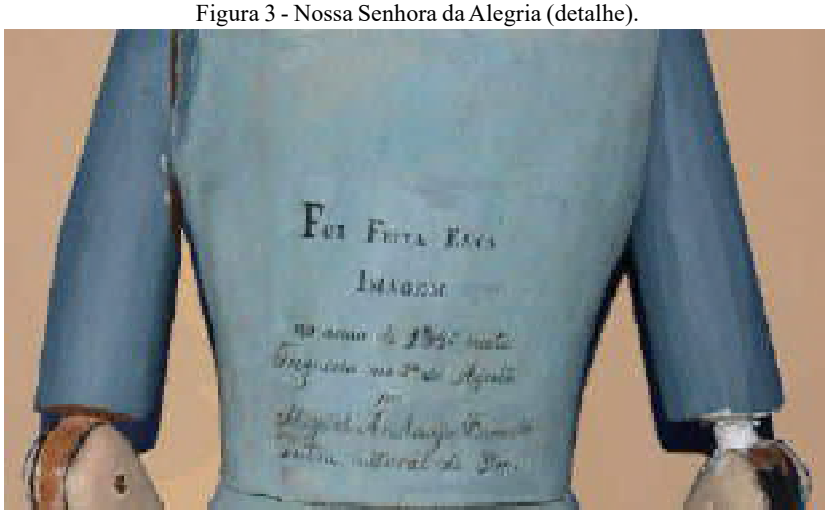
Apesar das mudanças que acometeram o templo, os itens que fazem parte do acervo do Museu de Arte Sacra, criado na igreja em 2011, guardam peças únicas de autoria de Miguel Dutra, entre as quais, uma escultura de Nossa Senhora da Alegria – Imagem de roca, que apesar de grosseiras camadas de repintura, possuí na parte de trás do cedro entalhado uma das únicas assinaturas de Miguel Dutra em escultura datada de 1846 (Figuras 2,3).

Figura 2 - Nossa Senhora da Alegria.



Fonte: Silvana Meirielle Cardoso, 2019.

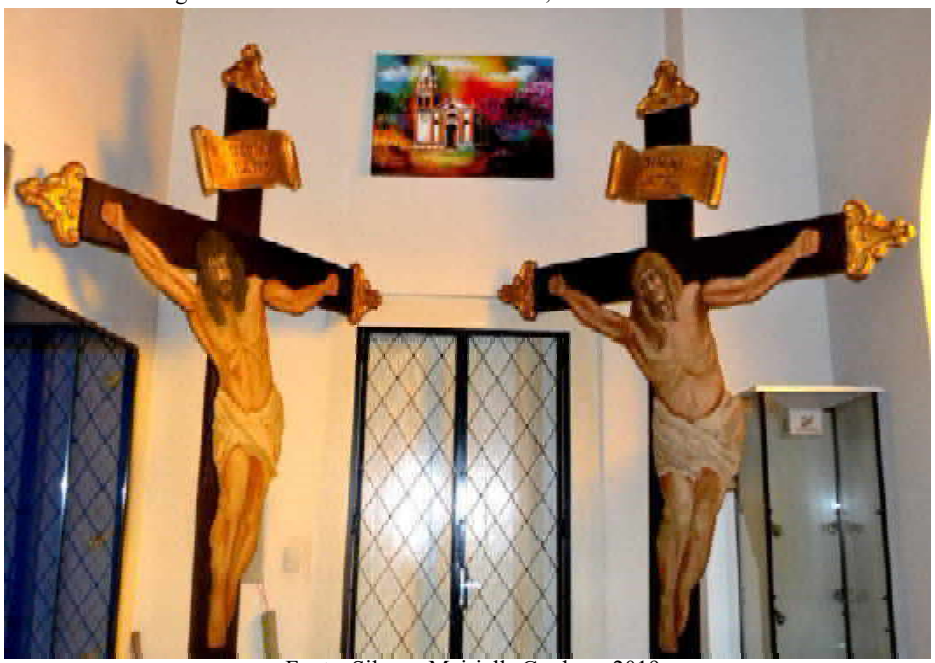
Figura 3 - Nossa Senhora da Alegria (detalhe).



Fonte: Silvana Meirielle Cardoso, 2019.

O ineditismo em relação à escultura de autoria de Dutra é apenas um dos elementos interessantes deste acervo. Logo que acessamos o corredor central do museu da Igreja, vimos “dois ladrões” crucificados, certamente utilizados durante as celebrações da Semana Santa com as referidas inscrições “Gestas Latro” e “Dimas Latro” cujas feições logo nos direcionam aos “tipos” humanos aquarelados por Miguel Dutra e que, assim como a vista da cidade de Itatiba, estão sob a salvaguarda do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (Figura 4).

Figura 4. “Gestas Latro e “Dimas Latro”, O Bom e o Mau Ladrão.



Fonte: Silvana Meirielle Cardoso, 2019.

Figura 5 - Desenho para o altar-mor da Freguesia de Nossa Senhora de Bellem. 1849.



Fonte: Acervo: Museu Histórico e pedagógico Prudente de Moraes.

A falta do crucificado em meio ao "bom e mal ladrão" ameniza-se na atual Basílica de Itatiba, onde localizamos em uma das salas próximas ao átrio, a terceira cruz com os respectivos ornamentos empregados no conjunto anterior, mas com uma perceptível atualização da imagem do crucificado e uma escultura de roca, com papel marchê, de feição comovente, podendo assumir o papel de Mãe de Cristo, que chora aos pés do calvário, e/ou outras devoções conforme o calendário litúrgico.

O interessante conjunto do calvário relaciona aos demais ornamentos oitocentistas presentes na Igreja do Rosário, sobretudo os ramos e castiçais dispostos nas mesas dos altares do lado do Evangelho, epístola e capela-mor. O labor artístico dessas obras mantém padrões formais semelhantes àqueles desenhados por Miguel Dutra em seu depósito dos trabalhos e, certamente, relaciona-se ainda com o repertório arquitetônico e ornamental de seus demais projetos. Sabe-se que Dutra ocupou-se em 1849 da elaboração do projeto para o altar-mor da "Matriz da Freguesia de Bellem", esse altar não mais existe. Certamente seria destinado àquela edificação destacada no início de nossa apresentação.

Mesmo com as mudanças em relação ao templo, o projeto permite não apenas acessarmos o antigo altar-mor da Matriz, mas, a partir dele, pode-se perceber a permanência dos padrões e ornamentos dos projetos de arquitetura e ornamentação do artista que emprega a estrutura básica dos retábulos desenvolvidos a partir da base, corpo e coroamento.

A identificação da estrutura retabular de Miguel Dutra, logo demonstra sua impossibilidade de classificação estilística uníssona, que apesar de estar produzindo durante o século XIX, ainda sim se utiliza de elementos característicos do século anterior, como o arranque do frontão, arquivolta no coroamento que se misturam em meio à profusão de motivos florais, vasos e colunas lisas, comumente empregadas nos retábulos neoclássicos paulistas.

Conforme destaque no arranque, vemos que o artista dominava os padrões formais da linguagem clássica da arquitetura, ao utilizar-se do repertório dos perfis decorativos que compõem a cornija, demonstrando assim uma habilidade na arte de traçar perfís[6] (MOROLLI, 1986). As modenaturas largamente utilizadas em seus projetos são realizadas com os devidos ressaltos volumétricos a fim de conferir uma disposição harmoniosa sobre as superfícies arquitetônicas desde a antiguidade clássica realizadas com diferentes materiais como pedras, argamassas ou ainda, em madeiras, no caso dos retábulos.

[6] MOROLLI, Gabrieli. *Le membra degli ornamenti Sussidiario illustrato degli ordini architettonici con un glossario dei principali termini classici e classicistici.* Copertina flessibile Editore: Alinea Editrice, 1986.

O argumento demonstrado nos permite concluir que a atuação de Miguel Dutra na Freguesia de Nossa Senhora de Belém relacionava-se de um certo modo, às demais obras presentes no acervo do Museu de Arte Sacra da Igreja do Rosário. Mesmo sem estas estarem assinadas, os padrões formais fisionômicos, modo de representação do conjunto dos dois ladrões se identificam com os padrões formais empregados pelo artista.

Essas "primeiras notas" sobre a produção de Miguel Dutra no campo da arte sacra, pretendem lançar mão da leitura que ainda perdura a respeito do artista, cujo autodidatismo é referenciado afim de favorecer o carácter ingênuo e independente do artista, elemento basilar da crítica que buscou referenciá-lo enquanto um herói em um momento de emergência da identidade paulista[7].

REFERÊNCIAS

BARDI, Pietro Maria. **Miguel Dutra: o poliédrico artista paulista.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.

BLUTEAU, Raphael. Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v.

CARDOSO, Silvana Meirielle. **Do estilo à maturação técnica e artística: Miguel Dutra e a vista do Ipiranga (1847).** ATAS DO ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. Arte em confronto: embates no campo da História da Arte, 10 a 14 de setembro, Campinas, SP/Marcos Tognon (Coord); [et. al.] (Organizadores). Campinas, SP: Unicamp/IFCH/CHAA. 2019, p. 792 -801.

ETZEL, Eduardo. **Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica.** São Paulo, SP: Melhoramentos: USP, 1971.

FERREIRA, Antonio Celso. **A Epopeia Bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1879-1940).** Canadá –Editora Scielo - Unesp, 2002.

IMPRENSA oficial. Órgão de publicação dos Atos Oficiais dos Poderes Executivo e Legislativo. Prefeitura do Município de Itatiba, 01 de novembro de 2005, Ano III. N° 318.

LEMOS, Carlos A. C. **Alvenaria burguesa: breve historia da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café**. 2. ed. São Paulo, SP: Nobel, 1989.

MARTINS, Mariana Esteves. **A formação do Museu Republicano "Convenção de Itu" (1921 -1946)**. Tese (Mestrado) – Universidade de São Paulo, SP, 2012.

MOROLLI, Gabrieli. **Le membra degli ornamenti sussidiario illustrato degli ordini architettonici con un glossario dei principali termini classici e classicistici.** Copertina flessibile Editore: Alinea Editrice, 1986.

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. **Autoria das pinturas ilusionistas do Estado de São Paulo: São Paulo e Mogi das Cruzes - Brasil.** Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2017.

TOGNON, Marcos. **Estudo sobre a tradição, a técnica e o desenho do patrimônio edificado brasileiro.** Tese de Livre Docência, Novembro de 2018. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH/Unicamp).

VELLOSO, Augusto Carlos Ferreira. **Os artistas Dutra: oito gerações.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Sociarte, 2000.

[7] Sobre a emergência da constituição da identidade paulista na primeira metade do século XX ver: FERREIRA, Antonio Celso. **A Epopeia Bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1879-1940).** Canadá –Editora Scielo - Unesp, 2002. E MARTINS, Mariana Esteves. **A formação do Museu Republicano "Convenção de Itu" (1921 -1946)**. Tese (Mestrado) – Universidade de São Paulo, SP, 2012.

A PRODUÇÃO FEMININA DA TALHA SANTEIRA PIAUIENSE DE TOINHA VIEIRA: Análise formal e iconográfica

Zozilena de Fátima Fróz Costa[1]

RESUMO

Em todo estado do Piauí se faz presente uma significante produção de escultura devocional, denominada de arte santeira. Nesse cenário, impregnado de crença e misticismo, herança de um passado colonial, evidencia-se a predominante produção por escultores homens. Contudo, nesse panorama a presença da mulher se faz presente por Antônia Marques Vieira, a Toinha Vieira. Sua arte começou ainda criança quando modelou, em cera de abelha, um presépio completo. A partir desse inicio, começou a experimentar a argila, cujo material recolhia das margens do Rio Marathaoan. De suas mãos surgiram bonecas em barro que depois de vestidas de tecidos povoavam o universo das crianças na sua cidade natal. A partir de 1975, essa artista passou a talhar a madeira, elegendo a iconografia mariana, preferencialmente. Este trabalho analisa a iconografia da produção santeira de Toinha Vieira. Fizemos uso de metodologia descritiva e explicativa usando como estratégias a pesquisa de campo com depoimentos de seus contemporâneos da arte santeira piauiense, bem como das referências bibliográficas que é muito escassa sobre sua obra. Suas imagens revelam uma expressão hierática e solene, possibilitando estabelecer uma conexão analógica com os santos medievais góticos. Por fim, a sua arte escultórica devocional tem contribuido para que o Piauí se projete no cenário da arte sacra, quando da sua participação em mostras nacionais e internacionais.

Palavras chaves: Arte Santeira. Iconografia. Talha. Toinha Vieira.

THE FEMALE PRODUCTION OF PIAUI RELIGIOUS CARVING BY TOINHA VIEIRA: Formal and iconographic analysis

ABSTRACT

Throughout the state of Piauí there is a significant production of devotional sculpture, called santeira art. In this scenario, impregnated with etiquette and mysticism, from a colonial past, a predominant male sculptors production is evident. However, in this panorama the presence of women is present by Antônia Marques Vieira, Toinha Vieira. This art began as a child when he modeled a complete nativity scene in beeswax. From that beginning, he began to experiment with clay, the material of which he collected from the banks of the Marathaoan River.. From her hands came dolls in clay that, after being clothed in fabrics, populated the universe of children in her hometown. From 1975 this artist began to carve wood, choosing the Marian iconography preferentially. This work analyze an iconography of Toinha Vieira's saint production. We made use of descriptive and explanatory methodology using as a methodology the field research with testimonies of his contemporaries of Piauí santeira art, as well as the bibliographical references that is very scarce about his work. Her sculptures reveal a hieratic and solemn expression, making it possible to establish an analog connection with medieval Gothic saints. Finally, his devotional sculptural art has contributed to Piauí's projection on the sacred art scene, when his participation in national and international exhibitions.

Keywords: Art Holy. Iconography. Religious carving. Toinha Vieira.

LA PRODUCCIÓN FEMENINA DE ARTE SANTERA PIAUIENSE DE TOINHA VIEIRA: Análisis formal e iconográfico:

RESUMEN

En todo el estado de Piauí hay una producción significativa de escultura devocional, llamada arte santera. En este escenario, lleno de creencias y misticismo, heredado de un pasado colonial, la producción de escultores masculinos predominante es evidente. Sin embargo, neste panorama la presencia de mujeres está presente por Antonia Marques Vieira, Toinhas Vieira. Su arte comenzó cuando era niña cuando modelaba: en cera de abejas, una natividad completa. Desde este principio comenzó a experimentar con arcilla,cuyo material fue recolectado de las orillas del río Marathaoan. De sus manos salieron muñecas de arcilla que, después de vestirse con tela, poblaron el universo de niños en su ciudad natal. A partir de 1975 este artista comenzó a tallar la madera, eligiendo preferentemente la iconografía mariana. Este trabajo analiza la iconografía de la producción devocional de santeira de Antônia Marques Vieira. Hicimos uso de una metodología descriptiva y explicativa utilizando como estrategias la investigación de campo con testimonios de sus

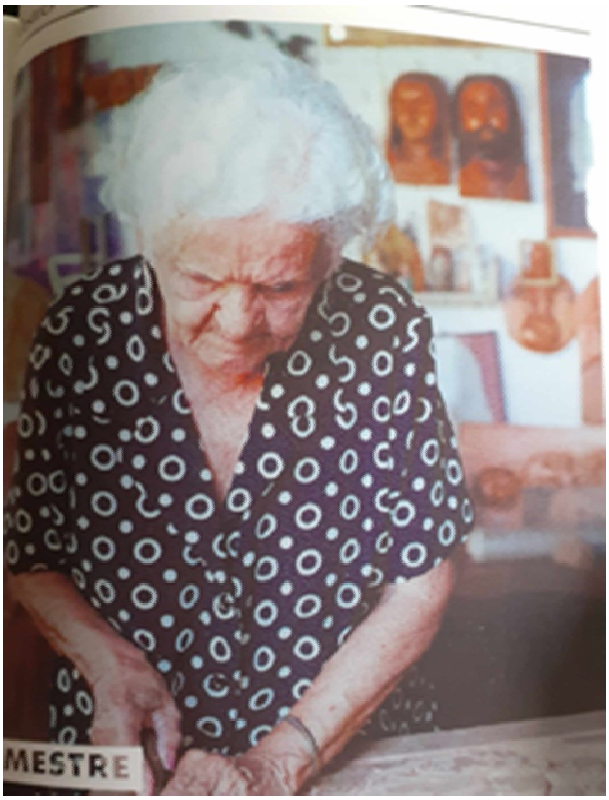
[1] Doutora em Comunicação e Semiótica, PUC S/P. Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo Cecor/EBA/UFMG. E-mail: lenafroz@gmail.com

contemporáneos del arte Santeira Piauiense, así como las referencias bibliográficas que, por cierto, son muy escasas sobre su trabajo. A partir de 1975 este artista comenzó a tallar la madera, eligiendo la iconografía mariana como predominante. Sus imágenes revelan una expresión solemne e hierática, lo que permite establecer una conexión analógica con los santos góticos medievales. Finalmente, su devocional arte escultórico a contribuido a la proyección de Piaui en la escena del arte sacro, cuando participa en exposiciones nacionales e internacionales.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estado do Piauí tem se projetado, no cenário das artes visuais, por meio da arte santeira. Esse fato torna-se evidente quando essa arte tem a oportunidade de participar de mostras, feiras e eventos de cunho artistico cultural dentro e fora do estado, quando é admirada a preciosidade no acabamento da madeira pelos mestres desse estado. Um olhar mais depurado pela produção da arte santeira, tomando como foco a cidade de Teresina, capital do Piauí, nos permite identificar que a talha, de cunho religioso, se revela por uma expressiva produção masculina, predominantemente. O início da arte santeira neste estado na década de 60, encontrou nos mestres, Mestre Dezinho, pioneiro e já falecido, e no Mestre Expedito que ainda hoje produz em sua oficina/ateliê, uma talha religiosa, conservando as características formais e iconográficas. Cada mestre santeiro revela características muito singulares nos conduzindo a identificar o estilo inerentes aos mesmos, passada por meio da tradição oral, de pais para filhos ou parentes. Contudo, o que desperta atenção é que em meio a essa rica produção, encontra-se a imaginária realizada pelas mãos de Antônia Marques Vieira, Toinha Vieira (Figura 1), como era conhecida e assinava as suas peças. Toinha Vieira, natural da cidade de Barras, no Piauí, nasceu em 13 de junho de 1920 e faleceu em 2006 em Teresina, Piauí.

Figura 1- Toinha Vieira erm seu ateliê.



Fonte: Catálogo. Mestres da escultura: artesanato do Piauí. Teresina Prodart, 1999.

Ao pesquisar a arte dessa escultora, nos foi possível descobrir que, quando criança, se dedicava a esculpir imagens em cera de abelha, que distribuía entre as crianças no interior de sua cidade. O primeiro trabalho, que já identificava sua tendência à arte religiosa, foi um presépio em cera de abelha. Em 1936, se mudou para a capital do Piauí, tendo se formado no curso de Pedagogia, tornando-se professora do nível fundamental. Por uma feliz coincidência há uma história comum ligando-a aos mestres pioneiros, Dezinho e Expedito. Todos migraram de sua terra natal para a capital em busca de melhores condições de vida. Contudo, por informações de pesquisadores que conviveram com Toinha Vieira, ela nunca abandonou a arte de talhar a madeira. Suas esculturas eram, geralmente, presenteadas, razão pela qual o levantamento de suas obras nos opermitiu identificar que a maioria de suas peças se encontra em mãos de colecionadores de arte.

O MUNDO IMAGINÁRIO DE TOINHA VIEIRA: análise formal e iconográfica

Após se aposentar, Toinha Vieira se dedicou com maior fervor à escultura de santos, pelo anos 70 e não parou mais até sua morte. O conjunto de seu acervo conta com aproximadamente 200 (duzentas) obras, de tamanhos variados.

A análise iconográfica de sua obra nos permite identificar a presença de imagens como Nossa Senhora da Conceição, São Pedro, São Judas Tadeu, São João Batista, Anjo da guarda dentre outros. Embora se encontre na madeira, no cedro, o material que lhe serviu de suporte, Toinha procurou esculpir também em pedra sabão da região de Piracuruca, cuja análise nos permitiu perceber a recorrência de características formais e estilísticas.

Figura 2 - Nossa Senhora da Conceição. Toinha Vieira, pedra, 27 x 15 x 9cm



Fonte: Acervo: Osvaldo Gomes de Assunção.
Foto: Luana Fróz, 2019.

A face de formato arredondado, com maçãs salientes e boca pequena e carnuda, são características fomais identificadas na Nossa Senhora da Conceição, escultura em pedra. Alguns estudiosos de sua obra refletem que esses traços pertencem à artista quando jovem. Ressaltamos que, mesmo com a idade avançada, ainda nos é possvel identificar os mesmos traços de Toinha Vieira na sua imaginária. Esta escultura de Nossa Senhora (Figura 2) foi esculpida em pedra sabão e sua estrutura composicional em S, é similar aos santos de estilo rococó, insinuando um efeito de sentido de sinuosidade e elegância. O eixo da cabeça se desloca levemente para a direita da santa. Os braços, por sua vez, seguram o panejamento, preenchendo a lateral esquerda da imagem em contraponto ao tecido que sugere a presença de dobras. A gestualidade da santa é algo que desperta atenção, os olhos levemente encerrados forma, em conjunto com a boca, singular delicadeza e feminilidade.

Figuras 3 e 4 - Nossa Senhora e o Menino. Toinha Vieira, cedro, 69 x 20 x16cm, 1989.



Fonte: Coleção Particular. Foto: Luana Fróz, 2019.

Uma segunda imagem, Nossa Senhora da Conceição, confeccionada em madeira, medindo 69x20x16cm, se oferece aos sentidos com muita serenidade (Figuras 3,4). A sua iconografia nos revela uma figura materna, carregando o seu filho menino no braço direito. Embora este esteja sentado no braço da mãe, se agarra aos seus cabelos, enquanto o rosto se desloca, levemente, para a direita, voltando-se pra frente, como quem a dialogar com o fiel. Nossa Senhora possui o cabelo ondulado que se distribui sobre os ombros. O gestual dessa imagem estabelece uma relação analógica com as imagens barrocas. Em relação a análise formal, é perceptível que o esquema composicional é estruturado por um bloco levemente triangular, longilínio, emprestando à imagem leveza e elegância. A base é simples, sem algum ornamento, em que se encontra inciso o nome de Toinha, descrevendo uma pequena curva, em letra cursiva, e o ano 89. As formas descrevem um sentido vertical em contraponto as inclinadas das dobras do panejamento. Na lateral, percebe-se que há um deslocamento para trás, descrito pelo manto da virgem. A materialidade dessa obra nos é dada pelo cedro como suporte, recebendo como camada pictórica o corante pra madeira diluído em alcool, na tonalidade de cedro e como camada de proteção um verniz, dando o efeito brilhante da imagem. Os olhos de ambos os personagens recebem uma tonalidade escura, indicando a presença das íris. Em relação ao estado de conservação, está muito bem conservada, contudo, observa-se a presença de uma rachadura, acompanhando o sentido longitudinal do veio da madeira.

A terceira imagem a ser analisada é tambem Nossa Senhora da Conceição, com as dimensões de 25x8*x*6cm (Figura 5, 6). A iconografia da imagem nos é revelada pela Virgem com as mãos em sinal de prece. O panejamento, cujo forro é vermelho com formas vegetais em azul a ornamentar seu corpo. Originalmente essa imagem foi produzida na cor original do cedro. Contudo, o proprietário encomendou a um profissional do local, que pintasse a santa e daí ser observado a presença da policromia. O formato do seu rosto é oval, a boca é pequena, as faces redondas, com o cabelo ornando o rosto da imagem. A base é ligeiramente arredondada recebendo uma espécie de friso delicado no seu acabamento. Sobre a forma redonda que lhe serve de sustentação, similar a um globo, foi pintada, em azul, formas circulares possivelmente uma referência às nuvens.



A iconografia de São Pedro, assinada e datada, 84, com 20 x 7 *x* 4,5cm, também foi lembrada pela artista (Figura 8). A imagem apresenta sua mão direita aberta como se estivesse abençoando e na esquerda carrega a chave, seu atributo.. São Pedro Apóstolo (que significa *rocha*, segundo a interpretação católica e ortodoxa, mas, fragmento, para alguns protestantes), foi um dos doze apóstolos de Jesus Cristo, segundo o Novo Testamento, mais especificamente, nos quatro Evangelhos. Pedro é chamado por Jesus para ser o símbolo da unidade da Igreja e da autoridade de Cristo na terra. Na escultura estudada, o conjunto de manto e túnica é de grande graciosidade. O acabamento do manto em tamanho irregular dá o efeito de sentido de uma leve movimentação. Essa imagem foi esculpida em bloco único, com corte vertical da madeira em que são deixado visíveis os veios desse material, realçados pelo brilho do verniz.

Figura 7 - São Judas Tadeu, Toinha Vieira, 1984.
37 x 11 x 7cm.



Fonte: Coleção particular.
Foto: Luana Fróz, 2019.

Figura 8 - São Pedro, Toinha Vieira, 1984.
20 x 7 *x* 4,5cm.



Fonte: Coleção particular.
Foto: Luana Fróz, 2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre a arte santeira é extremamente significante, pois acreditamos que, ao desenvolvê-la, temos acesso ao patrimônio artístico cultural do nosso estado, bem como contribuímos para a valorização das raízes de tradição popular. Por outro lado, à medida que adentramos pelo universo dos mestres da arte santeira mais entendemos que essa tradição tem sua origem no passado colonial impregnado de fé e misticismo e que, esses mestres embora vivendo nos dias atuais, ainda conservam os laços desse passado.

A arte de Toinha Vieira segue a tradição da arte santeira piauiense ao revelar pureza e inspiração ingênua, de informalidade e até características singulares nos seus trabalhos.

As características formais de suas imagens são: rosto ovalado, faces redondas, bocas pequenas e olhos amendoados. Observa-se também, o domínio da verticalidade, pela utilização de uma forma retangular longilínea, tubular, em contraponto a formas inclinadas, sugerindo um movimento comedido. O gestual da imagem sugere uma figura hierática, que nos remete à ancestralidade de um passado colonial, como aliás é uma das características dos mestres santeiros. Em relação à materialidade das obras, podemos considerar que o cedro foi escolhido como suporte e, para os demais estratos, como a camada pictórica, corantes em pó para madeira, diluido em álcool a 90º e o verniz, do qual não tivemos informação.

Por fim, ressaltamos que a presente pesquisa está em curso e, como já foi dito no texto, o objetivo é continuar a pesquisar sobre a arte santeira piauiense, dada a carência de material bibliográfico.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso. **Iniciação ao barroco mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984.

CAMÍ, Josepmaria Teixidó i; SANTAMERA; Jacinto Chicharro. **A talha: escultura em madeira.** Lisboa: Estampa, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Rio de Janeiro: José Alympio, 1988.

COELHO, Beatriz (Org.). **Devoção e arte:** imaginaria religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo,2017 .

MARINO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos**. São Paulo: Banco Safra – Projeto Cultural, 1996.

MEDEIROS, Ivana Cavalcante; FIGUEREDO, Diva. **Proposta de tombamento da Igreja Nossa Senhora de Lourdes.** Teresina: IPHAN, 2003. Mimeografado.

MELO, José Marques de; GOBBI, Maria Cristina; DOURADO, Jaqueline Lima. **Folkcom – do ex-voto a indústria dos milagres:** a comunicação dos pagadores de promessas. Teresina-PI: Halley, 2006.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVA, Alberto da Costa e. **Mestre Dezinho de Valença do Piauí**. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1988.

VALLADARES, Clarival do Prado. Apresentação. In: MESQUITA, Aldenora Maria Vasconcelos. **Santeiros do Piauí**. Rio de Janeiro: FUFPI, 1980.

ASPECTOS HISTÓRICOS

AS IMAGENS DE VESTIR DO SANTUÁRIO DA SANTA CRUZ DO MONTE SANTO, BAHIA, E SUA DRAMATURGIA SACRA

Jadilson Pimentel dos Santos[1]

RESUMO

A vila do Monte Santo, fundada no século XVIII pelo missionário capuchinho Apolônio de Todi, foi transformada em cidade mística, devido à grande montanha com seu Santuário da Santa Cruz, seus Passos, Dores e relíquias, e principalmente pelo seu conjunto de imagens de vestir. Estas últimas foram responsáveis, em grande parte, pela propagação, manutenção e consolidação do catolicismo popular em um dos rincões mais áridos do Nordeste da Bahia. O conjunto dessas imagens: Senhor dos Passos, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora da Soledade, São João Evangelista e o Cristo Morto, representa, principalmente, na Semana Santa, a apoteose da fé, além de evocar as reminiscências de um barroco caboclo recheado de hibridismos e contaminações populares. Esse conjunto de imagens tornou-se tão importante na divulgação da fé católica, que a vila, há mais de dois séculos, atrai romeiros de diversas partes do Brasil, sendo, as imagens, a "menina dos olhos" dos romeiros e da comunidade local. Tamanha relação fez com que essas obras também despertassem a fúria iconoclasta de alguns segmentos da população local, fazendo com que duas delas fossem quase que totalmente arrasadas, no ano de 2003. Tal fato provocou indignação popular e fez circular matérias jornalísticas em veículos de comunicação do país que afirmavam que elas haviam passado incólumes pela Guerra de Canudos, pelos ataques da Coluna Prestes nos anos 20, pelas correrias do bando do Lampião uma década após, mas não resistiriam aos conflitos do século XXI. Baseado em fotografias, documentos de cronistas, cartas e dissertações, este trabalho intenta analisar as imagens de vestir do Monte Santo de modo a revelar e divulgar esse patrimônio artístico-religioso que se encontra cada vez mais ameaçado, bem como esquecido de estudos mais aprofundados, pois este é um tema imprescindível para recontar a memória religiosa dos monte-santenses, bem como de suas romarias que já foram tão importantes para esse povoamento que tem sua história inscrita no antigo processo de ocupação do solo brasileiro.

Palavras-chave: Escultura religiosa. Santuário da Santa Cruz do Monte Santo. Imagens de vestir.

THE IMAGES OF DRESSING OF THE SANCTUARY OF THE MONTE SANTO, BAHIA, AND ITS SACRED DRAMATURGY

ABSTRACT

The village of Monte Santo, founded in the 18th century by the Capuchin missionary Apolline of Todi, was transformed into a mystical city due to the great mountain with its Shrine of the Holy Cross, its Passos, res and relics, and mainly for its set of dress up images. The latter were largely responsible for the propagation, maintenance and consolidation of popular Catholicism in one of the driest corners of Northeast Bahia. The set of these images: "Senhor dos Passos" (Steps Lord), Nossa "Senhora das Dores" (Our Lady of Sorrows), "Nossa Senhora da Soledade" (Our Lady of Solemnity), "São João Evangelista" (St John the Evangelist) and the "Cristo Morto" (Dead Christ), represents, mainly, in Holy Week, the apotheosis of faith, in addition to evoking the reminiscences of a baroque mestizo filled with hybridism and popular contaminations. This set of images became so important in the dissemination of the Catholic faith, that the village, for more than two centuries, attracts Romeiros from various parts of Brazil, being, the images, the "apple of the eye" of the pilgrims and the community. Such a relationship caused these works also to arouse the iconoclastic fury of some segments of the population, making two of them almost totally devastated, in the year 2003. Such a fact provoked popular outrage and circulated news on the country's media outlets that claimed they had been through the War of Canudos, the Attacks of the Prestes Column in the 1920s, the attacks of the Lampião's gang a decade later, but would not resist the conflicts of the 21st century. Based on photographs, documents by chroniclers, letters and dissertations, this work tries to analyze the images of dressing Monte Santo in order to reveal and disseminate this artistic and religious patrimony of the Brazil.

Keywords: Religious sculpture. Santuário da Santa Cruz do Monte Santo. Images of dressing.

LAS IMÁGENES DE VESTIR DEL SANTUARIO DE LA SANTA CRUZ DEL MONTE SANTO, BAHIA,Y SU DRAMATURGIA SACRA

[1] Doutor em Teoria da Arte pela Universidade Estadual de Campinas e Mestre em História da Arte pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia. E-mail: pimenteljadilson@gmail.com

RESUMEN
La villa del Monte Santo, fundada en el siglo VXIII por el misionero capuchino Apolonio de Todi, fue transformada en ciudad mística, debido a la gran montaña con su Santuario de la Santa Cruz, sus Pasos, Dolores y reliquias, y sobre todo por su conjunto de imágenes de vestir. Estas últimas fueron responsables en gran parte de la propagación, mantenimiento y consolidación del catolicismo popular en uno de los rincones más áridos del Noreste de Bahía. El conjunto de estas imágenes: Señor de los Pasos, Nuestra Señora de las Penas, Nuestra Señora de la Soledad, San Juan Evangelista y el Cristo Muerto, representa, principalmente, en la Semana Santa, la apoteosis de la fe, además de evocar las reminiscencias de un barroco caboclo lleno de hibridismos y contaminaciones populares. Este conjunto de imágenes se ha vuelto tan importante en la difusión de la fe católica, que la villa, desde hace más de dos siglos, atrae a romeiros de diversas partes de Brasil, siendo las imágenes la "niña de los ojos" de los peregrinos y de la comunidad local. Tal relación hizo que estas obras también despertaran la furia iconoclasta de algunos segmentos de la población local, provocando que dos de ellas fueran casi totalmente arrasadas, en el año 2003. Tal hecho provocó indignación popular e hizo circular materias periodísticas en vehículos de comunicación del país que afirmaban que ellas habían pasado indemnes por la Guerra de Canudos, por los ataques de la Columna Prestes en los años 20, por las correrías de la pandilla de Lampião una década después, pero no resistirían los conflictos del siglo XXI. Basado en fotografías, documentos de cronistas, cartas y disertaciones, este trabajo intenta analizar las imágenes de vestir del Monte Santo para revelar y divulgar ese patrimonio artístico y religioso que se encuentra cada vez más amenazado, así como olvidado de estudios más profundos, pues éste es un tema imprescindible para recontar la memoria religiosa de los montesantenses, así como de sus romerías que ya fueron tan importantes para ese pueblo que tiene su historia inscrita en el antiguo proceso de ocupación del suelo brasileño.
Palabras clave: Escultura religiosa. Santuario de la Santa Cruz del Monte Santo. Imágenes de vestir.

INTRODUÇÃO
Das ontológicas viagens que fiz, por ocasião da pesquisa de mestrado, pelos rincões mais remotos dos sertões da Bahia, uma ficou indubitavelmente marcada: a incursão ao Monte Santo na Semana Santa de 2010. A subida ao monte na madrugada da Sexta-Feira da Paixão foi um dos momentos mais impactantes da viagem. Ali, em cada estação, um mundo com seus sons, cheiros e cores se sobressaltava. O povo que ali afluía, como um arco-íris em movimento, num fervilhar de desce e sobe pelos meandros da montanha, trazia consigo, várias tonalidades de um cristianismo das origens, mesclado por aspectos de sincretismo religioso. Quem se deparava com essas cenas fílmicas era tomado por encantamentos e traduzia tudo aquilo em cores, ritmos, canções (ladainhas), em velas, em ex-votos de madeira, cera, tecido e cerâmica, em coisas vivas, em fotografias.

O Monte Santo, assim como o Belo Monte (Canudos) é uma construção romeira do qual Apolônio de Todi e o Conselheiro são o instrumento do povo. Eles aprendem também com seus prosélitos, havendo ai, uma troca, um aprendizado de mão dupla. Nesse sentido, o beato e o frei são arquétipos do profeta, do grande pai, de Javé, e suas palavras e profecias são as necessidades do povo postas na boca desses líderes.

Há, na atmosfera do Monte Santo, uma sensação de cidade congelada no tempo-espaço. Por estar situado no sertão de Canudos, distante do litoral, o progresso chegou ali a passos lentos, o que não impediu de aniquilar algumas de suas obras seculares. Somando-se a isso, existe, ainda, a negligência no tocante a preservação e restauração dos seus bens materiais e imateriais.

O MONTE SANTO DO FREI APOLÔNIO DE TODI
A história do Monte Santo remonta aos idos de 1782. Tem como seu principal fundador o frei capuchinho italiano, Apolônio de Todi. Após sua chegada à cidade do Salvador, foi ele exerce, por ordem do novo Arcebispo da Bahia, Dom Frei Antônio Correia, sua ação missioneira no sertão.

Segundo Pedreira e Rocha (1983, p.6) mesmo já tendo feito missões em Jeremoabo e Massacará, frei Apolônio foi convidado por Francisco da Costa Torres, um dos arrendatários de terras da Casa da Torre, para ali fazer missão. Todavia, tendo lá chegado e não encontrando água que desse para abastecer os missionários, o frei preferiu, para realizar seus objetivos, o lugar sítio, no sopé da serra do Piquaraçá, nas terras da fazenda Soledade, no qual estava a capela de Nossa Senhora da Conceição, e onde existia uma nascente de água boa e cristalina. Assim, chegando ao local, o frei ficara confuso com a impressão que o local lhe causara. Pareceu-lhe que o lugar era predestinado, porque muito se parecia com o Calvário de Jerusalém. Tratou, imediatamente, de armar latada para pregar aos fiéis, pois a falta de religiosos naquelas paragens era uma constante, sendo que um vigário vinha somente à região de cinco em cinco anos realizar os rituais cristãos.

Calasans (1997, p.73) assevera que, inspirado pelo ambiente, o frei imaginou logo em ornar o lugar de passos de Nossa Senhora das Dores e Passos de Nosso Senhor. A área aproveitada media quase uma légua e, para esse trabalho, contou logo surgiram mestres carapinas e pedreiros, solícitos no atendimento do plano do frei. Ao término da Santa

Missão no dia de Todos os Santos, o frade organizou uma procissão para subir a serra e foi colocando cruzes de madeira no caminho, seguindo o modo e a distância como determinam os Sumos Pontífices. Logo surgiram mestres carapinas e pedreiros, solícitos no atendimento do plano do frei.

Confome o autor, no meio da jornada, um violento furacão apagou as lanternas dos penitentes, obrigando-os, também, a se abaixarem, principalmente as mulheres que, separadas dos homens, vinham atrás com suas velas entoando cânticos e ladainhas. O frade ordenou que nada temessem, mas que invocassem Nosso Senhor do Amparo, cuja imagem conduziam. Feito o sinal da cruz, os fortes vento cessaram, e os penitentes, sempre rezando, terminaram o expediente e retornaram ao ponto em que se erguera a latada. O Frei Apolônio fez então o sermão de conclusão da penitência, exortando aquele povo espiritualmente abandonado a visitar sempre, nos próximos anos, especialmente nos dias santos, as santas cruzes. Por fim, recomendou o frei, que ninguém chamasse mais aquele local de serra Piquaraçá. Inicia-se, dessa forma, a era de Monte Santo repleta de milagres.

> Apareceram na extensão das cruzes, arco íris de cinco cores: azul, amarelo, branco, roxo e vermelho. As gentes das redondezas passaram a frequentar as santas cruzes e os doentes ficavam bons dos seus males quando beijavam a cruz do Calvário. Espalhou-se a notícia dos milagres. De longe, também vinham cegos, aleijados, conduzidos em redes. E todos ficaram bons. Apolônio sentiu que se tornava necessária a sua presença em Monte Santo, para a ampliação da obra, que iniciara. Tudo se tornou "fácil e breve", no dizer do frade, porque o povo lhe prestou o auxílio necessário. Os passos foram fechados como capelinhas e se ergueu a igreja bem no alto daquele monte. Também apareceram painéis para os passos. O povoamento do pé da serra cresceu. Em 1790 estava criada a freguesia e irmandade dos Santos Passos, do qual foi primeiro vigário encomendado o padre Antonio Pires de Carvalho. Elevaram-na a vila em 21 de março de 1821. (CALASANS, 1997, p.74).

Depois de algum tempo após terminada a missão e ter partido para a Mirandela, o frei, ao saber dos fatos miraculosos, regressou ao Monte Santo e iniciou ua nova tarefa: a feitura de uma igreja no alto do monte, fechando os passos, e também uma nova igreja para substituir a antiga capelinha de Nossa Senhora da Conceição ainda existente, porém em ruína. Tal capelinha localizava-se no sopé da montanha (Figura 1).

Figura 1- Santuário da Santa Cruz Monte Santo.



Fonte: Jadilson Pimentel dos Santos, 2019.

O Frei Apolônio de Todi, em suas andanças pelos sertões, além da obra missionária que articulara, também, foi um edificador de obras religiosas, bem como um restaurador de: igrejas, capelas, cruzeiros, santuários, dentre outras. É sabido que ele andou missionando em comunidades do sertão da Bahia tais como: Mirandela, Massacará, Monte Santo, Tucano, etc., o qual teria, certamente, levantado obras no ajuntamento das Santas Missões.

O Santuário da Santa Cruz do Monte Santo, no alto da antiga serra Piquaraça, dista da primeira capela, no início do caminho das conhecidas romarias, 1.969 metros. No percurso, além da capela que coroa o cume da serra, são vistas mais 24 capelas menores contornado a montanha, e que se erguem imponentes para além da cidade. Nessas capelas, existiam painéis com as cenas dos passos mandados pintar por Apolônio de Todi. Tais painéis desapareceram quase que por completo, restando apenas pequenos fragmentos de pintura e talha em algumas delas.

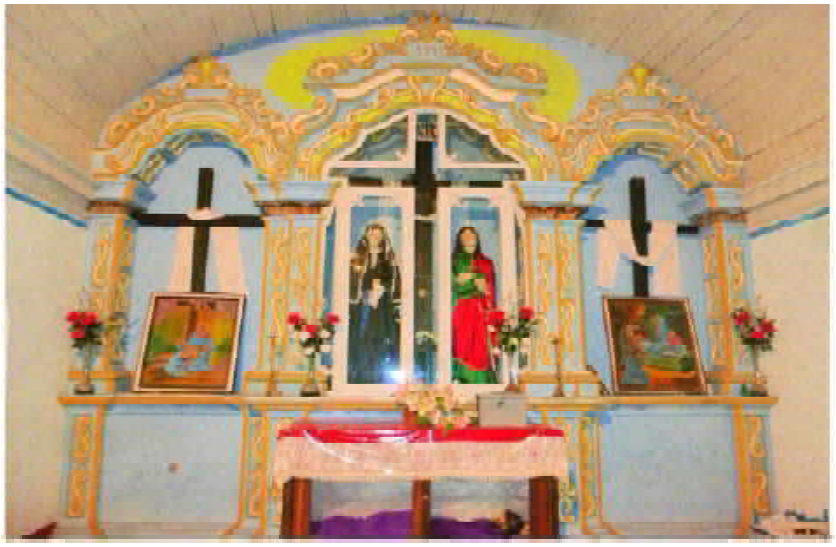
As capelas construídas em pedra e cal, nos locais das primitivas cruzes foram dedicadas às almas, às Sete Dores de Nossa Senhora e as lembranças dos sofrimentos de Cristo na sua caminhada para o monte Calvário, em Jerusalém. O espaço entre cada capela é de cerca de duzentos metros, e a peregrinação é feita a partir da Rua dos Santos Passos

> E fez-se o templo prodigioso, monumento erguido pela natureza e pela fé, mais alto que as mais altas catedrais da Terra. A população sertaneja completou a empresa do missionário. Hoje quem sobe a extensa via-sacra de três quilômetros de comprimento, em que se erigem, a espaços, 25 capelas de alvenaria, encerrando painéis dos "passos", avalia a constância e a tenacidade do esforço despendido. Amparada por muros capeados; calçada em certos trechos; tendo, noutros, como leito, a rocha viva talhada em degraus, ou rampeada, aquela estrada branca, de quartzolito, onde ressoam, há cem anos, as litanias das procissões da quaresma e têm passado legiões de penitentes, é um prodígio deengenharia rude e audaciosa. Começa investindo com a montanha, segundo a normal de máximo declive, em rampa de cerca de vinte graus. Na quarta ou quinta capelinha inflete à esquerda e progride menos íngreme. Adiante, a partir da capela maior — ermida interessantíssima ereta num ressalto da pedra a cavaleiro do abismo —, volta à direita, diminuindo de declive até a linha de cumeadas. Segue por esta segundo uma selada breve. Depois se alteia, de improviso, retilínea, em ladeira forte, arremetendo com o vértice pontiagudo do monte, até o Calvário no alto! A medida que ascende, ofegante, estacionando nos "passos", o observador depara perspectivas que seguem num crescendo de grandezas soberanas :primeiro, os planos das chapadas e tabuleiros, esbatidos embaixo em planícies vastas; depois, as serranias remotas, agrupadas, longe, em todos os quadrantes; e, atingindo o alto, o olhar a cavaleiro das serras — o espaço indefinido, a emoção estranha de altura imensa, realçada pelo aspecto da pequena vila, embaixo, mal percebida na confusão caótica dos telhados. E quando, pela Semana Santa, convergem ali as famílias da redondeza e passam os crentes pelos mesmos flancos em que vaguearam outrora, inquietos de ambição, os aventureiros ambiciosos, vê-se que Apolônio de Todi, mais hábil que o Muribeca, decifrou o segredo das grandes letras de pedra descobrindo o el-dorado maravilhoso,a mina opulentíssima oculta no deserto [...] (CUNHA, 2002, p. 64).

A obra que Euclides chama de grandiosa e ao mesmo tempo tosca, encontra sua gênese de formação na influência do estilo Barroco, um barroco contaminado pelo hibridismo da arte popular local. No que concerne ao Santuário da Santa Cruz do Monte Santo, presencia-se, também, uma tendência à hibridização, pois as influências mais eruditas trazidas pelos missionários mesclavam-se à arte local, de apego mais popular.

Na capela da Santa Cruz, que está assentada no topo da montanha, destaca-se o altar-mor (Figura 2). Executado em madeira, apresenta em seu repertório visual elementos de influência barroca e rococó mais populares. Nele avulta-se o uso de motivos fitomórficos, volutas em S, curvas e contra curvas, etc. Vêm-se aí, três nichos centrais onde ficam guardadas as imagens de

Figura 2 - Altar-mor da capela da Santa Cruz do Monte Santo.



Fonte: Jadilson Pimentel dos Santos.2019.

vestir, que são mostradas durante a Semana Santa. A fachada da Capela da Santa Cruz foi totalmente desfigurada, perdendo-se, dessa forma, a sua originalidade. É, sobretudo, nas partes laterais e no fundo da capela que ainda podemos observar em menor escala a presença do barroco do Frei Apolônio de Todi. Nela evidencia-se o uso de volutas com espiral longa e as várias divisões das águas dos telhados, possibilitando ao edifício um maior dinamismo.

Cem anos após a sua construção, encontrar-se-ia no Monte Santo, outro religioso possuidor de grande fé e devoção: Antônio Conselheiro. Sua estada, embora rápida, é o suficiente para reconstruir as capelas que estavam arruinadas e erguer as paredes de arrimo que contornam a parte mais íngreme da montanha. Assim, o Sacromonte ganhou as feições que se conservam ainda hoje, tornando-se um dos mais visitados daqueles confins, e cuja paisagem foi muito comentada por cronistas do século XIX e XX.

> Em Monte Santo, na paz dos campos, a serenidade reina, o verde capim brota e a calma desce do monte. A descrição de Euclides da Cunha, a sua apologia ao calvário sertanejo do Frei Apolônio de Todi, prepararam o ambiente para o meu impacto emocional, que ocorreu exatamente, sem nenhuma decepção. Monte Santo correspondeu plenamente ao que esperava. É o lugar mais bonito destes "sertões largados de Deus e dos homens". O belo da natureza se juntou ao toque da mão do homem, toque discreto e secular, daqueles que ignoram certo tipo descaracterizador da civilização, fazendo questão de não perder a alma. A estrada de rodagem passa sem lhe modificar a rusticidade poética, a linha tranquila do seu casario colorido. Monte Santo é um largo pátio de grama verde, que sustenta nos ombros o peso de uma montanha sagrada, lugar de antiga data e de grande devoção. A cidade vive toda presa ao espinhaço desta montanha. Euclides da Cunha a chamou de "lugar lendário" descrevendo a Piquaraçá dos roteiros caprichosos" com uma geografia e espantosa exatidão. A serra, tornada monumento nacional da fé e religiosidade pela transfiguração jesuítica de Apolônio de Todi, "o maior apóstolo do Norte" é um desses desafios da natureza. Sua via-sacra possui três quilômetros de comprimento. Ida e volta é uma légua de fé e altura com direito à contemplação das vinte e cinco capelas, com os rústicos painéis dos passos. "Prodígio de engenharia rude e caprichosa", por ela tem desfilado milhares de penitentes dos sertões, nos dias santificados da Quaresma. No topo do rude calvário sertanejo, ergue-se grande Capela da Santa Cruz, com seus ex-votos, promessas e milagres de milhares de aflitos, dos rebentados das estradas do Nordeste. E à medida que o expectador a galga, vai descobrindo as belezas todas da região, perspectivas inesquecíveis, grandezas soberanas, com chapadas e tabuleiros, esbatidos em baixo em planícies vastas; depois, as serranias remotas, agrupadas, longe, em todos os quadrantes". Embaixo, o casario colorido parece um brinquedo de criança. Não foi à toa que sua paisagem cativou o grande Euclides [...]. (DANTAS, 2012, p. 181 e 182).

AS IMAGENS DE VESTIR DO SANTUÁRIO DA SANTA CRUZ

Há em Monte Santo, especificamente no seu Santuário da Santa Cruz, um conjunto de cinco imagens de Vestir: Senhor dos Passos, Nossa Senhor das Dores, Nossa Senhora da Soledade, São João Evangelista e o Cristo Morto (Figura 03). Tal conjunto faz parte das narrativas do um catolicismo caboclo e sertanejo. Estão alocados nas três maiores capelas que compõem o cenário da Via Crucis do santuário.

Segundo assevera Carvalho (2003, p.18) a produção temporal dessas imagens, sobretudo as atingidas pelo vandalismo, pode ser do século XIX, já que foram citadas em documentos (Atas da Igreja Matriz, de 1825). Conforme o autor, também, é provável que sejam mais antigas, uma vez que existem referências de um Cristo e de uma Nossa Senhora das Dores, num documento de 1799.

Na primeira década do século XXI, as imagens de vestir do Santuário da Santa Cruz do Monte Santo foram violentamente atacadas por vândalos ou iconoclastas[2] (Figuras: 4, 5). Inúmeros veículos de comunicação do país informaram acerca desse episódio. A Folha de São Paulo, de 13 de setembro de 2003 dizia-nos:

> As imagens do Senhor dos Passos e de Nossa Senhora das Dores, esculpidas em madeira, em tamanho natural, foram arrancadas de suas capelas, trancadas a cadeado e queimadas. Sobraram as cabeças das duas imagens. Segundo o jornal, as imagens datadas do início do século XIX, do Calvário do Monte Santo, no sertão da Bahia, passaram incólumes pela Guerra de Canudos (1896 – 1897), pelos ataques da Coluna Prestes nos anos 20, pelas correrias do bando de Lampião uma década após, mas não resistiram aos conflitos do século XXI. Sobraram as cabeças das duas imagens, e do Cristo, um pouco mais do braço direito e o tronco chamuscado (CARVALHO, 2003, p.18)

Esse fato causou indignação nas gentes do município que, com efeito, articularam procissões em forma de protesto com que sobrou das imagens, de modo a enfatizar a revolta dos fieis ao tempo em que reforçavam sua fé (Figura 06).

De acordo com os restauradores que para Monte Santo se dirigiram, por ocasião desses atentados, o fato que mais os impressionou foi a violência conta a face do Cristo: houve afundamento da região nasal, e o olhos de vidros, feitos em Portugal, foram esmagados com objetos do tipo marreta ou martelo. Segundo o apurado pelos técnicos de restauro do Iphan, sobraram apenas 30% da imagem de Nossa Senhora das Dores e 50 % do Senhor dos Passos.

[2] Iconoclasta é o nome dado ao membro do movimento de contestação à veneração de ícones religiosos, que surgiu no século VIII, denominado iconoclastia. O termo iconoclastia significa literalmente 'quebrador de imagem' e tem origem no grego eikon ('ícone' ou 'imagem') e klastein ('quebrar') (Cf. SIGNIFICADOS. Disponível e, https://ww.significados.com.br/iconoclasta/. Acesso em 23/09/2019).

Figura 3 - No alto: Nossa Senhora da Soledade e São João Evangelista, na centro, Nossa Senhora das Dores, embaixo, Senhor dos Passos e o Cristo Morto, Monte Santo – BA, Século XIX. Autorias desconhecidas.



Fonte: Jadilson Pimentel dos Santos, 2019.

Figura 4 - Destroços da imagem de Nossa Senhora das Dores, Monte Santo – BA



Fonte: Arte Foto Brasil, 2003.

Figura 5 - Imagem do Senhor dos Passos danificada, Monte Santo – BA.



Fonte: Arte Foto Brasil, 2003.

Conforme atesta Venâncio Filho (2016, p. 151), a primeira reação dos católicos de Monte Santo, segundo os jornais, foi atribuir a culpa do vandalismo aos evangélicos. Em 2000, cortaram o cabelo de Nossa Senhora das Dores e defecaram em sua capela, no alto do monte. Ainda segundo o autor, outra hipótese é que as imagens poderiam ter sido destruídas a mando de fazendeiros. Antes do atentado, fazendas do município se envolveram em querelas com alguns camponeses que faziam parte dos movimentos sociais do campo, apoiados pela Comissão da Pastoral da Terra ligada à Igreja Católica.

A montanha sagrada dos monte-santenses é uma espécie de teatro sacro da fé sertaneja. O ritual da Semana Santa atrai fiéis de várias regiões do semiárido para a demonstração piedosa de um catolicismo recheado de sincretismos. O ápice desses ritos ocorre na Sexta-feira da Paixão, quando os romeiros, ainda na madrugada, percorrem todas as capelas que margeiam a montanha, até chegar ao cume, onde está o maior edifício religioso da Via-Sacra: a Capela da Santa Cruz.

A chegada dos religiosos, na estação final, é marcada por uma ação de comoção. Entoando preces, num amontoado exagerado, vão dando voltas em torno do templo (cerca de três voltas cada pessoa) em longa fila interminável, o qual nos faz rememorar alguns ritos muçulmanos em torno da Caaba.

Figura 6 - Procissão/protesto com os destroços das imagens do Senhor dos Passos e Nossa Senhora das Dores, Monte Santo – BA



Fonte: Arte Foto Brasil, 2003.

Dentro da capela, entre cantos, ex-votos e cheiro de velas queimadas, entoam-se ladainhas e fazem-se pedidos para as imagens que serão conduzidas pela Irmandade do Santíssimo Sacramento até a Igreja Matriz da cidade (imagem de São João Evangelista, Nossa Senhora da Soledade e o Cristo Morto) as duas primeiras esculturas recebem uma túnica branca, do tipo escapulário, ao serem retiradas do altar, e o último, o Cristo Morto, um manto roxo acondicionado em seu esquife. São transportados por membros da irmandade que conduzem o cortejo com a Santa Cruz e o Cristo à frente e o São João e a Soledade logo atrás, que são levados nos braços por integrantes dessa mesma irmandade.

O cortejo até a cidade é pontuado por cantos e melodias tristes, acompanhados pelo som da matraca e por um repertório oral de caráter dramático que vai sendo declamado até a última capela (no início da subida da montanha). Nessa etapa, o esquife do Cristo recebe um dossel portátil ou pálio, e o cortejo segue pela cidade até chegar àigreja, onde, no altarmor, as imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos estão à espera do São João apóstolo, da Soledade e do Cristo Morto. Todas elas estarão organizadas e paramentadas, nesse ambiente, compondo a dramaturgia perfeita de "um teatro barroco caboclo".

Constata-se, nesse *lócus,* que os sertanejos se comovem, choram, tocam e beijam as imagens. Tal composição lembra o que Euclides da Cunha abordou nos seus Sertões. Tal fenômeno tornou-se reconhecido conhecido como o "beija das imagens". Cunha (2002, p.189, 190).

> Instituíra-o o Conselheiro completando no ritual fetichista a transmutação do cristianismo incompreendido. Antônio Beatinho, o altareiro, tomava de um crucifixo; contemplava-o com o olhar diluído de um faquir em êxtase; aconchegava-o do peito, prostrando-se profundamente; imprimia-lhe ósculo prolongado; e entregava-o, com gesto amolentado, ao fiel mais próximo, que lhe copiava, sem variantes, a mímica reverente. Depois erguia uma virgem santa, reeditando os mesmos atos; depois o Bom Jesus. E lá vinham, sucessivamente, todos os santos, e registros, e verônicas, e cruzes, vagarosamente, entregues à multidão sequiosa, passando, um a um, por todas as mãos, por todas as bocas e por todos os peitos. Ouviam-se os beijos chirriantes, inúmeros e, num crescendo, extinguindolhes a assonância surda, o vozear indistinto das prédicas balbuciadas a meia voz, dos mea-culpas ansiosamente socados nos peitos arfantes e das primeiras exclamações abafadas, reprimidas ainda, para que se não perturbasse a solenidade. O misticismo de cada um, porém, ia-se a pouco e pouco confundindo na nevrose coletiva. De espaço a espaço a agitação crescia, como se o tumulto invadisse a assembléia adstrito às fórmulas de programa preestabelecido, à medida que passavam as sagradas relíquias. Por fim as últimas saíam, entregues pelo Beato, quando as primeiras alcançavam as derradeiras filas de crentes. E cumulava-se a ebriez e o estonteamento daquelas almas simples. Desbordavam as emoções isoladas, confundindo-se repentinamente, avolumando-se, presas no contágio irreprimível da mesma febre; e, como se as forças sobrenaturais, que o animismo ingênuo emprestava às imagens, penetrassem afinal as consciências, desequilibrando-as em violentos abalos, salteava a multidão um desvairamento irreprimível. Estrugiam exclamações entre piedosas e coléricas; desatavam-se movimentos impulsivos, de iluminados; estalavam gritos lancinantes de desmaios. Apertando ao peito as imagens babujadas de saliva, mulheres alucinadas tombavam escabujando nas

> contorções violentas da histeria, crianças assustadiças desandavam em choros; e, invadido pela mesma aura de loucura, o grupo varonil dos lutadores, dentre o estrépito, e os tinidos, e o estardalhaço das armas entrebatidas, vibrava no mesmo ictus assombroso, em que explodia, desapoderadamente, o misticismo bárbaro...Mas de repente o tumulto cessava. Todos se quedavam ofegantes, olhares presos no extremo da latada junto à porta do Santuário, aberta e enquadrando a figura singular de Antônio Conselheiro. Este abeiravase de uma mesa pequena. E pregava. [...]

Nesse sentido, as imagens aí reunidas compõem o cenário sagrado da Semana Santa do Monte Santo, e aí ficam até serem reconduzidas para suas capelas, no alto da montanha, após a celebração da festividade da Páscoa. Contudo, no ano de 2019, após a celebração da Paixão, na madrugada do Sábado de Aleluia, com as imagens de vestir todas no altar-mor da igreja, um incêndio devastador consumiu toda parte posterior do templo e boa parte do altar. As imagens que ali estavam foram salvas graças ao empenho dos jovens da comunidade, que arriscando a vida invadiram a igreja em chamas para salvar o conjunto centenário das imagens de vestir.

CONCLUSÃO

Monte Santo nasceu, no século XVIII, com status de santuário sagrado graças ao empenho do Frei Apolônio de Todi, que à época missionava pela província da Bahia e Sergipe. Territórios longínquos cuja travessia de meses separava o sertão da capital baiana.

A mística cidade do semiárido baiano, atualmente com uma população de quase cinquenta e cinco mil habitantes, conforme o censo de 2013, é parte importante da memória histórica e da cultura religiosa do sertão nordestino. Em se tratando da história da arte e da arquitetura, crenças, costumes e tradições em geral, a cidade ocupa um ponto central: transformou-se, desde a sua fundação, numa espécie de "Meca" dos sertanejos.

É para lá que se dirigem os espoliados pelo jugo da opressão imposto pelo latifúndio. Ali, num fervilhar intenso, mal vestidos, dos mais distantes rincões do nordeste do Brasil acorrem à Santa Cruz, às Dores e aos Passos, no afã de curar seus males.

Desde que foi fundado, há mais de duzentos anos, o sacromonte tem chamado a atenção dos fiéis romeiros, cronistas, viajantes, jornalistas, artistas, pesquisadores, fotógrafos, dentre outros; o que possibilitou a sua divulgação entre os sacromontes brasileiros (Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, o sacromonte do Convento da Penha no Espírito Santo, etc.); sendo que o de Monte Santo é o único com capelas dedicadas às almas, as dores de Nossa Senhora, e aos Passos da Paixão.

REFERÊNCIAS

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.

CARVALHO, Mário Cezar. **Destruição de imagens revoltam fiéis na Bahia.** FOLHA DE SÃO PAULO, São Paulo, 14 set. 2003.CAD. Brasil, p. A18.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões.** São Paulo: Editora Martim Claret, 2002.

DANTAS, Paulo. **Capitão Jagunço.** São Paulo: IBRASA, 1987.

VENÂNCIO FILHO, Raimundo. **O Sagrado e o Profano no Sertão da Bahia: A religiosidade em Monte Santo.** São Paulo: Editora Lura, 2016.

LYIRIO, Alexandre. **Monte Santo: população salva imagens sacras em incêndio de igreja.** São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/monte-santo-populacao-salva-imagens-sacras-em-incendio-de-igreja/ >, acesso em 10 de maio de 2011.

PEDREIRA, Pedro Tomás e ROCHA, Rubens. **O Monte Santo de Frei Apolônio.** Bahia, Emtur, 1983. <https://www.significados.com.br/iconoclasta/>. Acesso em 23/09/2019)

PODER E GLÓRIA: A imaginária devocional e o apoteótico espaço retabular

Maria José Spiteri Tavolaro Passos [1]
Mozart Alberto Bonazzi da Costa [2]

RESUMO
A imaginária devocional e as estruturas retabulares, compõe uma verdadeira máquina cenográfica concebida e aparelhadapara promover e amplificar o impacto das mensagens de fé, junto aos fiéis. A construção desses aparatos de glória envolve todos os possíveis artifícios desenvolvidos para a promoção do Theatrvm Sacrvm, que, ultrapassando o sistema sensorial, chega a atingir com intensidade o universo das emoções. Nesse contexto, são associáveis aos conjuntos de imaginária religiosa distribuídos pelos retábulos de altares, nos interiores dos templos católicos pós tridentinos, funções que em muito ultrapassam questões estilísticas ou simplesmente decorativas.O presente trabalho analisa algumas dessas possibilidades, com ênfase para as de teor estratégico, constituindo um estudo das relações entre a imagem devocional e o retábulo de altar, visto que, como ocorre no mundo ibérico, essas imagens encontram nos conjuntos retabulares um espaço apoteótico, representativo do poder e da glória, dignos do universo sagrado
Palavras-chave: Imaginária devocional. Retábulo. Concílio de Trento. Período colonial brasileiro.

POWER AND GLORY: Devotioal sculptures and altarpieces apotheotic space retabular

ABSTRACT
Devotional sculptures and altarpieces make up a true scenographic machine designed and equipped to promote and amplify the impact of the messages of faith on the faithful. The construction of these apparatuses of glory involves all the possible devices developed for the promotion of the Theatrvm Sacrvm, which, beyond the sensory system, reaches with intensity the universe of emotions. In this context, they are associated with the sets of religious sculptures distributed by the altarpieces, inside the post-Tridentine Catholic temples, functions that go far beyond stylistic or simply decorative issues. The present work analyzes some of these possibilities, with emphasis on those of strategic content, constituting a study of the relations between the devotional sculptures and the altarpiece, since, as in the Iberian world, these sculptures find in the altarpieces an apotheotic space, representative of power and glory, worthy of the sacred universe.
Keywords: Devotional sculptures. Altarpiece. Council of Trent. Brazilian Colonial Period.

PODER Y GLORIA: Esculturas devocionales ey el apoteotico epacio retabular

RESUMEN
Las imágenes devocionales y los retablos forman una verdadera máquina escenográfica diseñada y equipada para promover y amplificar el impacto de los mensajes de fe en los fieles. La construcción de estos aparatos de gloria involucra todos los dispositivos posibles desarrollados para la promoción del Sacrvm Theatrvm, que, más allá del sistema sensorial, alcanza con intensidad el universo de las emociones. En este contexto, están asociados con los conjuntos de imágenes religiosas distribuidas por los retablos, dentro de los templos católicos postridentinos, funciones que van mucho más allá de cuestiones estilísticas o simplemente decorativas. El presente trabajo analiza algunas de estas posibilidades, con énfasis en las de contenido estratégico, que constituyen un estudio de las relaciones entre la imagen devocional y el retablo, ya que, como en el mundo ibérico, estas imágenes encuentran en los retablos un espacio apoteótico. representante del poder y la gloria, digno del universo sagrado.
Palabras-clave: Esculturas devocionales. Retablo. Concilio de Trento. Período colonial brasileño.

[1] Doutora em Artes Visuais e Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Docente da Universidade Cruzeiro do Sul/SP. E-mail: mjspiteri@uol.com.br
[2] Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), é Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Docente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP/ Universidade São Judas Tadeu). E-mail: macbonazzi@uol.com.br

INTRODUÇÃO

No período colonial brasileiro, esculturas religiosas eram importadas do Reino, em atendimento à demanda das irmandades, para enriquecer os conjuntos de objetos de culto em capelas de todas as regiões, até as mais longínquas comunidades. Ao mesmo tempo, na colônia, escultores vindos da metrópole, esmeravam-se na produção de imagens e de retábulos, sendo que muitos desses originais ainda hoje podem ser encontrados expostos nos templos para os quais foram construídos. Ao mesmo tempo, na colônia, escultores vindos da metrópole, esmeravam-se na produção de imagens e de retábulos, sendo que muitos desses originais ainda hoje podem ser encontrados expostos nos templos para os quais foram construídos. Ao mesmo tempo, na colônia, escultores vindos da metrópole, esmeravam-se na produção de imagens e de retábulos, sendo que muitos desses originais ainda hoje podem ser encontrados expostos nos templos para os quais foram construídos.

Após o Concílio de Trento, a Igreja passa a considerar as "tradições não escritas" como um conteúdo complementar da fé e fontes auxiliares para o conhecimento da religião.

As amplas naves dos templos favoreciam a visão do altar-mor, localizado no fundo da abside e para tanto, foi definida a disposição dos objetos sobre a mesa de altar, do tabernáculo e de todo o conjunto retabular, conferindo a essa estrutura artístico-arquitetônica uma maior força visual. Entre os aparatos de glória então concebidos para impressionar e transmitir mensagens catequéticas aos fiéis, destacam-se dois elementos: as imagens de culto e os retábulos de altares.

Nas estruturas retabulares, encontra-se um espaço denominado nicho ou camarinha, destinado à exposição, em majestade (sobre elaboradas bases em degraus, chamadas de trono), do Santíssimo ou das imagens de santos, destacando-as em meio à profusa cena barroca.

Essa "máquina cenográfica", concebida e aparelhada para promover e amplificar o impacto das mensagens de fé junto aos fiéis, lança mão de todos os artifícios desenvolvidos para a promoção do *Theatrvm Sacrvm*, ultrapassando o sistema sensorial para atingir o universo das emoções. Nesse contexto, são associáveis aos conjuntos de imaginária religiosa distribuídos pelos retábulos de altares, nos interiores dos templos católicos pós tridentinos, funções que em muito ultrapassam questões de estilística ou simplesmente decorativas.

O presente trabalho analisa algumas dessas possibilidades, com ênfase para as de teor estratégico, constituindo um estudo das relações entre a imagem devocional e o retábulo de altar, visto que, como ocorre no mundo ibérico, essas imagens encontram nos conjuntos retabulares um espaço apoteótico, representativo do poder e da glória, associáveis ao universo sagrado.

Os resultados são evidentes e reconhecíveis até hoje, quando os observadores, provenientes das mais diversas origens e culturas, continuam a ser atraídos por esses grandes conjuntos arquitetônico-escultóricos, com ou sem informações anteriores a respeito de aspectos como os de cunho religioso, artístico, histórico, estilístico, etc., demonstrando o acerto e a coerência na escolha do repertório e sua íntima ligação para com os temas fundamentais à transmissão de conteúdos religiosos, mesmo quando a leitura era uma possibilidade disponível a poucos.

RITUAIS DE PASSAGEM

Ao longo da história, verifica-se nas mais diversas culturas, determinados ritos que marcam uma espécie de mudança de nível ou transposição de um estado a outro, ou seja, tipos de celebrações que marcam momentos da vida das pessoas e de suas realizações (GENNEP, 1981, p.14-34). Simbolicamente, esse "ato de ultrapassar fisicamente o limiar, pode representar a superação do intransponível ou um estado ideal expresso por aquele que se encontra pronto para ter acesso a uma nova realidade" (BONAZZI DA COSTA, 2014, p.93) conferindo a um indivíduo ou a um grupo uma mudança de status perante a comunidade a qual pertence (Id., p.94).

Os locais onde esses rituais costumam ocorrer demarcam áreas onde simbolicamente se dá a transposição entre duas realidades, podendo ser vistos como espaços onde acontece a comunicação entre o divino e o humano. No Ocidente essas áreas foram tradicionalmente representadas pelo uso de pórticos e a sua travessia representa "a atávica função mágica, purificante e vivificante da passagem, demarcada por local a ser cruzado por aquele que demonstrar valor suficiente para superar os obstáculos" (BONAZZI DA COSTA, 2014, p.94).

Assim como ocorrera com os faraós egípcios e na Etrúria, em Roma os generais vitoriosos (Figura 1) se submetiam a rituais de purificação para em seguida, passarem sob um monumento construído especificamente para demarcar a sua entrada em triunfo. Esse monumento, denominado arco triunfal, desempenhou também a função votiva para pedir a vitória aos deuses.

O ARCO TRIUNFAL E SUAS PROJEÇÕES NAS ESTRUTURAS RETABULARES

Posteriormente, esse arco triunfal seria incorporado ao repertório cristão, tornando-se presente em diferentes exemplares desde os relicários, aos espaços arquitetônicos, chegando aos retábulos de altares (Figuras 1,2). A mesma estrutura formal dividida em três cordas, como a que se aplicava aos antigos monumentos de triunfo, inspiraria as fachadas das igrejas medievais sendo construída, entre o Renascimento e o século XIX, segundo os padrões romanos.

Figura 1 - Desenho do século XVII baseado no Arco Relicário de Eginardo.



Fonte: Bibliotheque Nationale, Paris.

Figura 2 – Leon Battista Alberti - Basílica de Sant'Andrea - Mantova, Itália.



Fonte: M. Bonazzi, 2007.

Nos quinhentos, tornar-se-ia comum o uso de arcos, compostos por três fórnices[3] para a realização de entradas solenes diferentes cidades. Sebastiano Serlio Bolognesi, mencionaria nos Cinco Livros de Arquitetura[4,] as possibilidades de utilização das formas dos arcos triunfais da Antiguidade, pelos quais nutria grande admiração em outras aplicações, como por exemplo, a construção de aparatos efêmeros, para cortejos de potestades (TOLEDO, 1983, p.174).

[3] Fórnice: Abóbada. Arco de porta, numa parede mestra (Teixeira, 1985, p. 116).
[4] Na edição inglesa de 1611, reproduzida pela Dover Publications de New York: *Of the Corinthia, The ourth booke, the eyght chapter*.

Alguns desses eventos se tornariam particularmente famosos, como a entrada do Papa Leão X em Florença, em 1515. Com o desenvolvimento de armas de fogo de considerável alcance, a realização de ingressos triunfais públicos entraria em declínio a partir do século XVII, passando a ocorrer em espaços mais reservados e protegidos, com um restrito número de participantes. O triunfo, por sua vez, foi convertido em uma procissão religiosa.

É interessante observar que na Antiguidade esses conjuntos monumentais eram cobertos por elementos escultóricos ornamentais constituídos de um rico repertório iconográfico envolvendo troféus, figuras mitológicas e alegóricas, exaltando as vitórias em batalhas. Ao ser incorporado ao repertório religioso muitos dos antigos elementos ornamentais pagãos passaram por uma ressignificação, bem como outros, específicos da iconografia cristã foram agregados a esses novos conjuntos.

Na Península Ibérica, essas mesmas formas foram inseridas pelas diretrizes tridentinas nos conjuntos retabulares componentes dos espaços internos dos templos católicos e por herança colonial, atravessaram o oceano, chegando até terras distantes como o Brasil. Também a ampliação do número de mesas de altar e respectivos retábulos laterais, adjuntos ao retábulo-mor, ocorrida na Idade Média, com o objetivo de exibir a multiplicidade de objetos que fazem parte do *thesaurus* dos templos, contribuiria para ampliar suportes e possibilidades discursivas dos repertórios ornamentais.

> Alguns fatores conduziriam ao desenvolvimento das estruturas retabulares tal como se passou a conhecer após as determinações geradas no século XVI pelo Concílio de Trento. Como antecedente, encontra-se a tendência para a exaltação sensorial implementada pela Igreja a partir do século VIII, que conduziria a um fenômeno ligado ao culto dos mártires e à descoberta de relíquias sagradas o que, à época das cruzadas faria com que para a Europa fossem levados os mais diversos tipos de fragmentos de corpos e objetos de uso dos santos, suficientes para abastecer as igrejas do mundo ocidental. Os templos que possuíssem relíquias se tornariam centros de peregrinação, propiciando a prosperidade à igreja, a comunidade e a toda a região circundante (ROQUE, 2004, p. 39).

Aos templos que não possuíssem relíquias sagradas seria necessário desenvolver e apresentar atrativos aos fiéis. Nesse sentido, três elementos se mostrariam fundamentais: as imagens de santos, as estruturas retabulares e a ornamentação parietal, cuja construção exigia vultosos recursos. A obtenção de patrocínios para a aquisição de imaginária para os templos católicos, assim como para a construção de retábulos de altares e ornamentações parietais, contaria com a fé e a crença de que o enterro em solo sagrado nos interiores das igrejas e a proximidade dos altares mais destacados, poderiam representar interseção favorável à salvação dos doadores. Na base disso, o medo, que por longo tempo levaria grupos de fiéis a oferecerem riquezas em doações aos templos, na expectativa de obterem perdão pelos maus atos. Devese considerar também a necessidade de ostentação, por meio da qual segmentos sociais demonstrariam um status privilegiado à sua comunidade.

No que diz respeito à técnica, em culturas tradicionais, principalmente a italiana, o uso da madeira se restringiria a realizações próprias de eventos de curta duração; mesmo assim, a construção de aparatos efêmeros, envolvia, além de elaborados projetos, uma refinada execução, especialmente em relação aos conjuntos escultóricos, construídos de acordo com as proporções canônicas clássicas.

Esses mesmos conhecimentos técnicos, aplicados à construção de aparatos efêmeros, foram transpostos para as realizações escultóricas dirigidas ao interior dos templos católicos. Os trabalhos em madeira passaram a receber nas igrejas ibéricas um acabamento envolvendo, além de primorosa técnica escultórica, o douramento com finíssimas lâminas de ouro de 24k, e rica policromia, o que justificaria que passassem a ser considerados como bens permanentes e não mais efêmeros. No entanto, substituições ocorriam com o objetivo de atualização estilística, buscando demonstrar um alinhamento para com as mais recentes tendências ornamentais por parte dos grupos encomendantes (BONAZZI DA COSTA, 2014, p. 102).

A IMAGEM COMO SÍMBOLO DO VITORIOSO

No Mundo Português, após o declínio dos grandes cortejos públicos destinados à glorificação de reis ou de heróis militares, vitoriosos em batalha, as cerimônias de triunfo seriam absorvidas pela ritualística eclesiástica, transformando-se em procissões, assim como, incorporando-se às formas dos arcos triunfais da Antiguidade, aos retábulos de altares construídos em madeira, dourados e policromados. Mesmo que subliminarmente, pela sua tradição, aqueles conjuntos arquitetônicos e escultóricos despertariam nos fiéis profundas reminiscências associáveis à vitória (Figura 3).

Nesse caso, a transposição do marco não se daria mais como tradicionalmente ocorria, não continuando livre a passagem, mas, mediada pela presença de um santo, em clara indicação, segundo as regras da Igreja Católica, do caminho a ser tomado pelo fiel que almejasse atingir a vitória sobre as dificuldades da vida terrena, objetivando conquistar a salvação e a vida eterna. O exemplo do orago deveria servir para indicar o árduo caminho a ser seguido, possível apenas a quem estivesse disposto a se submeter integralmente aos ditames das leis da Igreja.

Assim, o retábulo de altar se tornaria, um marco representativo da passagem que coroa o caminho de quem busca a vida eterna, e a imagem de culto, representaria a rígida disciplina exigida de quem pretendesse atingir a vitória.

Ao longo da história, em diferentes culturas e religiões, as imagens estiveram presentes como suporte ritualístico.

> Em razão do seu caraìter unificador, a imagem sempre contribuiu para a formaçaõ da identidade de algumas religiões[...]. Ora como formas abstratas, ora como formas antropomórficas, zoomórficas ou fitomórficas as imagens sacras podem, potencialmente, chegar a transmitir informações de modo mais direto e imediato que as palavras. (PASSOS, 2015, p. 51).

Figura 3 - Retábulo-mor da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco (Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência) - São Paulo, SP.



Fonte: M. Bonazzi, 2016.

O impacto visual promovido pela presença de uma imagem captura os olhares e a atenção do observador, especialmente quando seus contornos evocam as formas da natureza, em especial a humana. Foi assim que as imagens conquistaram defensores e opositores com relação ao seu uso em espaços sagrados. No mundo cristão, iconófilos e iconoclastas travaram verdadeiras batalhas ideológicas, e por vezes físicas, em torno da manutenção ou exclusão das representações de figuras sagradas como as dos santos e anjos.

O II Concílio de Nicéia (787 d. C.) afirmou a importância das imagens nos templos católicos, o que foi reforçado pelo Concílio de Trento, em suas determinações surgidas na XXV Sessão, com o texto “Da invocação, veneração, e Relíquias dos santos, e das Sagradas Imagens”. A partir de então, o que já se vinha aplicando desde a Idade Média, ou seja, a exposição de imagens pintadas ou esculpidas nos nichos retabulares, tornou-se imprescindível para os templos católicos.

Cabe ressaltar que, a partir do momento em que a imagem foi reconhecida como um elemento importante dentro dos espaços sagrados e não como um adorno, ou ainda como algo que pudesse dispersar a atenção do fiel, passou-se a buscar por meios técnicos que pudessem conferir a essas peças um crescente grau de naturalismo e coerência com a hagiografia e com o decoro católico.

> Para o convencimento do crente, alem da parte escultórica, lançava-se mão de todos os recursos disponíveis, como o dos olhos de vidro, da carnação e aplicação de perucas de cabelos naturais, cristais para representar as laìgrimas, e resinas para simularem gotas de sangue [...] As imagens também podiam receber joias de santas, elaboradas e executadas com o mesmo rigor e esmero dedicado à realização da ourivesaria eclesiástica. Juntamente com a policromia representando a ornamentação

> bordada ou, da sobreposição de peças de vestir, ricamente ornadas, o resultado do conjunto de estratégias era admiraìvel. (PASSOS, 2015, p.127).

Assim, não raro, os artistas encarnadores e estofadores se aprimoravam tecnicamente com o intuito de conferir expressões fisionômicas de maior impacto a essas imagens que seriam observadas à distância.

As determinações tridentinas foram absorvidas tardiamente no Mundo Português. Em princípio as formas se apresentavam mais sóbrias e, gradativamente se tornaram mais teatrais. No Brasil, tal dinâmica encontrou espaço entre as peças executadas já no século XVIII, quando as representações dos corpos dos anjos e santos ganharam linhas estruturais mais sinuosas, ao mesmo tempo em que as vestes entalhadas se tornaram mais "esvoaçantes", o que conferiu "às figuras certa elegância, em contraposição ao hieratismo das esculturas de barro" (PASSOS, 2015, p. 104).

Ao ser inserida no espaço retabular, a imagem ganha um significativo destaque e qual o ator que sobe ao palco iluminado por um refletor a imagem, devidamente posicionada sobre o trono, conquista impacto e eloquência. "A adequação dessas imagens de culto aos complexos retábulos dourados do período barroco, completaria a sintaxe dos aparatos sacros de modo a produzir no fiel estados de arrebatamento e inspiração" (OLIVEIRA, 2000, p. 41, apud PASSOS, 2015, p 103).

IMAGEM E RETÁBULO: Discursos que se complementam

No espaço sagrado o retábulo é dotado de força visual, especialmente na arte dos séculos XVII e XVIII. Toda a estrutura arquitetônica básica às suas formas, associada ao repertório ornamental, carrega um vigoroso discurso que, sem dúvida, atrai a atenção do fiel. No entanto, o nicho por si, já se apresenta como um local especial: uma janela que revela um mistério. Primeiramente esse espaço envolve a Eucaristia, já que abriga o sacrário, verdadeiro cofre, posicionado acima da mesa, e criado para guardar as hóstias consagradas.

Esse nicho abriga o mistério da santidade: exemplos de máxima virtude (Jesus Cristo, Sua mãe Maria e todos os Santos) ali posicionados para reavivar a fé e a memória dos fiéis. A reunião desse conjunto, no qual imagem e retábulo deixam de desempenhar funções individualmente, para reunir forças e amplificar as possibilidades atrativas sobre os fiéis, resulta em poderoso aparato evangelizante com forte potencial para provocar emoções.

Um retábulo sem uma imagem ou um ostensório é um palco sem o ator. Nem todo o cenário que constitui é suficiente para completar a lacuna deixada pela figura do santo ou do objeto sagrado, expostos em majestade. (Figuras 4, 5 e 6)

Figura 4 - Santo Antônio de Categeró (imagem de vestir). Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência São Paulo, SP



Fonte: M. Bonazzi. 2014.

Figura 5 - Exemplo de retábulo sem a imagem. Retábulo de Santo Antônio de Categeró (na nave). Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. São Paulo, SP.



Fonte: M. Bonazzi. 2016.

Figura 6 - Retábulo de Santo Antônio de Categeró (retábulo da nave) com a imagem. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência - São Paulo, SP.



Fonte: M. Bonazzi. 2016.

A imagem sagrada por sua vez também contém a sua própria "mensagem", porém quando descontextualizada, ou seja, fora do nicho retabular, perde significativa parcela de eloquência e parte da sua impactante presença.

Quanto a isso, podemos tomar como exemplo as imagens sacras expostas em espaços museológicos, que chegam a perder sua força, por terem sido, em alguns casos, concebidas e planejadas para serem observadas à uma certa distância e altura e, desse modo, possuírem anamorfoses na sua construção para compensar deformações surgidas quando do seu adequado posicionamento no espaço tridimensional, têm as proporções drasticamente alteradas quando posicionadas inadequadamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Principalmente entre os séculos XVI e XIX, um vasto universo de formas, cores e texturas seria introduzido nos interiores dos templos católicos ibéricos, compondo os "aparatos de glória", dirigidos à encenação de um teatro sacro. Em meio à farta ornamentação, destacam-se dois elementos fundamentais: as imagens de santos e os retábulos de altares. Embora cada um desses elementos constitua obra independente, guardam estreita ligação.

Mesmo que desvinculadas de conjuntos retabulares, e desempenhando as imagens de culto o papel de servir como modelos de conduta e reavivar a fé dos católicos, é inegável que quando expostas sobre o trono, no nicho de um retábulo monumental, ganham força amplificando-se sensivelmente o seu impacto visual. No que diz respeito aos retábulos de altares, por mais profusa que seja a sua ornamentação, é inegável que quando falta a imagem, perdem significativa parcela do seu poder de atração. A união da imagem com o retábulo, se mostrou uma estratégia de grande eficácia, com potencialidades para a transmissão dos mais diversos tipos de informações, obtendo grande alcance junto"aos fiéis, marcando uma forte presença nos interiores religiosos católicos.

Os conjuntos retabulares associados à presença das imagens de santos constituem um apoteótico espaço portador de mensagens, construído segundo as tendências ou padrões ornamentais vigentes no período histórico no qual foram gerados sendo, portanto, representativos da estilística por meio da qual se materializam estruturas correspondentes ao modo de pensar da sua época.

A eficácia dessa escolha, ou seja, da associação desses elementos, pode ser comprovada até hoje, quando continuam a encantar católicos e não católicos, que se veem atraídos pelo poder resultante da imagem de culto exposta, em majestade, sobre um trono escalonado, centralizado no nicho da camarinha, envolta pela estrutura arquitetônica dos arcos triunfais que rementem à Antiguidade Clássica.

Se na Antiguidade a passagem do vitorioso se dava de maneira livre e desimpedida, no caso dos arcos triunfais transformados em retábulos de altares, e transpostos para os interiores religiosos católicos, a presença das imagens de culto expõe algumas das estratégias que visam impor a intermediação da figura do santo, exemplificando a rígida disciplina exigida do fiel que almejar atingir a vitória, ou seja, conquistar o direito à vida eterna. Para tanto, deverá seguir o exemplo do orago a quem o retábulo for consagrado. No caso dos retábulos em forma de arco triunfal o acesso à vitória é, portanto, mediado, não cabendo a passagem a quem não comungar dos mesmos valores.

REFERÊNCIAS

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. **A talha no Estado de São Paulo: determinações tridentinas na estética quinhentistas, suas projeções no barroco e a fusão com elementos da arte palaciana no rococó.** (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) Tese."Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2014.

GENNEP, Arnold van. **Riti di passaggio.** Torino: Boringhieri, 1981.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **A imagem religiosa no Brasil.** In: Aguilar, Nelson (org.). MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: ARTE BARROCA. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 36-79.

PASSOS, Maria José Spiteri Tavolaro. I**maginária retabular colonial em São Paulo: estudos iconográficos.** Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2015.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. **Altar cristão, evolução até a reforma católica**. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004.

TEIXEIRA, Luís Manuel. **Dicionário Ilustrado de Belas-Artes.** Lisboa: Presença, 1985.

TOLEDO, Benedito L. de. **Do séc. XVI ao início do séc. XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó.**" in: ZANINI, Walter. HISTÓRIA GERAL DA ARTE NO BRASIL. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. V. 1.

AS ESCULTURAS DEVOCIONAIS NA PROCISSÃO DO TRIUNFO NA BAHIA DOS SÉCULOS XVIII E XIX

Suzana Alice Silva Pereira[1]

RESUMO
Este artigo apresenta as imagens devocionais remanescentes da Procissão do Triunfo, que se realizou em Salvador, Bahia, entre 1762 e 1830, situando-as no contexto socioeconômico, político e cultural da época, identificando o seu valor enquanto testemunhos históricos e analisando a sua natureza artística, enquanto elementos da imagética cristã que, sob a linguagem barroca, desempenharam papel significativo na afirmação da fé e da aliança secular entre a Igreja católica e a Coroa portuguesa no Brasil.
Palavras-chave: Esculturas devocionais. Procissão. Triunfo. Bahia. Barroco.

DEVOTIONAL SCULPTURES OF THE TRIUMPH PROCESSION IN BAHIA IN THE 18th AND 19th CENTURIES

ABSTRACT
The article presents the remaining devotional images of Triumph Procession, wich took place in Salvador, Bahia, betwen 1762 e 1830, placing them in the socioeconomic, political and cultural context of the time, identifying its value as historical testimonies and analyzing its artistic nature, as elements of Christian imagery that under baroque language played a significant role in the affirmation of the faith and the secular alliance betwen the catholic Church and the portuguese Crown in Brazil.
Keywords: Devotional sculptures. Procession. Triumph. Bahia. Baroque.

ESCULTURAS DEVOCIONALES DE LA PROCESIÓN DEL TRIUNFO EN BAHIA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

RESUMEN
El artículo presenta las imágenes devocionales remanentes de la Procesión del Triunfo, que tuvo lugar en Salvador, Bahía, entre 1762 y 1830, situándolas em el contexto socioeconómico, político y cultural de la época, identificando su valor como testimonios históricos y analizando su naturaleza artística, como elementos de la imagética cristiana que bajo el linguaje barroco han desempeñado um papel significativo em la afirmación de la fe y de la alianza secular entre la Iglesia católica y la Corona portuguesa en Brasil.
Palabras clave: Esculturas devocionales. Procesión. Triunfo. Bahía. Barroco.

A PROCISSÃO

A Procissão do Triunfo teve início em Salvador na segunda metade do século XVIII, precisamente em 1762, durando até a primeira metade do século XIX, em 1830. Ao longo desses 68 anos firmou-se como uma das mais ricas e concorridas procissões da Bahia. Tratava-se de uma procissão quaresmal, realizada no Domingo de Ramos. Como indica o nome, recordava a entrada triunfal de Jesus Cristo em m Jerusalém, quando foi saudado com ramos pela população, conforme João 12:12-13 (BÍBLIA, p. 1874). O cortejo era promovido pela Venerável Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, fundada na Bahia em 1723 e que oito anos depois, em 1731, ergueu sua igreja na área central da cidade. O edifício foi um dos muitos templos construídos em Salvador no século XVIII com os lucros excedentes do projeto colonizador da Coroa Portuguesa no Brasil, baseado na economia agrária, mercantilista, exportadora e escravista, que na Bahia teve como sustentáculo a cultura da cana-de-açúcar (TAVARES, 1987, p. 71).

O empreendimento implantou-se no século XVI, após as composições de poder estabelecidas desde o século anterior, que resultaram na aliança entre o poder temporal e o poder religioso. Eleito o catolicismo romano como religião dos colonizadores portugueses, o regime do padroado régio definiu as bases da relação.

Salvador, sede do primeiro bispado português nas Américas, testemunhou a simbiose dos primeiros tempos e o lento esgarçar da aliança, até a dissolução, no fim do século XIX. As mudanças estão registradas nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1853), editadas em 1707, que na reimpressão de 1853 já faziam constar, em apêndice, as alterações daqueles 146 anos, com a revogação total ou parcial de uma série de privilégios eclesiásticos e poderes normatizadores da igreja sobre a vida dos sacerdotes e cidadãos.

[1] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV da Universidade Federal da Bahia - UFBA, linha História e Teoria da Arte, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia - FAPESB. E-mail: suzanalice@gmail.com

A trajetória da Procissão do Triunfo não seria imune aos efeitos desse contexto, marcado pelas influências das ideias emergentes na Europa, notadamente o Iluminismo, o Liberalismo, a Revolução Francesa e, mais adiante, o Positivismo. Assim é que ao fausto e mobilização dos anos iniciais segue-se a descontinuidade por um período de 12 anos, entre 1807 e 1819. A retomada seria breve: em 1830 ela deixa de existir, como muitas outras procissões solenes da Bahia naquela época.

Durante a sua vigência, a aliança Igreja-Estado teve nas representações iconográficas um dos pilares de afirmação. Desde o Concílio de Trento, encerrado em 1563, o catolicismo, num movimento reativo à reforma protestante, passou a recomendar que as igrejas expusessem imagens de Cristo, da Cruz, da Virgem Maria e dos santos canonizados ou beatificados.

O historiador Cândido da Costa e Silva, em sua obra sobre o clero baiano oitocentista, assinala o papel que o apelo cênico, o "teatro edificante", passam a desempenhar depois de Trento: "Prescrita em ritos inflexíveis que o latim envolveu de maior hermetismo [...] a liturgia não suscitava por ela mesma a comunhão entre os crentes. Era a devoção que lhe emprestava sentido. Superava-se a barreira dos ritos oficiais pelos exercícios de piedade e paraliturgias. Estas são os quadros vivos, autônomos e inseridos às procissões, ordenados em jogos cênicos que o diálogo, a música e o cenário montado enriquecem" (SILVA, 2000, p.97).

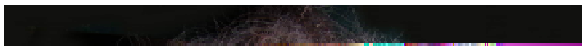
A necessidade de afirmação da Igreja Católica naquele momento iria encontrar na arte barroca a linguagem adequada para suscitar a devoção. Os apelos sensoriais, o estilo alegórico, com tendências monumentais, decorativas, os recursos ilusionistas, "o mundo como impressão e experiência" (HAUSER, 2000, p.445), iriam suprir a demanda católica por efeitos comoventes. Esse programa estético barroco é facilmente identificável nas imagens processionais do Triunfo.

AS IMAGENS E OS SANTOS

Na capela ou Casa dos Santos da igreja da Ordem Terceira de São Domingos se encontram expostas as imagens remanescentes da procissão do Triunfo. A pesquisa realizada pelo engenheiro e historiador Silva Campos nos arquivos da instituição possibilitou o resgate, na década de 1940, de informações valiosas sobre a procissão, incluindo a "formalidade" da última, realizada em 1830 (CAMPOS, 2001, p.92-104).

Tomando como referência esse documento, a procissão abria com as imagens de um personagem do Novo Testamento, São João Batista, e um elenco do Antigo Testamento: Sansão, Débora, Judite (com a espada que decepou Holofernes e uma criada ostentando a cabeça deste), Davi (com cinco pessoas da corte), a cabeça do gigante Golias, Moisés e seu irmão Aarão.

Entre as figuras da abertura conservou-se a cabeça de Golias[2] uma peça em papel machê em tamanho agigantado (Figura1) que expõe a fronte do filisteu atingida pela pedra atirada da funda de Davi, conforme descrito em 1 Samuel 17 (BÍBLIA, 2011, p. 412-415). Seguiam-se a essa parte introdutória 11 andores. Todas as imagens que figuraram nestes foram preservadas[3]. O conjunto compreende, além das imagens do Senhor do Triunfo e de Nossa Senhora do Rosário, as representações de santos(as) e beatos(as). São todos dominicanos (frades, monjas ou terceiros), à exceção de um, franciscano, e todos são da Europa (Espanha, França, Itália e Portugal) à exceção de uma santa latina.



[2] A fotografia correspondente foi produzida em 2005, quando a peça se encontrava, entre outros objetos, na sacristia, num período em que a igreja se encontrava desativada.

[3] Em 2005 todas as imagens dos 11 andores encontravam-se expostas na Casa dos Santos. Durante as obras de restauração da igreja, iniciadas em 2014 e concluídas em 2016, as imagens foram removidas. Atualmente a maior parte delas já se encontra novamente em exposição no local.

O destaque, naturalmente, cabia a São Domingos de Gusmão, o sacerdote espanhol nascido em Calaruega, que no início do século XIII fundou na França a Ordem dos Pregadores ou Ordem Dominicana, com o objetivo de realizar a pregação da palavra de Jesus e a conversão ao cristianismo. A figura do fundador dominava três dos 11 andores, ladeando ou ladeado por figuras relacionadas com a sua vivência espiritual. Os terceiros dominicanos selecionaram três imagens marcantes da sua trajetória para apresentá-las aos baianos: a visão de Nossa Senhora; a amizade com São Francisco de Assis e a missão de conversão dos hereges.

O primeiro andor traz Nossa Senhora do Rosário ladeada por São Domingos e Santa Catarina de Sena , tendo o menino Jesus nos braços e portando rosas e um rosário (Figura. 2). Indica a visão que São Domingos teve no ano de 1214, em Toulouse, França, onde a Virgem lhe indicou o rosário como instrumento para a conversão dos hereges, quando pareciam esgotados todos os seus esforços para a conquista dos albigenses.

Figura 2 - Nossa Senhora do Rosário, Santa Catarina e São Domingos. Séc. XVIII-XIX, autor desconhecido. Imagens em tamanho natural. Ordem Terceira de São Domingos.



Fonte: Zena Tomio, 2005.

Figura 3 - São Francisco e São Domingos Séc. XVIII-XIX, autor desconhecido.Imagens em tamanho natural. Ordem Terceira de São Domingos.



Fonte: Zena Tomio, 2005.

O episódio originaria a grande devoção ao Santo Rosário, inicialmente na Europa, estendendo-se depois à América. É de notar o grande apreço dos baianos a Nossa Senhora do Rosário. Entre o final do século XVII e início do XVIII frei Agostinho de Santa Maria identificou na Bahia, entre 133 invocações da Virgem, a prevalência da Senhora do Rosário sobre as demais invocações (SANTA MARIA, 1722).

O andor trazendo São Domingos ao lado de São Francisco (Figura 3) remete à afinidade entres os dois religiosos durante o convívio em Roma e a grande influência que o exemplo de Francisco e o desenvolvimento da ordem franciscana exerceram sobre Domingos, levando-o a introduzir um rigoroso voto de pobreza na própria ordem.

As imagens mostram cada um com o próprio hábito, em gestual que sugere um diálogo coloquial. Aos pés de Domingos está um cão com uma tocha de fogo entre os dentes, alusão a um sonho da mãe, em que o animal é associado à figura do pregador e o fogo à pregação da mensagem de Jesus. Aos pés de São Francisco está um crânio, evocando as suas meditações sobre a morte, a brevidade da vida e a efemeridade das coisas materiais.

Há ainda o andor em que São Domingos está sentado, ladeado por dois condes ajoelhados. A imagem remete à sua decidida atuação na missão de evangelização cristã, ao estilo dos apóstolos, junto a grupos, inclusive nobres, de uma região onde se desenvolvia o catarismo, movimento religioso considerado herético pela Igreja Católica, que levaria à Cruzada Cátara ou Cruzada Albigense.

Um santo português (oficialmente um beato) passou a marcar presença nos andores da Procissão do Triunfo a partir de 1819, quando a procissão foi retomada: São Gonçalo do Amarante, sacerdote e eremita dedicado à oração, à conversão e à caridade em Amarante no século XIII. Representado com o hábito de frade dominicano, ostentava uma Bíblia e um báculo e vinha sobre arcos da ponte que fez construir sobre o rio Tâmega[4]

[4] Não se conservaram as peças deste e de outros cenários descritos.

O oitavo andor trazia "o Beato Luis sobre uma fogueira, com uma bacia branca e nela as cabeças de sua mulher e dois filhos, levando uma igreja ao lado, ardendo em fogo; feito todo esse mal pelos hereges albineses; e nesse conflito pareceu-lhe o Senhor consolando-o" (CAMPOS, 2001, p. 100).

Era expressiva a presença de figuras femininas no cortejo, ocupando cinco dos 11 andores. Santa Catarina de Sena, doutora da Igreja Católica, aparecia no primeiro e no último andor, trajando o hábito preto e branco da Ordem Terceira de São Domingos. No último se encontra sozinha, ajoelhada diante de um crucifixo, recebendo as chagas ou estigmas durante sua vida de oração e penitência na Itália do século XIV.

Outra santa dominicana que a Procissão do Triunfo levou em andor pelas ruas de Salvador foi a latina Santa Rosa de Lima, jovem devota de Santa Catarina de Sena que praticava a caridade, inclusive junto a negros e índios, no Peru de finais do século XVII. Vestida com hábito dominicano, os atributos que compõem a sua imagem são precisamente conforme esta se fixou no imaginário do povo peruano: com o Menino Jesus repousando entre seus braços, depois de lhe ter coroado com uma grinalda de rosas.

Um dos andores de maior apelo dramático era o que trazia a mística Hosana de Mântua em êxtase diante do Cristo Crucificado reproduzindo a postura característica de arrebatamento espiritual (Figura 4). Identificada como santa, a beata levou uma vida de reflexão e caridade na Itália do século XV. A imagem do crucificado, uma escultura em madeira, traz o braço direito despregado da cruz, como que abraçando a figura da santa.

Figura 4 - Santa Hosana de Mântua. Séc. XVIII-XIX, autor desconhecido. Imagem em tamanho natural. Ordem Terceira de São Domingos.



Fonte: Zena Tomio, 2005.

Figura 5 - Santa Margarida de Castela Séc. XVIII-XIX, autor desconhecido. Imagem em tamanho natural Ordem Terceira de São Domingos.



Fonte: Zena Tomio, 2005.

O andor de Santa Joana - outra beata identificada como santa - trazia a princesa de Portugal que recusou casamentos de interesse da Coroa a fim de viver com as monjas sob as regras do convento dominicano de Aveiro, no século XV. Embora não tenha professado votos de freira pela sua condição de herdeira do trono, é representada com o hábito dominicano, sobre um globo[5], portando um livro e uma palma.

No sétimo andor a Ordem Terceira de São Francisco trazia a beata *Marguerite di Castello*[6] (Figura 5) tal como era - cega, corcunda e manca. A iconografia conta a história de crueldade e abandono dos pais, frustrados ante a expectativa de um herdeiro e a firmeza de coração de Margarita, que encontrou acolhimento como leiga na Ordem da Penitência de São Domingos, passando a praticar a caridade na *Citá di Castello*, Itália, no século XIII.

[5] Indicando que se colocou acima dos interesses terrenos. Este cenário também não sobreviveu.
[6] Identificada como Santa Margarida de Castela.

Também figuraram na procissão seis imagens dos Passos da Paixão de Cristo, a saber: Senhor da Pedra Fria, Ecce Homo, Senhor dos Passos, Senhor no Horto, Senhor na Prisão e Senhor da Coluna. As duas primeiras e a última são esculturas em madeira, enquanto as demais são imagens de vestir. Todas reproduzem a fórmula clássica de representação do martírio de Jesus no barroco, marcada pela dramaticidade, visando a comoção dos fiéis, para a maior compreensão do significado do sofrimento.

As imagens aqui descritas desfilavam em meio a um aparatoso séquito, constituído por alas de sacerdotes e de irmandades, coro de música com regente e tropa militar: "Imagine-se os efeitos desse conjunto dramático-teatral, verdadeiramente impressionante, sobre os que acompanhavam a solenidade pelas ruas de Salvador, o impacto diante da passagem das alegorias; as cruzes e as espadas; os pendões e andores; as vestes de veludo negro e encarnado; os anjos com salvas de flores, o interminável desfile evoluindo entre tochas e lanternas, ao som de cânticos e salmos [...]" (PEREIRA, 2005, p. 130).

ESTRUTURA DAS IMAGENS

As imagens dos andores da Procissão do Triunfo não têm autoria identificada e a datação é aproximada – entre ossículos XVIII e XIX. Têm aproximadamente o tamanho natural da figura humana, variando entre 1,35 e 1,67m de altura, quando em pé, e entre 1,10 e 1,15m, quando ajoelhadas.

Apresentam duas formas de estruturação interna: anatomias simplificadas ou rústicas, esculpidas em madeira, ou suportes na forma de armação em ripas, também em madeira. As imagens de São Domingos (Figura 6) e de Santa Rosa de Lima (Figura 7), respectivamente, exemplificam essas duas tipologias das "imagens de vestir e de roca".

Figura 6 - São Domingos (Detalhe). Séc. XVIII-XIX. Autor desconhecido Imagem em tamanho natural Ordem Terceira de São Domingos.



Fonte: Suzana Pereira, 2016.

Figura 7 - Santa Rosa de Lima (Detalhe) Séc. XVIII-XIX, autor desconhecido. Imagem em tamanho natural. Ordem Terceira de São Domingos.



Fonte: Suzana Pereira, 2016.

Externamente, as partes aparentes são cabeça, mãos e pés. As estruturas internas são revestidas com tecidos diversos (algodão, seda, veludo etc) adornados por rendas, ligas, bicos. As perucas são de cabelos humanos, os olhos são de vidro, resina ou pintados, possuindo, em alguns casos, braços e pernas articulados. Com esses atributos, as peças cumpriam adequadamente as exigências práticas para o deslocamento pelas ruas, como observa Maria Helena Flexor no seu estudo sobre o assunto: "Eram esculturas mais leves, devido à sua estrutura formando corpo rústico, ou, por serem ocas, reduzindo o peso e permitindo o transporte nas procissões em grandes conjuntos em meio a um cenário. Se boa parte do corpo precisasse ser exposta, nesse caso ele era esculpido com mais esmero" (FLEXOR, 2005, p. 168).

O exame das estruturas internas das imagens da Procissão do Triunfo confirma plenamente a aplicação dos critérios de racionalidade, economia e funcionalidade na feitura das peças, mas revela igualmente o quanto aquele fazer técnico, artesanal, adentrava a dimensão artística, propiciando, a um só tempo, as condições perfeitas de funcionamento, bem como a produção dos efeitos desejados no campo estético, ao levar o observador a abstrair e ter os sentidos despertados para o signo visual.

Um exemplo pode ser constatado em um detalhe da imagem de Francisco de Assis (Figura 8): os pés, que aparecem por debaixo do hábito marrom, permitem reconhecer que o autor, na execução do trabalho, esteve imbuído do significado que o andar descalço teve na conversão de Francisco e na força que tal gesto conferiu à sua mensagem de questionamento dos valores materiais. Por isso o exagero no tamanho e a dramaticidade da forma.



REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2011.

CAMPOS, João da Silva. **Procissões tradicionais da Bahia.** 2 ed., revista. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 2001.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA. Feitas e ordenadas por D. Sebastião Monteiro da Vide. São Paulo: Typografia 2 de dezembro, de Antonio Louzada Antunes,1853.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Imagens de roca e de vestir na Bahia.** Revista Ohun. Ano 2, n. 2, out 2005. Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PEREIRA, Suzana Alice Silva. **A pintura baiana na transição do Barroco ao Neoclássico.** Salvador: UFBA, 2005 (Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais).

SANTA MARIA, Agostinho (frei). **Santuario mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora**. Lisboa Ocidental: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1722. Tomo Nono.

SILVA, Cândido da Costa e. **Os Segadores e a messe: O clero oitocentista na Bahia.** Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia; Edufba, 2000.

TAVARES, Luis Henrique Dias. **História da Bahia.** São Paulo: Ática, 1987.

MATERIAIS E TÉCNICAS

CIRCULAÇÃO E UTILIZAÇÃO DE OBRAS EM MARFIM NA IMAGINÁRIA DO BRASIL COLÔNIA: Estudo de caso da Pietá de Mestre Piranga

Dener Antônio Chaves[1]
Yacy-Ara Froner[2]

RESUMO
Esse estudo visa discutir a utilização de imagens de pequeno porte em marfim para a confecção de escultura de vulto em madeira policromada no século XVIII e XIX. Para isso, buscou-se compreender os detalhes de uma escultura peculiar atribuída a Mestre Piranga - artífice que atuou no século XVIII em Minas Gerais e cuja autoria de produção foi definida por meio de padrões estilísticos - sob a guarda do Museu Mineiro, através dos problemas e soluções encontrados pelo autor. A formatação estética da obra mostrou o caminho metodológico para sua análise, considerando a possibilidade de comparação com outras obras, assim como as pesquisas bibliográficas sobre a imaginária, comércio e inventários pos-mortem do período. As coincidências quanto às características das obras encontradas, os estudos sobre o comércio do período, a circulação e a posse de obras em marfim em Piranga, consolidam a possibilidade de as obras em marfim servirem como modelo a outras esculturas em madeira, notadamente as representações de Nossa Senhora da Piedade de Mestre Piranga.
Palavras-chave: Obras em marfim. Mestre Piranga. Nossa Senhora da Piedade.

CIRCULATION AND USE OF WORKS IN IVORY IN THE IMAGE OF BRAZIL COLONY: Case study of Pietá of Mestre Piranga

ABSTRACT
This study aims to discuss the use of small ivory images for the manufacture of sculptures of polychrome wood in the 18th and 19th centuries. To this end, we sought to understand the details of a particular sculpture attributed to Mestre Piranga – a craftsman who worked in the 19th century and whose authorship of production was defined through stylistic patterns - under the guard of the Mineiro Museum, through the problems and solutions found by the author. The aesthetic formative of the work showed the methodological path for its analysis, considering the possibility of comparison on with other work, as well as bibliographic research on the sculptures, commerce and post mortem inventories of the period. The coincidences regarding the characteristics of the sculpture found, the studies on the trade of the period, the circulation and possession of sculpture in ivory from Piranga, consolidate the possibility that the works in ivory serve as a model for other sculptures in wood, notably the representations of Our Lady of Piety by Mestre Piranga.
Keywords: Ivory artwork. Mestre Piranga. Our Lady of Piety.

CIRCULACIÓN Y USO DE OBRAS DE MARFIL A IMAGEN DE COLONIA BRASIL: Estudio de caso de Pietá de Mestre Piranga

RESUMEN
Este estudio tiene como objetivo discutir el uso de pequeñas imágenes de marfil para la fabricación de esculturas de madera policromada en los siglos XVIII y XIX. Para ello, se buscó comprender los detalles de una peculiar escultura atribuida a Mestre Piranga, un artesano que trabajó en el siglo. XVIII en Minas Gerais y cuya autoría de producción se definió a través de patrones estilísticos - bajo la custodia del Museo Mineiro, a través de los problemas y soluciones encontradas por el autor. La estética formativa de la obra marcó el camino metodológico para su análisis, considerando la posibilidad circulación y posesión de obras en marfil en Piranga, consolidan la posibilidad de que las obras en marfil sirvan de modelo para otras esculturas en madera, destacando las representaciones de Nuestra Señora de la Piedad de Mestre Piranga.
Palabras clave: Obras de marfil. Mestre Piranga. Nuestra Señora de la Piedad.

INTRODUÇÃO

O patrimônio cultural no Estado de Minas Gerais, mais especificamente o patrimônio material do período colonial, é rico e diverso. Esse legado apresenta peculiaridades interessantes com parte significativa relacionada à extração de metais preciosos e a religiosidade das pessoas que vieram em massa para a colônia portuguesa no início do século XVIII.

[1] Doutorando em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável EBA/UFMG. E-mail denerachaves@gmail.com.
[2] Graduada em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (1988), mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (1994) e doutora em História Econômica, (Patrimônio Cultural), pela Universidade de São Paulo (2001), professora da EBA/UFMG,. E-mail yacyara.froner@gmail.com.

Encontramos exemplares dessa herança cultural na arquitetura religiosa e civil, na escultura e na pintura. É possível encontrar em diversos museus do país obras de arte que representam esse rico período artístico. As esculturas de devoção – esculturas policromadas de santos, relicários, dentre outros – são mais encontradas devido a fatores diversos como a religiosidade daquela sociedade e às ordens terceiras, que exerciam grande influência no período, o que favoreceu a construção e ornamentação de várias igrejas nas mais diversas vilas e arraiais.

Figura 1- Nossa Senhora da Piedade. Atribuída ao Mestre Piranga, séc. XVIII-XIX. Museu Mineiro.



Fonte: Dener Chaves. Maio de 2013.

Além das igrejas, monastérios e colecionadores uma parte significativa das obras escultóricas em madeira estão em museus administrados pela iniciativa privada e órgãos governamentais. O Museu Mineiro, em Belo Horizonte, se destaca com uma rica coleção de esculturas e artefatos do período. Dentre as várias obras, sob a guarda dessa instituição, encontramos uma Nossa Senhora da Piedade, atribuída ao Mestre Piranga (Figura 1).

Com uma iconografia peculiar em relação às demais imagens produzidas no período, essa obra se destaca pela posição diferenciada da postura habitual de representações do Cristo na Pietá, em função da inclinação lateral das pernas dobradas. Esse estudo visa discutir as variáveis possíveis que levaram o artista ou a sua oficina a esculpi-la assim, com características tão peculiares que se destoam da iconografia encontrada em obras daquele período na região.

Para guiar nossa pesquisa, lançamos mão do arcabouço teórico do historiador social Michael Baxandall exposto em seu livro *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros* (2006). Ele afirma que o autor de um artefato histórico se depara com um problema que a forma do próprio material utilizado pode ser considerada a solução. Para compreender desta maneira o objeto, teríamos que reconstruir o problema específico e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto como ele é (BAXANDALL, 2006, pg. 48).

Sugerindo uma atividade reacional, calcada nas relações entre um problema e sua solução e o contexto que os cercam, descreveremos primeiro a obra e as especificidades que a torna *sui generis,* às diversas obras que apresentam as modificações iconográficas na chamada Pietá ou Nossa Senhora da Piedade e em seguida apresentaremos os possíveis problemas enfrentados pelo artista para, finalmente, identificar as possíveis motivações que levaram a produzi-la naquele formato.

Como descrição da obra temos uma imagem de vulto, confeccionada em madeira policromada – cedro – cuja descrição formal pode ser estabelecida a partir dos seguintes parâmetros: Mulher sentada com um homem deitado em seu colo; ela segura o braço do homem com a mão esquerda e o outro braço com a mão direita; ela veste um manto de cor azul com bordas douradas pintadas a pincel; algumas figuras de flores, feitas a pincel em tinta dourada se espalham pelo manto. O homem encontra-se seminu, apenas com uma mortalha ou perizônio que lhe cobre a cintura, tem chagas nas mãos, pés e no lado esquerdo do peito. Seus joelhos, testa e punhos apresentam uma coloração vermelha simulando sangue. Abaixo das duas figuras, há uma base na cor marrom feita por um amontoado de pedras onde a mulher apresenta-se

sentada. A figura feminina tem o rosto desproporcionalmente menor que o resto do corpo, assim como os ombros apresentam-se mais largos. Os olhos são esculpidos e pintados e não de vidro. Bom estado de conservação, desprendimento da pintura dourada a pincel, manto e base com perdas esporádicas. Não contém folhas de ouro e a carnação apresenta-se com bom estado de conservação.

Iconograficamente, a obra pode ser designada como *Nossa Senhora da Piedade*, com o *Cristo Morto* no colo. É um episódio bíblico recorrente no cristianismo, onde é valorizado o papel de Maria, mãe de Jesus, e o seu sofrimento pelo martírio e morte do filho. Muito representada a partir do século XIV em esculturas com o *Cristo* sentado no colo, no século XV a figura do *Cristo* não se apresenta mais sentado, mas deitado nos braços de *Maria*, como a famosa *Pietá* (1499) de Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) com sua forma piramidal.

A PESQUISA

O que causa admiração iconográfica na Nossa Senhora da Piedade, atribuída ao Mestre Piranga, seria a posição do Cristo, que está com o peito direito sobre os dois joelhos de Maria, com o braço direito esticado e as pernas e pés juntos ao manto do lado esquerdo com os joelhos dobrados, posicionados para o chão, formando uma semicircunferência ao manto, gerando uma formação cônica e não piramidal.

Ao considerar que diversos autores já apresentaram a influência das estampas e missais para a composição das pinturas e esculturas nas igrejas coloniais no Brasil e, em particular, em Minas Gerais (LEVY, 1944; DEL NEGRO, 1979; LEITE, 2008), buscamos referências iconográficas que corroborassem a possibilidade de que o autor tivesse tomado por base para essa posição uma imagem já conhecida no período, uma vez que ela quebra a forma piramidal tradicional do século XV, XVI e XVII, e que esta proposição geométrica formal produz um efeito que deixa a base bem menor, diferente das demais que foram realizadas com Cristo na horizontal e deitado no colo de Maria.

Inicialmente, a hipótese era que a posição executada pelo escultor foi priorizada no sentido de possibilitar que a peça fosse esculpida em um único bloco de madeira, não sendo necessário acrescentar um bloco lateral, deixando a base mais estreita em relação aos ombros, embora largos, como uma imagem de vulto de pé. Contudo, era possível que outra escultura ou pintura tivesse sido realizada nesse formato e servira de inspiração ao autor ou já teria sido divulgada amplamente no período. Fizemos uma busca iconográfica de "Pietás" pelas pinturas e esculturas italianas e alemãs, disponíveis no site *Web Gallery Of Art*[3] , com significativa importância para a História da Arte. Contudo, as imagens tradicionais, notadamente divulgadas por meio de gravuras no período colonial em Minas Gerais, não ofereceram modelos sobre os quais o autor pudesse se basear ou buscar referências para realizar essa posição diferenciada, o que confirmaria a sua peculiar proposta artística como original, considerando o suporte em madeira como norteador.

Contudo, ampliamos a pesquisa com outras obras de várias regiões que pudessem ter circulado pelas Colônias ou em Portugal no período, lembrando que, atualmente, há estudos afirmando que o Mestre Piranga, em vez de um único escultor, tenha sido dois irmãos escultores portugueses que tinham uma oficina na região (RAMOS, 2018), gerando uma produção escultórica com traços extremamente próximos, porém com peculiaridades autorais.

Esta pesquisa procurou confirmar a tese da originalidade quanto à opção estética a partir da orientação técnica. O artista pode ter empregado a solução de reduzir a base da escultura para poder aproveitar um único bloco de madeira, sem a necessidade de incluir outros dois pequenos blocos nas laterais da base, necessário se o Cristo estivesse deitado sobre as pernas de Maria.

Para confirmar essa hipótese, buscaram-se várias imagens de esculturas em madeira que pudessem esclarecer essa proposta de execução. Contudo, foram infrutíferas as buscas por obras em madeira daquele período, que chegaram até nós com essas características. Por outro lado, nos deparamos com imagens feitas de marfim que também tem um formato cilíndrico, em menor raio. Embora se destoassem significativamente das obras em madeira, principalmente pelas proporções, elas poderiam servir de referência em relação às dificuldades escultóricas e, finalmente, estabelecer um modelo para as imagens maiores.

O dimensionamento cônico das obras em marfim seria explicado pelo próprio formato cilíndrico das presas de animais, de onde se origina a matéria-prima para sua confecção. Nesse sentido, essa característica da matéria prima do suporte, não seria indício da configuração da obra, uma vez que a escultura analisada é feita de madeira, cuja forma não se

[3] Obras encontradas em *https://www.wga.hu/index1.html*: Bohemia, 1400-10; Charonton, 1460; Roberti, 1482; Bermejo, 1490; Miquelangelo, 1499; Desco, 1500; Bellini, 1505; Cranach,1510; Bronzino, 1530; Sodoma, 1533; Clóvis, 1550; Michelangelo 1550; Carracci, 1602; Crespi, 1626; Quellinus, 1660; Baciccio, 1667; Couston, 1728; Montauti, 1734; Gunther, 1774.

restringe ao formato cônico exclusivo de uma presa. Assim, acreditamos que o uso de um esquema visual oriundo de imaginárias em marfim poderia explicar as especificidades da obra. Outra hipótese surge nesse momento: e se não foi a circunferência dos troncos de madeira que conduziu a talha da obra, mas a talha de uma obra bem menor, em marfim, talvez de um oratório, vindas de outras regiões, que fora copiada por Mestre Piranga e desta forma reproduziu também o problema que o escultor em marfim teria para fazer sua pequena obra?

Passamos a pesquisar então obras em marfim do século XVII, contudo não conseguimos localizar uma quantidade de imagens com as características apresentadas pela obra de Mestre Piranga, disponíveis em catálogos on line, em coleções particulares ou em museus para podermos checar essa possibilidade. Todavia, nesse processo de pesquisa, utilizando novas tecnologias de informação e comunicação, a partir da disponibilidade de inúmeras informações *on line*, pudemos observar que o mercado de arte, que havia aumentado significativamente na última década com os leilões *on line*, estava divulgando os acervos na internet, para que os compradores pudessem conhecer e avaliar as obras passíveis de compra. Como os museus públicos ou particulares não tinham exemplares com essas características, seria possível que outras obras parecidas pudessem ser adquiridas por particulares, que embora com difícil acesso aos acervos pela pesquisa, poderíamos verificar a venda das obras através dos registros dos leilões via internet.

Começamos uma pesquisa em casas de leilões do Brasil e Portugal, em particular, que trabalhavam com obras de arte, notadamente de esculturas em marfim. Para nossa surpresa, encontramos duas obras de vulto em pequeno porte, feitas em marfim na região de Goa no século XVII, segundo as descrições do leiloeiro, comercializadas há um tempo nesses sites. Essas peças foram anunciadas e vendidas em um leilão em Portugal, que conta com certificado de autenticidade do que foi divulgado, nos auxiliando, inclusive, quanto às várias características necessárias à pesquisa, como época e região de origem. É possível que as atribuições de origem e as datas dessas obras não possam ser comprovadas efetivamente, uma vez que não temos acesso às certificações e à necessidade de valorização da obra para venda pode ter sido maior que a comprovação dos dados, contudo, catálogos publicados há pouco, na sua introdução, já informam que parte da coleção atribuída às oficinas da África e Ásia foram adquiridas em leilões recentemente no Brasil e Portugal (MATIAS, 2013. p. 12).

Independente das questões referentes às atribuições de data e origem, essas obras apresentam as mesmas características da obra de Mestre Piranga. As mãos que seguram o Cristo na posição quase de bruços com o peito direito sobre o colo, joelhos e pés curvados para dentro, embora de menor porte (Figura 2). Essas obras seguem a forma cônica do marfim e apresentam uma semelhança significativa com a obra talhada por Mestre Piranga. Mas apenas uma imagem parecida não é suficiente para relacionarmos as duas obras em locais tão distantes, como o continente americano e a Ásia, correndo o risco de entrarmos em um pseudomorfismo, ou seja, atribuir relação estética entre obras realizadas em lugares e tempos distintos, operando saltos culturais, sem as devidas e comprovadas ligações (PANOFSKY, 1964).

Figura 2 - Pietá, autor desconhecido, Indo-portuguesa, de Goa, do séc. XVIII, em marfim.
Altura:7,5 cm (escultura); 9 cm (com a base).



Fonte: <http://www.p55.pt/catalogo/index.php/bp1?start=200>. Acesso: maio, 2013.

Seria necessário estabelecer uma relação segura entre as peças de marfim feitas em Goa, na Ásia, nos séculos XVII e XVIII, com o interior do Brasil Colônia, notadamente na região das Minas Gerais.

Segundo Jorge Lúzio (2012), em rica pesquisa apresentada no I Encontro Nacional de Pesquisadores em Arte Oriental, havia um comércio considerável entre a Bahia e Goa no século XVII. Os comerciantes baianos de tabaco lucraram por décadas com o rico comércio com Goa, que depois se espalhou para o restante das colônias portuguesas. Os missionários transitavam entre Goa e Bahia, pela implantação da cultura da pimenta nessa região do Brasil e também porque, naquela região da Índia, a Igreja tinha interesse em incentivar a manutenção de portugueses católicos que impedissem o avanço do islamismo na região. Notória era a circulação da produção artística, majoritariamente goesa ou originária de outras áreas do sul da Índia. Tinha-se então, rotas de comércio entre Goa e a Bahia. Recordamos que, naquele período, o centro do poder nas colônias portuguesas na América era Salvador – BA e que, com a descoberta do ouro no interior de Minas Gerais, boa parte dos víveres e produtos manufaturados vinham pelo Rio São Francisco, passando pela Bahia e depois pegando um afluente, o Rio das Velhas, até chegar em Sabará, onde as mercadorias eram distribuídas por terra na região.

Para FRONER, PAIVA e SANTOS (2015) o marfim circulou em grande quantidade pelo interior das Minas Gerais sendo uma distinção de riqueza o uso de objetos desse material e sua posse em forma de imagens religiosas. Pesquisando os inventários post-mortem da elite agrária da Freguesia de Guarapiranga, atual cidade de Piranga, Silva (2017) percebe-se a importância dos artigos em marfim, como leques, talheres e imagens religiosas, notadamente duas esculturas, uma de Nossa Senhora do Rosário e outra de Cristo Crucificado (SILVA, 2017, p. 328), confirmando que havia imagens em marfim em propriedade dos moradores da cidade de Piranga onde se localizava a oficina de Mestre Piranga.

Excetuando os estilemas, como os joelhos circulares, cabeça e rosto bem menores que o corpo e os ombros largos, a imagem atribuída a Mestre Piranga apresenta características estilísticas muito parecidas com as imagens encontradas nos sítios dos leiloeiros de Portugal, atribuídas à Goa dos séculos XVI e XVII, feitas em marfim (Figuras 2 e 3). A Pietá indo-portuguesa de Goa (Figura 2) apresenta características particularmente próximas à obra em madeira, embora ambas apresentem a posição do Cristo pesquisadas. É de se notar que a outra Nossa Senhora da Piedade, também indo-portuguesa de Goa (Figura 3) apresenta uma peanha separada da obra, em forma de pedras, que pode ser verificada em várias outras obras em marfim, sejam por ainda estarem com esse bloco, seja por terem sido acrescidas partes em madeira substituindo a possível perda da peanha original em marfim.

Figura 3 - Nossa Senhora da Piedade, autor desconhecido, Indo-português, Gôa, séc. XVIII. Altura escultura: 19cm. Altura total: 29,5cm segundo o site. Peso: 489g.



Fonte: <http://www.vitorbraga.com.br/leilao2011/novembro/001.htm>. Acesso: maio, 2013.

Examinando outras fontes relacionadas aos colecionadores, pudemosde-se observar que a coleção de marfins de Osvaldo Gil Matias, publicado no catálogo *Marfins das províncias orientais de Portugal e Espanha no Brasil*, apresenta cinco exemplares de Pietá em marfins vindas das colônias portuguesas e datadas entre os séculos XVII e XVIII, notadamente a Pietá (Figura 4), que apresenta características muito parecidas com a obra em madeira (Figura 1) e as peças em marfim (Figuras 2 e 3). Os detalhes comparativos apresentados nessas obras descortinam a possibilidade de terem as influências estéticas, relativas a esse material e dessa região oriental, diferentemente da pesquisa iconográfica na Europa, que não apresenta a Pietá com o Cristo naquela posição.

Figura 4 - Pietá, Índia portuguesa, século XVII/XVIII. Marfim de elefante e madeira altura 15cm.



Fonte: MATIAS, 2013, p. 237.

Na comparação entre os detalhes da obra em madeira (Figura 1) e a obra em marfim (Figura 02) podemos observar em detalhe, que as duas obras têm o rosto do Cristo na mesma inclinação, com o cabelo caindo sobre o manto, o destaque do sangue que escorre verticalmente no centro do peito e o braço direito, que se apoia sobre as duas pernas de Maria. Como pode ser observado, as mãos que seguram o Cristo, tanto na escultura em marfim quanto a escultura em madeira, estão com a palma para o centro, os dedos para cima, aparecendo a parte do manto em volta da mão, com o braço do Cristo por sobre o braço de Maria e caído sobre o manto (Figura 5).

Figura 5 - Detalhes das obras Nossa Senhora da Piedade: Mestre Piranga e Pietá, autor desconhecido, Indo-portuguesa, de Goa, do séc. XVIII.



Fonte: Montagem do autor, 2019.

Em outros detalhes das duas obras (Figura 6) podemos verificar que os joelhos se encontram dobrados, longe das "pedras" onde Maria está sentada, com as rótulas apontadas para o chão apresentando uma policromia em vermelho, simulando chagas, pés voltados para a parte detrás da obra e o perizônio até as coxas, levemente suspenso na ponta. Na barra do vestido de ambas as obras podemos observar um douramento, a ponta dos pés, em preto e a mostra e a simulação de rochas sob os pés.

Figura 6 – Detalhes das obras Nossa Senhora da Piedade de Mestre Piranga e Pietá, autor desconhecido, Indo-portuguesa, de Goa, do séc. XVIII.



Fonte da montagem: Dener Chaves, 2019.

CONSIDERAÇÕES

Podemos afirmar, a partir da pesquisa realizada e as imagens dispostas, que há uma semelhança significativa entre a imagem de Nossa Senhora da Piedade em madeira da autoria atribuída ao Mestre Piranga com as outras em marfim atribuídas por leiloeiros às oficinas de Goa nos séculos XVII e XVIII. Se considerarmos ainda as pequenas dimensões das obras orientais em marfim, seu valor social significativo e que os oratórios eram muito comuns na colônia, chegamos a acreditar que o autor da obra em madeira não resolveu um problema com criatividade, mas utilizou de uma obra já existente, que tinha um problema a resolver em suas pequenas dimensões, que terminou por ser representado na escultura maior e em outro suporte. Há muito ainda a se pesquisar sobre os objetos artísticos e históricos de Minas Gerais em relação ao comércio e circulação de mercadorias e obras artísticas durante o Brasil Colônia e espera-se que esse texto tenha dado uma pequena contribuição e suscitado novos questionamentos.

REFERÊNCIAS:

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEITE, Pedro Queiroz. **Em Busca das Fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX**. In: Anais do IV Encontro de História da Arte. Campinas: Unicamp, 2008.

LÚZIO, Jorge. **Arte Oriental em Marfim no Espaço Colonial Brasileiro.** I Encontro Nacional de Pesquisadores em Arte Oriental. Rio de janeiro, 07 de Dezembro de 2012.

MATIAS, Osvaldo Gil. **Marfins das províncias orientais de Portugal e Espanha no Brasil.** Rio de Janeiro: Arte Ensaios, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Tomb sculpture: four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini.** New York: H. N. Abrams, 1964.

RAMOS, Adriano. **Escultura barroca de Minas Gerais: estudos indicativos da obra do "Mestre Piranga",** 2018. In: https://reliquiano.com/2018/08/20/escultura-barroca-de-minas-gerais-estudos-indicativos-da-obra-do-mestre-de-piranga-por-adrianoramosAcesso outubro, 2019.

SANTOS, V. S. ; FRONER, Y. ; PAIVA, E. F. . **Acervos em marfim em Minas Gerais: documentos, trânsitos e materialidade.** e-Hum, v. 8, p. 123-132, 2015.

SILVA, Guilherme A. N. **Facas garfos, sinetes e leque de marfim: cultura material e diferenciação social em Guarapiranga (Minas Gerais, século XIX)**. In: SANTOS, Vanicléia S. (Org.) O MARFIM NO MUNDO MODERNO: COMÉRCIO, CIRCULAÇÃO, FÉ E STATUS SOCIAL (séculos XV-XIX). Curitiba: Editora Prismas, 2017.

http://www.vitorbraga.com.br/leilao2011/novembro/001.htm Acesso maio de 2013.

http://www.p55.pt/catalogo/index.php/bp1?start=200. Acesso maio de 2013.

http://www.wga.hu/index1.html. Acesso maio de 2013.

USOS E FUNÇÕES DA *MASCARILLA* NA ESCULTURA POLICROMADA DEVOCIONAL IBERO-AMERICANA: Paralelo entre Brasil e Equador

Lia Sipaúba P. Brusadin[1]

RESUMO
A escultura policromada devocional na Ibero-América dos séculos XVII e XVIII é caracterizada por uma diversidade de técnicas na busca de realismo e dramaticidade. A tecnologia de modelagem e fundição conhecida por *mascarilla* é de origem espanhola e consistia na colocação de uma máscara feita em metal a partir de um molde, encaixada ao crânio de madeira da escultura. O objetivo deste estudo é analisar os usos e funções das mascarillas por meio de um paralelo entre dois países: o Brasil onde foi encontrado somente um conjunto escultórico com a face em chumbo e o Equador produtor e exportador de imagens com máscaras metálicas. Foi realizado levantamento bibliográfico nas áreas de História, Arte e Conservação-Restauração, além do registro fotográfico in loco em Ouro Preto e Quito. Portanto, o uso de diferentes métodos e materiais se vincula aos artifícios e engenhosidade das técnicas do universo dos impérios europeus modernos.
Palavras-chave: *Mascarilla*. Escultura Policromada Devocional. Ibero-América. Brasil. Equador.

USES AND FUNCTIONS OF MASCARILLA IN IBERO-AMERICAN DEVOTIONAL POLYCHROME SCULPTURE: Parallel between Brazil and Ecuador

ABSTRACT
The polychrome devotional sculpture in Ibero-America of the 17th and 18th centuries is characterized by a variety of techniques in the pursuit of realism and dramatization. The modelling and foundry technology known as mascarilla is of spanish origin and consisted of placing a mask made of metal from a mold, fitted in the wooden skull of the sculpture. The aim of this study is to analyze the uses and functions of the mascarillas through a parallel between two countries: Brazil where only one sculptural set with the lead face was found and Ecuador producer and exporter of images with metallic masks. A bibliographical survey was conducted in the areas of History, Art and Conservation-Restoration, in addition to the photographic record in situ in Ouro Preto and Quito. Therefore, the use of different methods and materials is linked to the devices and ingenious of the techniques in the modern european empires universe.
Keywords: Mascarilla. Polychrome Devotional Sculpture. Ibero-America. Brazil. Ecuador.

USOS Y FUNCIONES DE LA MASCARILLA EN ESCULTURA POLICROMADA DEVOCIONAL IBEROAMERICANA: Paralelo entre Brasil y Ecuador

RESUMEN
La escultura devocional policromada en Iberoamérica de los siglos XVII y XVIII se caracteriza por una variedad de técnicas en la búsqueda del realismo y la dramatización. La tecnología de modelado y fundición conocida como mascarilla es de origen español y consistía en colocar una máscara de metal a partir de un molde, incrustada en el cráneo de madera de la escultura. El objetivo de este estudio es analizar los usos y funciones de las mascarillas a través de un paralelismo entre dos países: Brasil donde sólo se encontró un conjunto escultórico con la cara en plomo y Ecuador productor y exportador de imágenes con máscaras metálicas. Se realizó una investigación bibliográfica en las áreas de Historia, arte y Conservación-Restauración, además del registro fotográfico in situ en Ouro Preto y Quito. Por lo tanto, el uso de diferentes métodos y materiales está ligado a los artificios y el ingenio de las técnicas en el universo de los imperios europeos modernos.
Palabra clave: Mascarilla. Escultura Devocional Policromada. Iberoamérica. Brasil. Ecuador.

INTRODUÇÃO

A tecnologia construtiva da escultura em madeira com máscara em metal policromada ainda é pouco conhecida no Brasil. Essa técnica consiste na colocação de uma máscara feita em metal a partir de um molde, encaixada ao crânio de madeira, definindo a fisionomia da imagem, tendo também a função de fixar os olhos de vidro. Ela é citada como *mascarilla* em referências Ibero-americanas. Utilizada especialmente na imaginária espanhola dos séculos XVII e XVIII, as máscaras metálicas foram primeiramente importadas, depois feitas pelos artífices nas colônias e, em contrapartida, tornaram-se objetos de grande demanda pela própria Península Ibérica. Um amplo acervo de imaginária em metal fundido é encontrado no Equador. Em Quito, essa técnica era empregada em imagens de grande e pequeno porte, de talha completa ou de vestir, com os olhos de vidros e os cabelos talhados. Destaca-se que o termo *mascarilla* é aplicado pelos quitenhos

[1] Doutora em Artes. Coordenadora e Professora do Curso de Pós-graduação em Conservação e Restauração de Escultura Policromada Devocional. Universidade Santa Úrsula. E-mail: liaunesp@hotmail.com

tanto para as máscaras que de metal quanto para as faces de madeira. Para identificar se a obra possui ou não máscara metálica, é preciso tocar com as mãos a face, que é muito mais fria que o restante do corpo em madeira.

No Brasil, essa técnica é rara e até o presente momento foi identificada somente no conjunto dos Passos da Paixão da ordem terceira do Carmo de Ouro Preto, em Minas Gerais (MG). Tais esculturas se caracterizam por serem retabulares e processionais, de tamanho natural, variam entre talha inteira e vestir, com cabeleira e olhos de vidro, apresentando um estado de conservação com elevado desprendimento da policromia, especialmente na região do metal.

O objetivo deste estudo é analisar os usos e funções das *mascarillas* no universo dos impérios europeus modernos por meio de um paralelo entre Brasil e Equador, fundamentado em como era utilizada a técnica de modelagem e qual a perícia necessária para se obter os resultados desejados. Tal investigação foi realizada com base no conjunto escultórico de Ouro Preto e no acervo da reserva técnica do Museu Colonial de Quito. Ainda, buscou-se pelo precedente espanhol das máscaras metálicas, especialmente na região da Andaluzia, em Sevilha. A metodologia adotada foi o levantamento bibliográfico nas áreas de História, Arte e Conservação-Restauração, além do registro fotográfico e investigação in loco em Ouro Preto e Quito.

ANTECEDENTE ANDALUZ DA MÁSCARA METÁLICA

A escultura policromada devocional na Ibero-América dos séculos XVII e XVIII é caracterizada por uma diversidade de técnicas. A escultura em metal teve um importante desenvolvimento na Andaluzia, desde 1600. Em Sevilha, na localidade das Minas de Linares, houve a exploração do chumbo e outros metais como o estanho, antimônio, zinco, etc. O chumbo foi muito utilizado na imaginária em metal fundido, em virtude seu caráter maleável e facilidade de fusão em baixas temperaturas e em liga com outros metais (HERRERA GÁRCIA; GILA MEDINA, 2018).

Esse tipo de escultura era obtido por meio da técnica da modelagem já que sua fabricação não é um produto do cinzel ou do martelo mecânico em metais, tal qual na arte torêutica, mas, sim, são esculturas fundidas, *vaciadas* – vazadas – para a obtenção de peças ou figuras a partir de moldes (CONTRERAS-GUERRERO, 2017). A comodidade do trabalho com o uso de moldes associada à multiplicidade de aprendizes e oficinas mecânicas justificaram a fatura generalizada das peças em metal, as quais poderiam ser imagens inteiras ou somente partes do corpo. Muitos contratantes preferiam a técnica da fundição devido à sua rapidez, economia e resultado final satisfatório (Figuras 1,2).

Figura 1 - *Mascarilla* (frente). Acervo pessoal Ximena Carcelén, Quito, Equador. Chumbo e policromia.



Fonte: Lia Sipaúba Brusadin 05/10/2017.

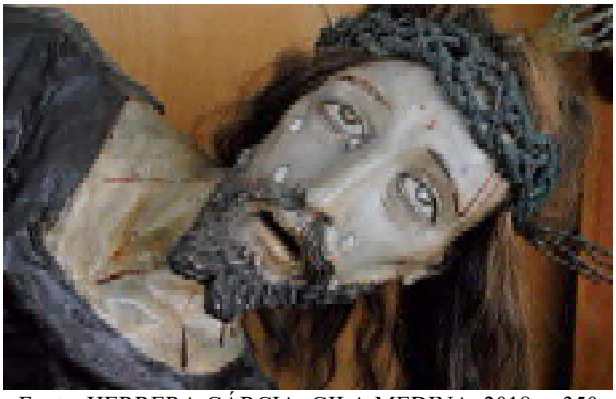
Figura 2 - *Mascarilla* (verso). Acervo pessoal Ximena Carcelén, Quito, Equador. Chumbo e policromia.



Fonte: Lia Sipaúba Brusadin 05/10/2017.

O escultor, de ascendência andaluza, Pedro de Lugo Albarracín, tinha uma oficina-ateliê no século XVII em Nova Granada (Colômbia) com intensa atividade artística e demandas de particulares, ordens religiosas, catedrais e paróquias. É possível que ele tenha tido contato e domínio da técnica da mascarilla em Sevilha, por meio da manufatura de peças em metal, na fabricação de sinos ou artilharia[2] . Grande parte de suas obras foram feitas por processos polimatéricos[3] usados para intensificar o drama barroco, procurando uma aparência real da modelagem de feridas, usos de cabelos, lágrimas de vidro e dentes de marfim (Figura 3). Isso incentivava o sentimento dramático e a devoção dos fiéis, característicos da religiosidade pós Trento (HERRERA GÁRCIA; GILA MEDINA, 2018).

Figura 3 - Senhor Caído do Convento de Santa Clara, Bogotá, Colômbia. Escultura em madeira e máscara de chumbo policromadas. Atribuída a Pedro de Lugo Albarracín ou sua oficina.



Fonte: HERRERA GÁRCIA; GILA MEDINA, 2018, p.350.

Mesmo que as máscaras metálicas tenham tido sua origem na Espanha, foram os artistas equatorianos os seus maiores provedores tanto para a Península Ibérica quanto para a América Hispânica. Desde o início, Quito se configurou como espaço artístico autossustentável, exportando inicialmente obras sacras para países vizinhos: Venezuela, Colômbia, Peru e, mais tarde, para a costa do Pacífico e Caribe: México, Cuba, Panamá, e Chile; incluindo também a Europa, em países como a Espanha e a Itália. Produziram escultura e pintura barroca em grande quantidade e a baixos preços, era uma manufatura barroca em série (Figura 4). As lojas-oficinas vendiam obras completas ou por peças (KENNEDY-TROYA, 2016). Eram circuitos de trocas de uma multiplicidade de técnicas e materiais polivalentes.

Figura 4 - Menino Triunfante. Acervo pessoal David Santillán, Quito, Equador.
Escultura em madeira e máscara de chumbo policromadas.



Fonte: Lia Sipaúba Brusadin 05/10/2017.

[2] No Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, havia um lugar de fundição, a Casa do Trem, antigo arsenal de guerra, que foi construída em 1762. Foi mestreValentim quem inaugurou no país a arte do metal fundido. Entre os anos de 1779 e 1783, fez as esculturas de dois jacarés em bronze da fonte dos amores, localizada no Passeio Público. Em 1785, fez as esculturas da Ninfa Eco e do Caçador Narciso, em chumbo com estanho, para o Jardim Botânico. Não foi constatada, entretanto, nenhuma relação entre o artífice e suas obras com os Passos da Paixão, do Carmo de Ouro Preto.

[3] A escultura polimatérica é um tipo de criação composta por distintos materiais e a conjunção de diferentes técnicas, em que o uso da matéria por meio de simulacros tinha a função de enganar os olhos do espectador. Essa classificação é de origem italiana.

DE QUITO A OURO PRETO: Usos e funções da *mascarilla*

Existem duas concepções dialógicas sobre os usos e funções das máscaras metálicas na Escola Quitenha de Imaginária do século XVII ao início do século XIX. A primeira, diz que a colocação das máscaras foi um "atalho", um meio mais curto e rápido de abastecimento da demanda local e exportação de obras devocionais, com a fatura "em série" de peças a partir de um mesmo modelo e em grande quantidade. A outra, trata de sua utilização ser vinculada à necessidade de um acabamento refinado e brilhante da policromia, especialmente para os rostos das Virgens, tal qual uma porcelana, o que era alcançado por meio desse tipo de material (Figura 5). Logo, o uso sistemático das máscaras em metal não foi somente suprir uma demanda, mas uma forma de assegurar a duplicação perfeita de um modelo repleto de realismo e dramatismo.

Figura 5 - Santa não identificada. Acervo do Museu de Arte Colonial de Quito, Equador. Escultura em madeira e máscara de chumbo policromadas.



Fonte: Lia Sipaúba Brusadin 05/10/2017.

Para conseguir a peça em chumbo fundido era feito um modelo em argila ou cera e a partir dele se fazia um contramolde em madeira, barro, gesso ou areia. Assim, se obtinha o molde e o chumbo em estado líquido era vertido em temperatura de 140 a 200º (CONTRERAS-GUERRERO, 2017). Em relação às cavidades oculares, era colocada uma proteção, ou após o esfriamento do metal, aquela área era cortada para depois se agregar os olhos de vidro que eram fixados com cera da Nicarágua (Figuras 6,7). Para maior aderência da policromia o metal era polido diversas vezes apresentando uma superfície lisa e sem irregularidades o que também resultava nos remates brilhantes da carnação.

Figura 6 - Imaculada Apocalíptica (máscara). Peça emprocesso de restauração, Quito, Equador. Chumbo e policromia.



Fonte: Sylvia Ortiz Batallas 31/12/2015.

Figura 7: Imaculada Apocalíptica (corpo). Peça em processo de restauração, Quito, Equador. Escultura em madeira policromada.



Fonte: Sylvia Ortiz Batallas 31/12/2015.

Segundo relatos orais, os artífices passavam por cima da máscara de metal suco de alho, para depois aplicar a base de preparação (gesso aglutinado com cola animal ou um óleo secante) e as outras camadas da policromia. O alho proporcionava uma maior aderência ao metal[4] , além de evitar a oxidação[5]. Ressalta-se que o uso do alho em pinturas é antigo, foi empregado em vernizes mordentes e é mencionado em manuais dos séculos XV e XVII, do pintor italiano Cenino Cenini[6] e do espanhol Francisco Pacheco[7], contudo, não há nenhuma pesquisa científica sobre isso.

A técnica contava, ainda, com outro artifício: para encaixar novamente a face de metal ao crânio de madeira, o escultor usava cravos de forja como ânodo de sacrifício. O metal de sacrifício ou ânodo de sacrifício é qualquer metal utilizado em uma estrutura submetida a ambientes oxidantes com o objetivo de ser oxidado no seu lugar. Esse metal deve possuir menor poder de redução que o material utilizado na estrutura para ser sacrificado e protegê-la (o zinco e o magnésio são um dos metais mais empregados para isso). Isso fazia com que o metal da máscara não oxidasse mas, sim, os cravos de metal empregados para fixá-la, favorecendo então, a conservação do suporte e da policromia.

Os Cristos da Paixão, do Carmo de Ouro Preto, tiveram as máscaras importadas, provavelmente dos reinos ultramarinos, já que não foi enontrado, até o momento, nenhum precedente da técnica no país. Descarta-se a importação de Quito, pois não havia circuitos comerciais entre aquelas regiões e o Brasil. Ademais, a representação do rosto de Jesus tem uma semelhança maior com as esculturas ibéricas do que com o tipo quitenho. Diferentemente do que acontecia em Quito que: "el uso sistemático de mascarillas de plomo y encarnadas – adaptadas a santos y vírgenes, niños o ángeles, nunca a Cristos" (KENNEDY-TROYA, 2016, p.89), o uso das máscaras para Cristos no Brasil está mais próximo das imagens dos Cristos do mencionado escultor espanhol Pedro de Lugo Albarracín, que empregou máscaras em metal e cabeleiras, proporcionando à suas esculturas originalidade técnica e personalidade (HERRERA GÁRCIA; GILA MEDINA, 2018).

Figura 8 - Cristo Coroado de Espinhos. Escultura em madeira e máscara de chumbo policromadas (1,31 x 41 x 51 cm). Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, MG, Brasil.



Fonte: Lia Sipaúba Brusadin 05/04/2013.

[4] Dados cedidos pela Diretora do Museu de Arte Colonial de Quito, Ximena Carcelén, e pelo Diretor dos Museus da Casa de Cultura Equatoriana, Marco Rosero, em 5/10/2017, durante a pesquisa *in loco* ao acervo dessas instituições.

[5] A maior vulnerabilidade dos metais é a sua tendência à oxidação manifestada através da corrosão, que é uma reação à água, sais, ácidos e amônia. A corrosão é um processo irreversível e é reconhecida pela descamação ou pulverulência dos objetos metálicos. No chumbo a corrosão aparece por uma pulverulência branca (FRONER; SOUZA, 2008).

[6] "Chapter 153-The way to make another mordant with garlic, and where it is best to use it: There is another mordant which is made in this way. Take clean garlics, one, two, or three pans full; pound them in a mortar; squeeze them in a piece of linen, two or three times. Take this juice and grind it as firmly as possible with a little biacca and bole. Then collect it, put in a vase, cover it and keep it, and the older it is, the better it is. Do not take small or young garlic, but half-grown ones. And when you wish to use this mordant, put a little in a glazed vessel, with a little wine, and stir it thoroughly together with a suewer till it flows from your brush in such manner as to be fit to work skilfully with (CENINI,1999, p. 132-133).

[7] "De las encarnaciones de polimento de mate, y de los barnices: El aceite groso, se hace, possuindo una catidad de linaza en una olla con unos ajos mondados y uma miga de pan con um poco de azarcon en polvo, se le dá un hervor hasta que el pan y los ajos se tuesten; se cuela despues de frio" (PACHECO, 1871, p. 80-81).

No caso de Ouro Preto, o uso da cabeleira pode ter ocorrido pela falta de conhecimento em se fazer um crânio com cabelos que encaixasse adequadamente às máscaras metálicas ou a busca de um grande realismo para as esculturas utilizando cabelos naturais. Outra questão é o acabamento brilhante da policromia que não pode ser observado nos Cristos do Carmo, quer pelo estado de conservação da pintura e repintura, quer pela hipótese de que o artífice que pintou esse conjunto não possuia a destreza ou conhecimento técnico para tanto (Figura 8).

Por sua vez, o uso dessa técnica em série tinha a função de representar um único personagem iconográfico, isto é, Jesus Cristo, em diferentes momentos da sua Paixão. O uso de uma máscara do mesmo molde era uma maneira de apresentar de forma "verdadeira" e próxima ao real, traços e expressões da figura de Cristo para uma maior compreensão, dos fiéis/espectadores, do universo dos impérios europeus modernos. Desse modo, supria as necessidades e as demandas cotidianas daqueles que lidavam com as imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utuilização das máscaras feitas em metal e depois policromadas, foi mais um dos métodos setecentistas europeus transplantados para as colônias americanas, cujos artífices se inspiraram tanto na técnica quanto nos materiais, adaptando-os. Com isso, foram estabelecidos circuitos comerciais de obras sacras mediante uma multiplicidade de técnicas e materiais polivalentes. A imagem, especialmente a escultura, se transforma tantas e quantas vezes for a demanda, e seus usuários sentem uma dimensão viva e extraordinária ao apreciá-la. Conclui-se que o uso da técnica da escultura em madeira, com máscara em metal policromado, associada a diferentes técnicas construtiva, vincula-se ao artifício da engenhosidade das técnicas no universo dos impérios europeus modernos. Em vista disso, a função da máscara era a duplicação de um modelo que deveria ser perfeito.

REFERÊNCIAS

CENNINI, Cenino. **The Book of Art**: a contemporary practical treatise on quattrocento painting. Translate from the Italian, with notes on Medieval Art Methods by Christiana J. Herringham. London: George Allen, Ruskin House, 1999.

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. **In ligno facta**. Artes escultóricos de los siglos XVII y XVIII en Colombia. 2017. 619p. Tese (Doutorado em Historia y Artes) – Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Granada, Espanha, 2017.

FRONER, Yacy-Ara; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Reconhecimento dos Materiais que compõem acervos. In: **Tópicos em conservação preventiva 4**. Belo Horizonte: LACICOR-EBA-UFMG, 2008.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier; GILA MEDINA, Lázaro. Pedro de Lugo Albarracín y el desarollo del pleno barroco neogranadina del siglo XVII. In: HERRERA GARCÍA, Francisco Javier; GILA MEDINA, Lázaro (coord.). **El Triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispano americana**. Granada: Universidad de Granada, 2018.

KENNEDY-TROYA, Alexandra. **Elites y la Nación em Obras**: visualidad y arquitectura del Ecuador. Universidad de Cuenca, 2016.

PACHECO, Franchisco. **Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas**. Descríbense los hombres eminentes que ha habido en ella y sus preceptos; del dibujo y colorido; del pintor al tample y al óleo: de la iluminación y estofado, del pintar al fresco; de las encarnaciones, del pulimento y de mate; del dorado, brunido y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas. Madrid: Librería de D. Leon Pablo Villaverde, 1871.

ARTE RELIGIOSA EM MARFIM: Hipóteses sobre oficinas de produção em marfim no norte de Minas Gerais

Yacy Ara Froner [1]
Alessandra Rosado [2]
Anamaria Camargos [3]

RESUMO
Este estudo apresenta resultados parciais do projeto O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais, financiado pela FAPEMIG. As perguntas que guiam a investigação repousam em questionamentos que partem do recorte cronológico e geográfico das obras levantadas: qual a procedência dos objetos? Qual a configuração estética manifesta? É possível identificar o uso do marfim como matéria-prima em oficinas locais? A presença de imaginária e objetos em marfim no território foi recorrente entre os séculos XVIII e XIX, como produto representativo da expansão comercial que abarcou todo o Império Português. A dinâmica de doutrinação dos povos colonizados apoia-se nos processos de intercâmbio de materiais e técnicas, além da ressignificação simbólica de elementos provenientes de diferentes culturas. Após levantamento e estudo de crucifixos coletados do norte ao sul do Estado, esta pesquisa admite como hipótese a confecção local dessa tipologia de objetos.
Palavras-chave: Marfins. Circulação. Estética. Materialidade. Autonomia produtiva.

IVORY RELIGIOUS ART: Hypotheses on ivory production workshops in northern Minas Gerais

ABSTRACT
This study presents partial results from The Afro-Luso-Oriental Ivory Collection project in Brazil: an introductory research in the collections of Minas Gerais, funded by FAPEMIG. The questions that guide the investigation rest on questions that start from the chronological and geographical outline of the works raised: what is the origin of the objects? What is the aesthetic configuration manifest? Is it possible to identify the use of ivory as a raw material in local workshops? The presence of imaginary and ivory objects in the territory was recurrent between the eighteenth and nineteenth centuries, as a product representative of the commercial expansion that spanned the entire Portuguese Empire. The dynamics of indoctrination of the colonized peoples are based on the processes of exchange of materials and techniques, as well as the symbolic resignification of elements from different cultures. After survey and study crucifixes collected from the north to the south of the state, this research assumes as hypothesis the local confection of this typology of objects.
Keywords: Ivories. Circulation. Aesthetics. Materiality. Productive autonomy.

ARTE RELIGIOSO DE MARFIL: Hipótesis sobre talleres de producción de marfil em el norte de Minas Gerais

RESUMEN
Este estudio presenta resultados parciales del proyecto de Colección de Marfil Afro-Luso-Oriental en Brasil: una investigación introductoria en las colecciones de Minas Gerais, financiada por FAPEMIG. Las preguntas que guían la investigación descansan en preguntas que parten del esquema cronológico y geográfico de los trabajos planteados: ¿cuál es el origen de los objetos? ¿Cuál es el manifiesto de configuración estética? ¿Es posible identificar el uso de marfil como materia prima en talleres locales? La presencia de objetos imaginarios y de marfil en el territorio fue recurrente entre los siglos XVIII y XIX, como producto representativo de la expansión comercial que abarcó todo el Imperio portugués. La dinámica del adoctrinamiento de los pueblos colonizados se basa en los procesos de intercambio de materiales y técnicas, así como en la resignificación simbólica de elementos de diferentes culturas. Después de la encuesta y el estudio de los crucifijos recogidos del norte al sur del estado, esta investigación asume como hipótesis la confección local de esta tipología de objetos.
Palabras clave: Marfil. Circulación. Estética. Materialidade. Autonomía productiva.

[1] Doutora em História Econômica\USP, Professora Titular da Escola de Belas Artes\UFMG, Coordenadora do Grupo de Pesquisa ArCHE (Arte, Conservação e História). E-mail: yacyara.froner@gmail.com
[2] Doutora em Arte e Tecnologia da Imagem\UFMG, Professora Assistente da Escola de Belas Artes\UFMG, E-mail: alessandra.rosado@gmail.com
[3] Conservadora Restauradora de Bens Culturais\UFMG, Especialista em História da Arte Sacra\FDLM, Mestranda da Escola de Arquitetura\UFMG. E-mail: anamarialcamargos@gmail.com

O CONTEXTO DE PRODUÇÃO, COMÉRCIO E DEVOÇÃO DA IMAGINÁRIA EM MARFIM NO IMPÉRIO COLONIAL PORTUGUÊS NOS SÉCULOS XVII E XVIII

O estudo apresentado decorre de uma investigação inicial sobre a imaginária sacra esculpida em marfim, presente em acervos eclesiásticos e museus, em Minas Gerais. A partir de fontes imagéticas documentais primárias, a pesquisa busca identificar – através de análises formais, estilísticas, técnico-construtivas, iconográficas e de fontes escritas procedentes dos arquivos das instituições – a sua produção, circularidade, materialidade, significação histórica e cultural. Nesse contexto, observa-se uma lacuna na abordagem da imaginária devocional em marfim presente nas Minas, principalmente se levarmos em conta a presença significativa desses objetos nas coleções acessadas.

O período histórico abordado nesta pesquisa compreende o contexto sob o qual os territórios estabelecidos nas Índias, Ceilão, China, Japão, costa africana e Brasil pertenciam ao Império Colonial Português, sendo ele, portanto, maior detentor e comerciante da matéria-prima e de produtos em marfim. Considerando a longa duração deste Império, o recorte projetado para a região de Minas Gerais envolve o período que abarca os séculos XVIII e XIX, época de estabelecimento e consolidação dos centros urbanos a partir da concentração econômica decorrente da exploração mineral. Ao processo de ocupação colonial se somou a doutrinação religiosa dos povos colonizados, através dos rituais da igreja cristã, que incorporavam a longa tradição da imaginária devocional como um elemento basilar do discurso persuasivo. Desta forma, o sistema de circulação de mercadorias procurou atender as demandas da ideologia católica tridentina, solicitando uma grande quantidade de imagens sacras para empreender o culto devocional. Apesar dos cânones formais, das iconografias, dos temas e dos princípios estéticos europeus impostos às representações, as imagens produzidas guardam em seu repertório a influência das culturas, das tradições vivenciadas, rituais, técnicas, materiais e estética de seus locais de origem (TÁVORA, 1973, P. XIII).

Assim, o recorte cronológico do projeto abrange o levantamento de obras presentes nos templos construídos no início da ocupação da região das Minas Gerais, se expandindo pelo período colonial, que corresponde ao adensamento urbano com a criação das Vilas e Comarcas, considerando a instituição das irmandades e ordens terceiras. Nesse contexto, o afluxo de mão de obra na Capitania teve grande impulso com a intensificação da ocupação por grupos culturais diversos, desenvolvimento urbano e exploração aurífera, gerando ampla rede comercial no território território (VASCONCELLOS, 1978, p.18), determinando um recorte geográfico que abarca os centros históricos mais significativos do período, ao longo da Estrada Real.

OBJETOS DE MARFIM NO COTIDIANO COLONIAL

Considerando a inexistência das fontes de matéria-prima em marfim em nosso ambiente natural, tal fato corrobora o processo mercantil a partir de sua presença nos acervos eclesiásticos e museais, provavelmente, procedentes da metrópole portuguesa e de suas colônias.

Considerando esta circularidade no universo luso-afro-brasileiro, é imprescindível estabelecer as relações entre as peças catalogadas e outras obras escultóricas produzidas no território das Minas, principalmente a partir da habilidade dos artífices locais na produção de esculturas, objetos e móveis de madeira. A similaridade entre as imagens manufaturadas em ossos e madeira pela mão de obra local com algumas imagens de marfim encontradas possibilita o levantamento de algumas hipóteses – sustentadas pelas características formais e estilísticas – que considerem procedências distintas para além dos territórios luso-orientais, incluindo os territórios africanos, bem como os brasileiros.

Utilizado em adornos, esculturas, objetos e incrustações de mobiliário, o marfim manteve, ao longo do tempo, sua relevância como um material nobre, inclusive na manufatura de imagens devocionais, uma das mais significativas formas de expressão artística dos séculos XV a XIX. Suas fontes estão nas presas e chifres de animais como hipopótamos e rinocerontes, sendo as presas de elefantes as mais utilizadas. Em virtude de sua textura homogênea e dada ao entalhe delicado, sua alvura, sua resistência e dimensões, foi a mais valorizada, tornando-se rara a partir do século XIX (SANTOS, 1993, p.16).

Lucila Santos (1993, p.16), nos coloca que, "a coloração, a textura e o brilho do marfim variam em função do animal do qual a presa é retirada, da sua datação e da sua origem geográfica." O marfim é um suporte que apresenta excelente trabalhabilidade, textura e resistência, permitindo um grande nível de detalhamento da ornamentação, utilizando no trabalho de entalhe a mesma tipologia instrumental de escultura em madeira, com formatação mais delicada. O marfim está entre os materiais escultóricos que mais definem o resultado alcançado na confecção das peças (SANTOS, 1993, p.24).

No catálogo de sua coleção, Osvaldo Gil Matias nos apresenta duas categorias de marfins: "o asiático, mais denso, mais branco e mais difícil de polir; e o africano, mais pesado (as presas são maiores), com textura mais uniforme e o grão mais fino."(MATIAS, 2013, p.20). Com relação à estrutura química e física, as presas têm a

mesma constituição, independentes de sua espécie. O material é composto de Fosfato de Magnésio e de Cálcio, Carbonato e Fluoreto de Cálcio; sua estrutura dividida em cavidade pulpar, dentina, cimento e esmalte. Nas imagens tridimensionais polidas, onde há cortes transversais, é possível observar as linhas de formação da dentina ao longo do tempo, a exemplo de anéis de crescimento da madeira. Chamadas Linhas de Schreger, formam anéis de desenho angular de 110° a 115°, no caso das presas de elefantes (CITES, 2015).

Em função do aproveitamento da área mais sólida das presas, as peças se apresentam em menores dimensões, sendo as partes projetadas das esculturas – como braços, perizônio, vestes movimentadas, peanhas e bases – manufaturadas em blocos separados. Esta morfologia determina também a movimentação característica das imagens de vulto, de formato arqueado, sua circularidade, acompanhando a configuração da presa, podendo ser observada cavidade alveolar oca no topo da cabeça das figuras. A policromia se apresenta em áreas correspondentes aos cabelos, rosto, vestes, com detalhes em douramento; ou mesmo, tingimento com infusões naturais e corantes. Incrustações em pedras preciosas, ouro e prata podem ser observadas (MATIAS, 2013, p. 20) (Figura 1).

Figura 1 - Cristo, Detalhes da técnica construtiva: encaixes dos braços, perizônio e oco da cabeça.
Museu do Diamante/Diamantina/MG



Fonte: Alexandre Costa e Danielle Cardoso. 01/02/2017.

A IMAGINÁRIA SACRA EM MARFIM NAS MINAS DOS SÉCULOS XVIII E XIX: Metodologia introdutária.

O projeto O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais, executado com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), coordenado pela Profª. Drª. Yacy Ara Froner, faz parte de um grupo de pesquisa ampliada que envolve a Universidade Federal de Minas Gerais, a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Wesleyan University\EUA.

Os procedimentos iniciaram- se em 2015, buscando documentação junto aos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), e do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e artístico de Minas Gerais (Iepha/MG). No levantamento de dados dos acervos eclesiásticos, a partir do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI) implantado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com apoio da Fundação Vitae (1982-2002), foram encontrados 65 objetos em 37 igrejas e capelas de 20 localidades. As informações levantadas no Guia dos Museus Brasileiros de 2006 e na Rede Nacional de Identificação de Museus (ReNIM) de 2017, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC), e no Inventário de Proteção ao Acervo Cultural de Minas Gerais – Ipac/MG, gerenciado pelo Iepha/Minas Gerais, permitiram identificar 236 objetos em 23 instituições de 13 localidades.

Para a organização do trabalho de campo, ações simultâneas foram realizadas: a análise da ficha, a descrição do objeto e a documentação científica por imagem. Alexandre Costa e Danielle Cardoso (COSTA E CARDOSO, 2018) nos descrevem que compreende documentação científica por imagem o registro fotográfico e que, ao usar uma metodologia acurada de captura da imagem do objeto, proporciona dados válidos em relação à forma, dimensão, cor e detalhes dos objetos. Assim, procurou-se estabelecer uma padronização nos procedimentos fotográficos realizados. Foram utilizadas técnicas de fotografia sob Luz Visível (LEÃO, 2015), cujos fundamentos principais são: uso de câmera fotográfica profissional com configuração necessária a gerar melhor qualidade de imagem; objetivas de alta qualidade ótica e adequada distância focal, para não gerar distorções ou perda de nitidez nas imagens; fontes de iluminação para uso fotográfico com alto IRC (Índice de Reprodução de Cores, cujo valor máximo é 100%), posicionadas de forma a iluminar uniformemente os objetos; cartelas de referência cromática para os ajustes necessários durante o processamento das imagens (ROSADO e GONÇALVES, 2015).

Foram utilizados computadores de alto desempenho com programas específicos para tratamento de imagens, como Adobe®Photoshop® e seus aplicativos. Tais critérios permitiram obter a maior fidelidade possível das imagens geradas em relação aos objetos fotografados em suas características intrínsecas, bem como identificar as técnicas construtivas, o estado de conservação para futuro diagnóstico, possíveis marcas de ferramentas e a presença ou não das Linhas de Schreger, fundamentais na autenticação do marfim.

Considerando a associação das duas ferramentas metodológicas – a análise dos inventários e os dados fotográficos observou-se que muitas informações constantes nos registros não correspondiam aos dados levantados, estavam defasadas ou incompletas. Existem muitas questões em aberto, sobretudo com relação à origem e procedência das obras, uma vez que parte das fichas, catálogos, inventários e demais registros se mostraram carentes de fontes de informação. Soma-se aos questionamentos, o fato desses objetos pertencerem a uma abrangente rede de circulação de mercadorias, cujas camadas de migração entre locais e detentores dos bens, nem sempre ficam registradas.

De forma genérica, o indicativo indo-português ou sino-português de objetos de marfim é repetido continuamente nas fichas catalográficas, sem documentação comprobatória ou informação em relação às origens dos dados. Ao se utilizar recorrentemente estas classificações, as demais potencialidades dos objetos são desconsideradas, como a probabilidade de que estes tenham como origem regiões do continente africano, também produtoras de objetos de marfim; ou a possibilidade da existência de oficinas locais.

CRISTOS CRUCIFICADOS: hipóteses sobre oficinas locais

Neste estudo, uma das questões basilares foi a hipótese de que objetos contam histórias e nos trazem indagações, cabendo ao pesquisador identificar as formas de percebê-los. Entre os objetos religiosos de marfim encontrados, a grande maioria era de Cristos crucificados, num total de 47 obras. Destas, chamaram a atenção por sua morfologia, as peças com procedência da região de Minas Novas, no norte de Minas Gerais. Na busca de apreensão das tendências formais de cada peça estudada, foi possível identificar as expressões singulares destas. Através de análises associativas entre a História da Arte e à História da Arte Técnica, os estudos estilísticos, formais, iconográficos e da tecnologia de construção dessas peças – como encaixes de blocos, policromias, marcas de ferramentas – através da percepção de características comuns, foi possível a geração de hipótese da presença de uma manufatura local.

A imaginária produzida pela escola mineira tem como característica a ausência de normativas acadêmicas de proporção, equilíbrio e movimento; adaptando e, muitas vezes, sobrepondo elementos representativos. As referências iconográficas são mantidas, mas com uma autonomia criativa marcante na composição das formas; a precedência é dada pela identificação da imagem, fator imprescindível à adoração. A adaptação aos meios e disponibilidade dos materiais no ambiente vivenciado é outro elemento de originalidade; podendo oferecer subsídios ao entendimento da origem das obras estudadas, servir como um indicativo das áreas de produção, sua circularidade (NEMER, 2008, p. 21).

José Nemer (2008), nos relata como o ambiente e a formação da sociedade nas Minas influenciou a expressão da imaginária religiosa, apesar dos cânones e estatutos estabelecidos pelo domínio da ideologia contrarreformista. Às obras de caráter mais erudito, trazidas pelos portugueses no início da ocupação do território ou produzidas aqui por artífices europeus, se somou uma manufatura de imaginária de cunho popular, carregada de inventividade e desembaraçada dos cânones tradicionais, representativa da maior parcela da população, de origem simples e proveniente de culturas diversas, mais próxima dos anseios e religiosidade dessa parcela da sociedade.

A miscigenação – humana e cultural – distinguiu a construção da sociedade na Capitania das Minas, incorporando à cultura local influências advindas dos diversos segmentos presentes. Os processos de evangelização, de aculturamento e submissão não foram totalmente suficientes em dissipar os aspectos mais enraizados tradicionalmente, como a religiosidade, os cultos, a expressão das crenças, principalmente no âmbito mais íntimo. É em meio a este lugar que a imaginária popular encontra sua maior expressividade e, mais originalmente, na região das Minas. Esta rica diversidade de devoções se reflete nas obras produzidas, soluções estéticas e formais observadas, valores transmitidos pela produção da imaginária religiosa popular (NEMER, 2008, P.26)

O Cristo crucificado é o símbolo mais representativo da Igreja Católica. As encenações da Paixão e Morte do Cristo forambastante difundidas ao longo do período barroco, com numerosas imagens em marfim compondo conjuntos narrativos. Adalgisa Arantes nos coloca que, de acordo com as Constituições Primeiras da Bahia, os crucifixos deveriam ser postados em cada mesa de altar nos templos (CAMPOS, 2015, p.2). A presença em oratórios domésticos era também recorrente. Sua representação já era assimilada entre os povos africanos evangelizados como Nkangi Kiduti, considerado um objeto dotado de poderes míticos (MELLO, 2001, P.171-188).

Entre os crucifixos estudados, vários apresentam alteração no cânone dimensional, com o encurtamento da proporção do corpo em relação ao modelo aritmético clássico de conformação de 6,5 a 7 cabeças de Policleto. Tal sistema permite que a elaboração da imagem seja realizada sem que seus traços sejam deformados, adotando um modelo referencial constante e proporcional (FRONER. 2018, p.217).Além disso, características específicas da imaginária mineira e uma documentação que aponta o norte de Minas Gerais como área de procedência – região próxima dos portos da Bahia, de onde se tem documentos registrados no Conselho Ultramarino sobre o comércio implementado e manifesto de apreensão de carga de 1243 presas de elefantes, datado de 1723 (LÚZIO, 2018, p. 30), apontando a chegada do marfim *in natura* – permitem a elaboração de hipóteses em torno da existência de mão de obra capaz de produzir esta tipologia de objeto na região, considerando, inclusive, a proximidade entre a técnica produtiva de esculturas em madeira e a técnica de manufatura de esculturas em marfim. Douramentos e policromias equivalentes também podem ser observadas.

Figura 2: Cristo Crucificado. Museu do Ouro. Sabará/MG.



Fonte: Alexandre Costa. 06/02/2017.

Figura 3: Cristo Crucificado. Museu Regional São João Del Rei/MG.



Fonte: Danielle Cardoso. 15/02/2017.

Figura 4: Cristo Crucificado. Museu do Diamante/ Diamantina/MG.

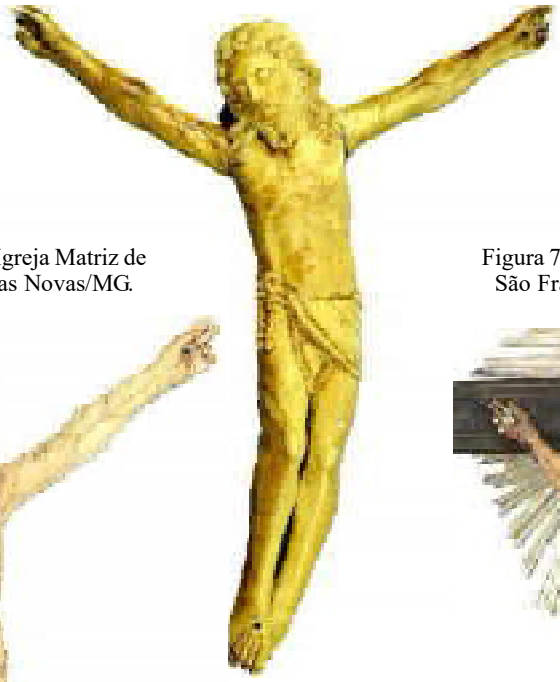
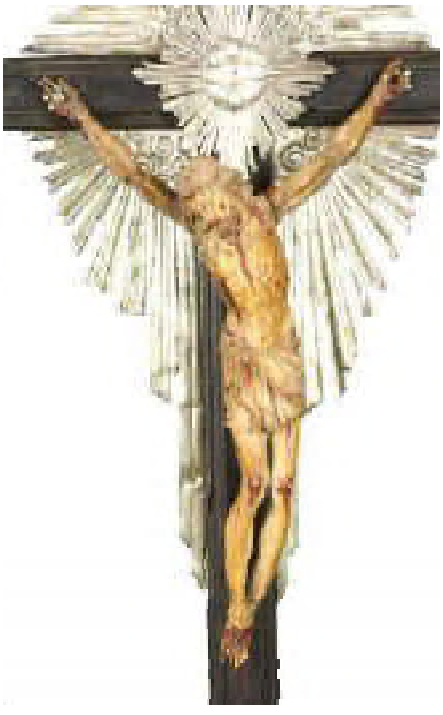


Figura 5: Cristo Crucificado. Igreja Matriz de São Francisco de Assis/Minas Novas/MG.



Fonte: Cláudio Nadalin. 08/03/2018.

Figura 7: Cristo Crucificado. Igreja Matriz de São Francisco de Assis/Minas Novas/MG.



Fonte: Cláudio Nadalin. 08/03/2018.

: Alexandre Costa e
e Cardoso. 01/02/2017.

Assim, dentre as imagens levantadas, cinco imagens de Cristo para crucifixo chamaram a atenção: a primeira pertencente ao Museu do Ouro de Sabará (Figura 2); a segunda do Museu Regional de São João Del-Rei (Figura 3); a terceira do Museu do Diamante, em Diamantina (Figura 4); a quarta e a quinta de igrejas de Minas Novas (Figuras 5 e 6). O que diferencia estas esculturas das demais é o tratamento anatômico do corpo, que cria uma composição desproporcional na figura humana. Se comparados a uma configuração clássica (Figura 7), as diferenças proporcionais são marcantes.

Nos Cristos estudados, a proporção do corpo em relação à cabeça provoca um achatamento ou encurtamento da anatomia, variando de 5 a 5,5 cabeças. Tal configuração remete a uma hipótese que ainda requer aprofundamento: seriam estas peças produzidas em oficinas mineiras, considerando as análises de Nemer (2008) sobre a estética regional?

> Repetem-se nessas peças o esquematismo estético, robusto e simplificado a partir da representação abstrata do relevo; o tratamento curvilíneo acompanhando a morfologia da presa é comum tanto nas peças de proporções clássicas quanto nas peças de proporção autoral, no entanto, o corpo dessas esculturas geram uma projeção maior do dorso e do rosto de Cristo. O tratamento do cabelo, da barba e do bigode também parecem mais trabalhados nessas imagens (FRONER, 2018, p.2018).

A partir de informações de procedência registradas em distintas fichas de inventário – do Museu de Santana, de Tiradentes ao Museu do Diamante, em Diamantina –, acredita-se que houve uma oficina na região de Minas Novas, localizada mais ao norte do Estado. A circulação da matéria-prima na região Norte de Minas Gerais explicaria a produção local de diversos objetos, desde artefatos de uso cotidiano, até imagens devocionais com características estéticas da imaginária mineira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escola escultórica mineira, marcada pelo não seguimento das regras acadêmicas de proporção, equilíbrio e movimento espacial; pela reinterpretação dos sistemas iconográficos, algumas vezes sobrepostos; pela forma angulosa e estilizada dos volumes e por uma constituição anatômica e fisionômica marcante produziram uma visualidade criativa e autoral, cuja relação entre o popular e o erudito não é dicotômica, mas complementar. O vocabulário visual desenvolveu uma base estrutural própria, incorporando distintos esquemas representativos, desde outras colônias portuguesas até as matrizes europeias. Cabe ressaltar que a maior parte dos escravos africanos encaminhados à região de mineração era procedente das regiões da Costa da Mina e do Reino do Congo, trazendo consigo o repertório estético que será inevitavelmente assimilado (TRINDADE, 1988).

Analisadas apenas por meio dos estudos de proporções, as imagens apresentadas demandam exames laboratoriais mais elaborados, com o intuito de comprovar as questões postas. Além disso, outras imagens levantadas na pesquisa possibilitam análise similar.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Adalgisa A. **A Cruz e Crucifixos em Acervos Mineiros.** Belo Horizonte: BOLETIM CEIB Nº61, 2015.

CARDOSO, Danielle Luce, COSTA, Alexandre Oliveira, LEÃO, Alexandre, LEITE, Eduardo, SOUZA, L. A.. **A fotografia digital como ferramenta de estudo dos marfins e sua inclusão em banco de dados**. IN; SANTOS, PAIVA, GOMES. O COMÉRCIO DO MARFIM NO MNDO ATLÂNTICO: CIRCULAÇÃO E PRODUÇÃO (SÉULOS XV A XIX). Belo Horizonte, Clio Editora. 2018281-287

CITES, Secretariado. **Introdução à Identificação de Marfim.** Genebra: UNEP, 2015.

FRONER, Yacy Ara. **A presença de objetos em marfim em Minas Colonial: estética, materialidade e hipóteses acerca da produção local.** In: SANTOS; PAIVA; GOMES. O COMÉRCIO DE MARFIM NO MUNDO ATLÂNTICO: CIRCULAÇÃO E PRODUÇÃO (SÉCULOS XV A XIX).Belo Horizonte: Clio Editora, 2018. p.201-228.

LEÃO, Alexandre Cruz. **Documentação Científica por Imagem de Bens Culturais: competências, desafios, técnicas e tecnologias,** p.139-154. In: ROSADO, Alessandra; GONÇALVES, Willi de Barros. (Org.). CIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO. Horizontes Transdisciplinares. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2015.

LÚZIO, Jorge; COUTINHO, Mª Inês L. **Sagrado Marfim: o avesso do avesso.** São Paulo: MASP, 2018.

MATIAS, Osvaldo Gil. **Marfins: Marfins das Províncias Orientais de Portugal e Espanha no Brasil.** Rio de Janeiro: ArteEnsaio Editora, 2013.

MELLO, Marina S. **Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro**. In: REVISTA TEMPO Nº 11. Rio de Janeiro, 2001, p.171-188.

NEMER, José Alberto. **A Mão Devota: Santeiros Populares das Minas Gerais nos Séculos 18 e 19**. Rio de Janeiro: Ed. Bem-te-vi, 2008.

SANTOS, Lucila Morais. In: ARTE DO MARFIM. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1993

SANTOS, Vanicléia Silva (Org). **O Marfim no Mundo Moderno: Comércio, Circulação, Fé e Status Social**. Curitiba: Prismas, 2017

TÁVORA, Bernardo Ferrão Tavares. **Imaginária Luso-Oriental.** Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1983

TRINDADE, Jaelson B. **Arte colonial: corporação e escravidão**. In: ARAÚJO, Emanoel (org.). A MÃO AFRO-BRASILEIRA: SIGNIFICADO DA CONTRIBUIÇÃO ARTÍSTICA E HISTÓRICA. São Paulo: Tenenge, 1988.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **A Arquitetura Colonial Mineira.** In: REVISTA BARROCO Nº10, 1978.

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

ESTUDO DE CASO PARA TOMADAS DE DECISÕES NO RESTAURO DE UMA ESCULTURA SACRA MUSEAL

Cláudia Guanais [1]
Isis Fófano Gama [2]

RESUMO
A presente comunicação trata das decisões tomadas nas intervenções realizadas em uma escultura sacra, em madeira dourada e policromada, no ateliê de restauro do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Este estudo resultou no trabalho de conclusão de curso de uma aluna graduanda da Escola de Belas Artes da UFBA. Foram realizados exames globais, revisão bibliográfica, discussões com profissionais da área, pesquisas documentais, estudos iconográficos e da técnica construtiva, como também análise do estado de conservação. Identificou-se que, além dos danos irreversíveis causados por uma remoção mecânica de pinturas sobrepostas, a imagem apresentava olhos pintados, apesar do corte longitudinal na face, típico para a colocação dos olhos de vidro. Outro problema referia-se a mão esquerda, pois era visível tratar-se de uma prótese, comparado com a mão direita. Tratando-se de uma peça museal, as intervenções respeitaram a historicidade da obra, porém, outros aspectos interferiram na restauração realizada.
Palavra-chave: Restauração. Escultura dourada e policromada. Reintegração. Intervenções, Arte Sacra.

CASE STUDY FOR THE DECISION-MAKING IN THE RESTORATION OF A SACRED MUSEUM SCULPTURE

ABSTRACT
This Communication addresses the decisions of the interventions that had been made on a sacred sculpture, of gilded and polychrome wood, in the Restoration Studio of the Museum of Sacred Art of the Federal University of Bahia. This study resulted in the final graduation work of a graduate student of the UFBA School of Fine Arts. Global examinations were performed, bibliographic review, discussions with professionals from the field, desk research, iconographic studies and constructive techniques, as well as the analysis of their conservation status. In addition to the irreversible damages caused by the mechanical removal of overlapping paintings, the image had painted eyes, despite the longitudinal cut on it's face, typical for the placement of glass eyes. Another problem was referring to the left hand, since it was visible that it was a prosthesis compared to the right hand. Being a museal piece, the interventions respected the historicity of the work, other aspects interfered with the restoration performed.
Keyword: Restoration. Gilded and polychrome sculpture. Reintegration. Reintegration. Sacred Art.

ESTUDIO DE CASO PARA TOMADAS DE DECISIONES EN LA RESTAURACIÓN DE UNA ESCULTURA SAGRADA MUSEAL

RESUMEN
La presente comunicación trata de las decisiones tomadas en las intervenciones hechas en una escultura sagrada, en madera dorada y policromada, en el taller de restauración del Museo de Arte Sagrado de la Universidad Federal de Bahía. Este estudio resultó en el trabajo final de grado de una alumna graduanda de la Escuela de Bellas Artes da UFBA. Fueron realizados examines globales, revisión bibliográfica, discusiones con profesionales del área, investigaciones documentales, estudios iconográficos e de la técnica constructiva, como también análisis del estado de conservación. Se identificó que, además de los daños irrevocables causados por una remoción mecánicas de capas pinturas superpuestas, la escultura tenía ojos de pintados, mismo con el corte longitudinal en la cara, típico para que se poner ojos de cristal. Otro problema se refiere a la mano izquierda, pues visiblemente se trataba de una prótesis, comparada a la mano derecha. Se tratando de una obra museal las ntervenciones respetaron la historicidad, pero, otras cuestiones intervinieron en la restauración realizada.
Palabra clave: Restauración. Escultura dorada y policromada. Reintegración. Intervenciones. Arte Sagrado.

[1] Restauradora do Museu de Arte Sacra/UFBA. Mestre em Artes Visuais. E-mail: claudia.guanais@ufba.br
[2] Graduanda em Bacharelado de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – UFPEL E-mail: isis.fofano@gmail.com

A escultura dourada e policromada, representando a imagem de São João de Deus, foi adquirida pelo Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA) em 03 de maio de 1965. Com procedência do Rio de Janeiro, a referida imagem pertencia ao Sr. Franz Wirtner.

A obra em estudo, com 69 cm de altura, veste o hábito agostiniano (túnica, escapulário e capuz preto e o terço preso a cintura), concedido aos Irmãos de João de Deus pelo papa Pio V no ano de 1572 na bula *Licet ex debito*. Segundo a descrição no catálogo do MAS/UFBA, de 1987,

> Veste o hábito de sua congregação, amarrotado, de mangas largas e arregaçadas, a mão direita levantando o escapulário, pronto para o trabalho caridoso e incessante. A policromia original esgrafiada em preto sobre fundo dourado foi repintada também de preto, estando hoje aparente em alguns pontos, como no capuz e na parte de trás do hábito. Tinha aqui um crucifixo na mão esquerda, um de seus atributos. (MAS/UFBA, 1987, p. 108).

Figura 1 - São João de Deus, escultura antes do restauro.
Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA), 69cm de altura.
Procedência, Rio de Janeiro.



Fonte: – Fonte: Cláudia Guanais, 2015.

A escultura (figura 1) tem cânone de seis cabeças, com proporção anatômica, revelando maestria do escultor. A obra apresenta-se em contraposto, apoiada na perna esquerda. Apresenta um panejamento com talha elaborada, gerando cinco diagonais, direcionando o olhar do observador para o terço atado ao cinto. O contorno da borda do escapulário reforça a leitura descendente, havendo também uma diagonal que parte do ombro esquerdo e serpenteia o limite do escapulário que ascende através do drapeado existente. Na parte posterior, a obra apresenta uma escultura simplificada, onde apenas o capuz apresenta uma escultura mais elaborada. Apesar do corte longitudinal aparente na face, a imagem possui olhos pintados. Não há documentos sobre o período que a obra foi executada, porém através da análise estilística, na documentação do MAS/UFBA consta como "Escultura do século XVIII".

Quando se iniciou a pesquisa para uma intervenção na obra, identificou-se uma ficha de diagnóstico de 1988, onde recomendava o seguinte tratamento: "Remoção de repinturas, colagem da ponta do sapato, colagem da mão esquerda". O catálogo de 1987, traz a seguinte informação: "A peça está em restauração: sob a camada de repintura, em tons de negro e cinza, vemos a policromia original, esgrafiada sobre fundo dourado, com decoração fitomorfa" (MAS/UFBA, 1987). Em um outro texto do catálogo do MAS/UFBA de 2004 há a seguinte descrição: «Sapatos pretos, com o direito a frente tendo a ponta mutilada. A policromia original, esgrafiada em preto, estando hoje, aparente em alguns pontos, principalmente no capuz e parte de traz do hábito. Na cabeça, profunda rachadura dividindo o crânio. Faltam o crucifixo e a ponta do sapato».

Não consta nos arquivos do Museu o período que foi colada a prótese da mão esquerda. Sob a orientação do então coordenador do setor, restaurador Dr. João Dannemann, anterior a 2007, apenas confeccionou-se a prótese da extremidade do sapato direito e confeccionou-se uma nova base em cedro para a estabilização da obra.

Na restauração de 2015, foram realizados alguns exames para um melhor conhecimento da obra. Neste período, a aluna da Escola de Belas Artes da UFBA, Isis Fófano, estagiária do setor, solicitou que o Trabalho de Conclusão de Curso

fosse o estudo da obra sob a orientação da Coordenadora do setor, Cláudia Guanais, o que muito ajudou para uma melhor compreensão e tomadas de decisões.

O primeiro exame foi a radiografia com raio X[3] , realizada em parceria com o COT (Clínica Ortopédica e Traumatológica) Identificou-se que a obra foi esculpida em três blocos de madeira, além das próteses realizadas posteriormente (mão esquerda, extremidade do sapato direito e base). A motivação para a realização deste exame, deu-se em função da existência do corte longitudinal na face, técnica que caracteriza a colocação de olhos de vidro, o que contrariava a existência dos olhos de gesso existentes na imagem. Através do raio X foram encontados, além de pequenos cravos e grampos, duas esferas em tamanho e densidade característicos dos olhos de vidro (figura 2). Acredita-se que em um determinado momento da sua existência, os olhos se deslocaram e enxertaram gesso, fazendo a pintura sobre o mesmo.Realizou-se também a retirada de amostra da madeira para análise no Instituto de Pesquisa Tecnológica (IPT). Segundo o laudo, «Trata-se de um cedro (nome científico Cedrela sp., família Meliaceae). No Brasil, há três espécies dessa árvore duas das quais ocorrem por todo o país e no norte da América do Sul e pela América Central (Cedrela fissilis e Cedrela odorata).»

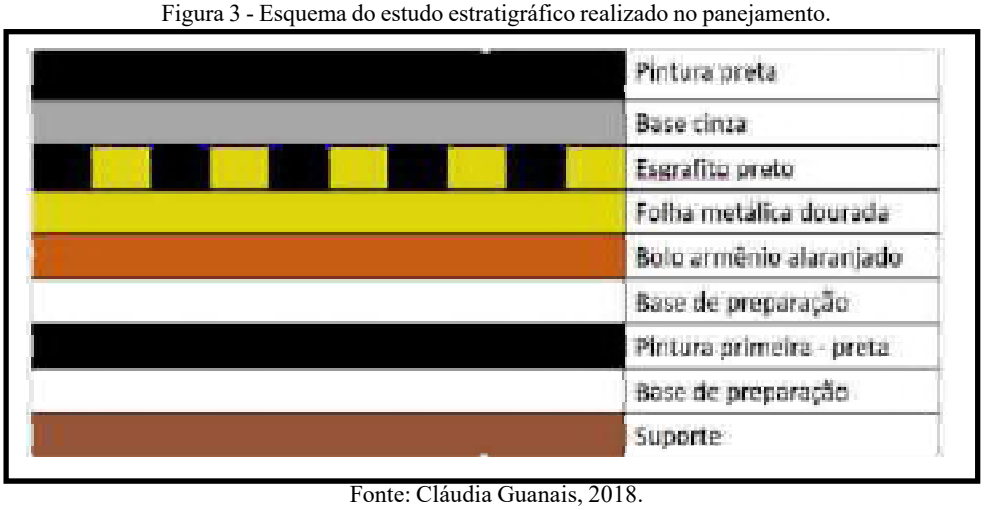
Figura 2 - Antes do restauro. Exame de Raio X da cabeça da escultura.



Fonte: Clínica Ortopédica e Traumatológica. Salvador, 2015.

A complexidade maior para este restauro deu-se em relação a policromia. Constatou-se a existência de uma pintura primeira bastante simplificada, e uma segunda pintura com esgrafitos e pintura a pincel. A qualidade desta segunda pintura é inegável diante do domínio do policromador, respeitando as técnicas tradicionais do douramento, esgrafito pintura a pincel, tendo como motivos, padrões fitomorfos, geométricos e estrelas. Porém, não se tem registro em qual momento da história da obra, cobriram este rico estofado com uma base de preparação cinza e uma camada de tinta preta (Figura 3). Não foi possível realizar exames para a identificação dos materiais destas camadas de pinturas.

Figura 3 - Esquema do estudo estratigráfico realizado no panejamento.



Fonte: Cláudia Guanais, 2018.

[3] "Em esculturas em madeira policromada, pode indicar lacunas existentes, blocos de madeira que ompõem o suporte, se a talha foi ocada ou não, pregos, cravos, etc." (GOMEZ, Mª Luiza, 2008, p. 178)

Em épocas passadas tentou-se realizar a remoção mecânica destas camadas sobrepostas ao estofado, o que gerou danos irreversíveis aos ornamentos e na folha metálica dourada, principalmente no escapulário, entretanto, não encontramos documentos em que período foi realizada esta remoção. (Figura 4). Com exames de fluorescência induzidas por radiação ultravioleta[4], identificamos os fragmentos das camadas sobrepostas, o que auxiliou na tomada de decisão sobre a retirada dos mesmos. O fato de cada material adquirir uma cor específica de acordo com sua natureza, auxiliou nos procedimentos técnicos da remoção dos fragmentos sobrepostos, utilizando solventes específicos sem agredir os ornamentos sobre a folha metálica.

Figura 4 -- Danos causados no esgrafito e por remoções anteriores inadequadas.



Fonte: Cláudia Guanais, 2015.

Realizou-se também a remoção dos nivelamentos aparentes (também realizados anteriormente) nas lacunas de profundidade. Somente após a remoção destes nivelamentos é que se pode identificar a existência da primeira pintura. Como já foi dito, trata-se de uma pintura simples, preta, com fragmentos de douramento nas bordas do capuz, escapulário, mangas e barra da túnica. Na carnação, através de janelas espontâneas e de exame com radiação UV, identificaram-se cinco camadas de pinturas sobrepostas na face, quatro camadas sobrepostas na mão direita e apenas uma camada na mão esquerda (prótese) que não condizia com a carnação da imagem.

Após a realização dos exames citados acima, dos estudos iconográficos, da revisão bibliográfica, iniciaram-se as discussões sobre a proposta de tratamento da referida imagem. Tratando-se de uma obra museal, até onde poderíamos avançar? As intervenções anteriores substituíram os olhos de vidro por olhos pintados, a prótese da mão esquerda não condizia com a anatomia da mão direita e a remoção desastrosa de pinturas sobrepostas danificaram as ornamentaçõe e a folha metálica dourada.

Com a certeza da existência dos olhos de vidro, detectados pelo exame de raio X, optou-se pelo descolamento da face. Como não apresentava muita resistência, este descolamento se deu de forma mecânica com a utilização de espátulas odontológicas e bisturi. Após o descolamento, observou-se que a cavidade para a colocação dos olhos estava totalmente preenchida com gesso, e logo na superfície, parte dos olhos de vidro estava aparente. Os dois olhos estavam em perfeito estado de conservação, necessitando apenas de uma limpeza para remover os resquícios de gesso que estavam agregados (Figura 5). Após a limpeza, os olhos foram recolocados utilizando na parte interna da face a cera de abelha aquecida (Figura 6). Era comum a utilização do breu na fixação dos olhos pela parte interna.

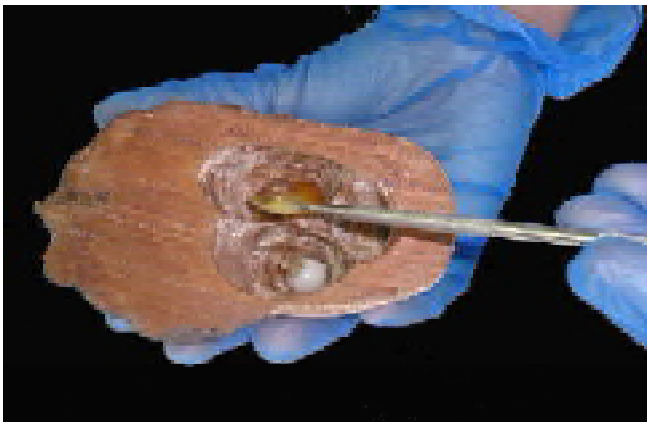
O estudo iconográfico auxiliou na real posição uma vez que o olhar estava direcionado para a mão esquerda, que originalmente segurava o crucifixo. A face foi novamente fixada à cabeça, tendo agora os olhos de vidro, como a obra fora concebida.

[4] "Descoberto pelo americano Robert Wiliams Wood em 1913, encontram-se situados entre as radiações luminosas e os raios X. Sua longitude de onda encontra-se acima da região visível. [...] Têm a propriedade de excitar a fluorescência visível de alguns de seus materiais construtivos, em função da natureza química destes [...] Determinadas substâncias apresentam fluorescência visível, ao serem excitadas por meio da radiação UV. Quando isso ocorre, ainda que a radiação UV seja invisível, é produzido um fenômeno visível, que permite olhar a olho nu a imagem pela citada fluorescência de alguns compostos presentes na superfície do objeto examinado. (GOMEZ, Mª Luiza, 2008, p. 169).

Figuras 5 e 6 - Retirada e recolocaçãodos olhos de vidro.



Fonte: Cláudia Guanais, 2016.



Fonte: Cláudia Guanais, 2016.

A segunda questão discutida deu-se em relação à substituição da mão esquerda. Tratando-se de uma peça museal e em respeito a historicidade da obra, seria correto a sua substituição? Deveria retirá-la, assumindo a sua ausência, ou confeccionar uma nova prótese com uma fatura condizente com a mão direita? Com o intuito de respeitar o "páthos"[5] da obra, optamos por uma nova prótese como também a confecção do atributo, porém deixando na madeira aparente. O estudo anatômico da mão direita foi realizado, para que as proporções fossem respeitadas.

A terceira e última questão deu-se em relação a policromia. Após a remoção química dos fragmentos sobrepostos ao estofamento, observou-se que a pintura estava íntegra, com leituras dos esgrafitos e dos barrados fitomorfos. Qual seria, portanto, o tratamento adequado para a área do escapulário que tinha sofrido danos em remoções anteriores? Ainda que tivesse uma grande área de perda da policromia em suas vestes (superior a 50%), optou-se pela realização da reintegração cromática, reconstituindo os padrões que puderam ser identificados por marcas dos esgrafitos na folha metálica dourada. Nas áreas das lacunas de profundidade, os motivos foram reintegrados com base nos remanescentes, já que, em todo panejamento, se repetiam de maneira sequencial. A reintegração foi feita com três métodos diferentes.Para a carnação, cabelos e base utilizou-se o pontilhismo, introduzido na conservação e restauração em 1972 (BAILÃO, 2015), por adaptar-se bem aos diferentes tamanhos e formatos das lacunas existentes.

A solução encontrada para a parte das vestimentas seguiu em outra direção. Quando há a presença de folhas metálicas a reintegração cromática passa a ser um desafio maior ainda, pois, estes materiais possuem características estéticas diferentes de uma superfície preenchida com tinta, devido ao brilho e reflexo que possuem. Como alternativa para a reintegração da folha de ouro utilizou-se, como princípio, a seleção de efeito do ouro sugerida por Ornella Casazza (2007) em *Il Restauro Pittorico*, onde a autora desenvolve uma metodologia utilizando traços nas cores amarelo, vermelho e verde para a obtenção da vibração cromática do ouro. Porém, no caso da reintegração cromática em questão, foi utilizada tinta dourada ao invés da amarela com intuito de aproximar-se mais da estética do ouro, utilizando um material de natureza distinta e de fácil reversibilidade (Figura 7).

O terceiro método utilizado na reintegração da escultura foi o mimético, que, Gilberte Emile-Mâle (apud BAILÃO, 2015, p. 20) "considera que quando realizada com respeito pelo original, isto é, circunscrita à lacuna, e com utilização de materiais distintos e reversíveis, é uma solução versátil por se adaptar a qualquer estilo de pintura". A reintegração mimética foi utilizada para as partes em preto da obra. Por se tratar de áreas de cor lisa, ainda se tratando da reintegração mimética Bailão (2015) diz que "trata-se de uma técnica vantajosa, por questões estéticas e de interpretação da obra, para pinturas de pequeno formato e de textura lisa". Provavelmente, outro tratamento de superfície nas áreas dessa cor causaria uma interrupção da leitura, podendo até, as áreas de perdas ganharem destaque ao invés da escultura em si, fazendo, talvez, a reintegração cromática nessas áreas perder o sentido, «Partindo da definição da reintegração cromática como o restabelecimento da integridade pictórica da obra de arte, compreende-se que essa integridade acontece quando uma obra pode ser apreciada por seus espectadores (NEVES, 2013, p. 16).»

A decisão tomada, a de reconstrução mimética, levou em consideração a leitura iconográfica, pois caso não se completasse os esgrafitos do panejamento, criaria uma distorção no hábito da Ordem dos Agostinianos.

[5] Qualidade no escrever, no falar, no musicar ou na representação artística que estimula o sentimento de piedade ou a tristeza; poder de tocar o sentimento da melancolia ou o da ternura; caráter ou influência tocante ou patética.



PÔSTERES

CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO PARA QUEM? Metodologia de inclusão de valores socioculturais na preservação de bens culturais

CONSERVATION AND RESTORATION FOR WHOM? Methology of sociocultural values inclusion in proposal of cultural heritage preservation

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN PARA QUIEN? Metodoloía de inclusión de valores socioculturales en la preservación de bienes culturales

Amanda C. A. Cordeiro [1]
Maria Regina Emery Quites [2]
Karine Cássia de Melo Carvalho [3]

As decisões tomadas pelo conservador-restaurador no processo de intervenção estão longe de serem neutras já que não são somente de ordem técnica, mas ideológica, e têm impacto não só na matéria da obra, mas também na forma como esta é interpretada/reconhecida. Desse modo, a conservação do patrimônio é compreendida como uma atividade que trabalha com os resultados da interação entre objetos e seres humanos, sendo, por esse motivo, impossível protegê-lo sem fazer referência à sociedade.

Os valores atribuídos a um determinado bem cultural são construídos a partir da sua relação com as pessoas e o contexto, confirmando o destaque do papel desempenhado pelo componente social, já que os objetos só ganham importância porque pessoas atribuem valores e funções e eles. Assim, os significados relativos a um dado bem cultural adquirem relevância na justificativa da necessidade de preservá-lo.

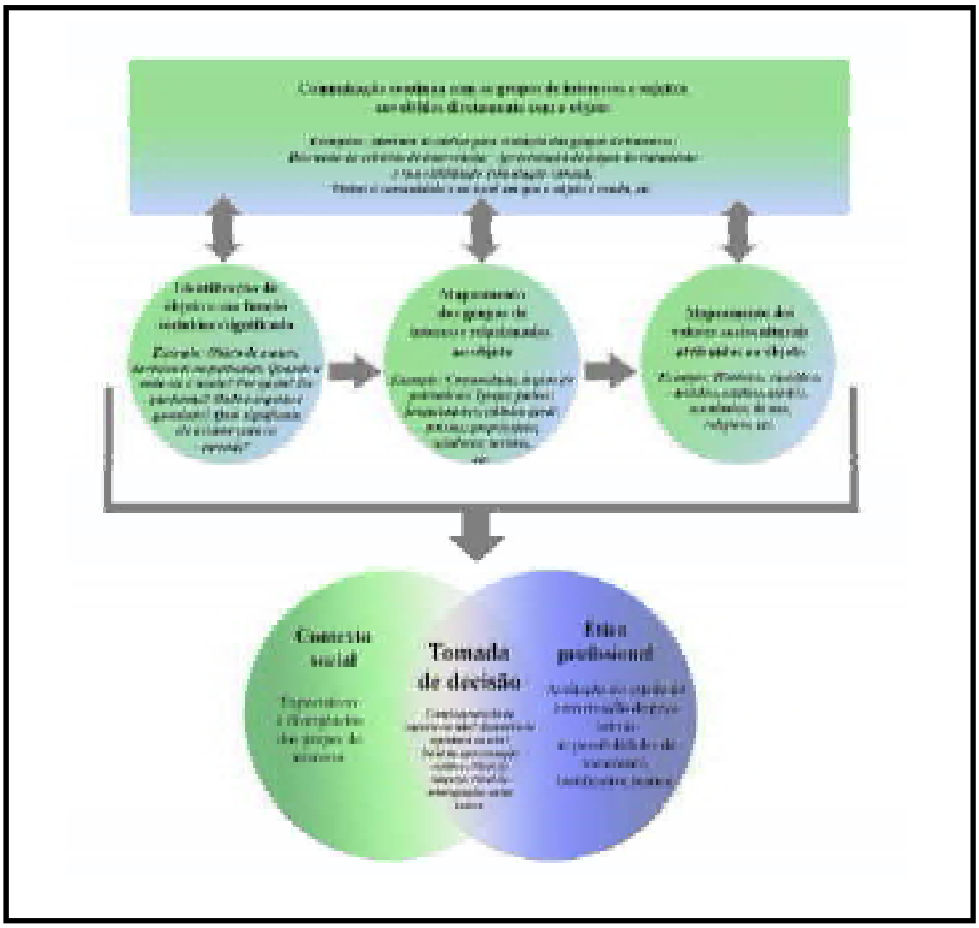
Para identificar e medir os valores sociais, o conservador-restaurador deve partir de uma questão crucial: Para quem se faz a conservação-restauração do patrimônio? Sem dúvida restauramos para as pessoas e não para os objetos em si (VIÑAS, 2003, p. 176) e, nesse sentido, compartilhar discussões com pessoas leigas em conservação-restauração não afasta uma proposta de preservação de seu caráter científico. Pelo contrário, a enriquece, sobretudo se considerarmos que contemplar tais discussões, aliadas aos conhecimentos de caráter teórico/científico dos profissionais da área, aumenta as chances de preservar a integridade da obra que é constituída de valores intrínsecos e daqueles externos à sua matéria (valores socialmente construídos).

Ainda, a identificação e análise dos valores socioculturais de um bem torna-se uma tarefa repleta de dificuldades advindas da diversidade de tipologias que eles assumem, pois podem mudar ao longo do tempo e ademais serem moldados por fatores contextuais. É fato também que, por vezes, estes conceitos se complementam ou são antagônicos entre si ou com os princípios éticos da profissão.

Como estabelecer uma metodologia de intervenção que contemple os aspectos anteriormente abordados? Inicialmente faz-se necessário analisar o objeto, de que maneira ele é usado, quando, onde e por quem. Nesse contexto, a função social da obra não é determinada unilateralmente pelo conservador-restaurador a partir da simples categorização da peça dentro do âmbito devocional, museal ou particular, tratando-se, melhor dito, de uma análise construída a partir de classificações dadas a este objeto pelas pessoas que fazem uso direto dele (APPELBAUM, 2007, p. 3).A segunda etapa baseia-se em realizar o mapeamento dos grupos de interesses vinculados à obra. Esses grupos podem apresentar tanto constituição quanto interesses variados (MASON, 2002, p. 8), os quais são de ordem privada ou pública. A partir desse mapeamento, faz-se necessário o reconhecimento e a correlação dos valores socioculturais atribuídos ao objeto considerando cada um desses agrupamentos. Ademais, deve-se levar em conta a existência/inexistência de divergências de interesses dentro de uma mesma coletividade

[1] Professora do Curso de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis / Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: amanda. alves.cordeiro@gmail.com
[2] Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: mariareginaemery@yahoo.com.br
[3] Estudante de Graduação do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis/Universidade Federal de Minas Gerais.E-mail: karine.cmc@hotmail.com

Figura 1 - Fluxograma sintetizando a metodologia para tomada de decisão em processos interventivos com a inclusão de valores socioculturais.



Fonte: Karine Carvalho, 20/09/2019.

Esses valores deverão ser elencados a partir da ordem de importância para cada um dos grupos, confrontados entre si e com os princípios éticos da profissão, possibilitando ponderar a integração deles ou não na proposta de intervenção. Assim, as decisões serão tomadas com base no diálogo entre os sujeitos envolvidos, reafirmando a importância da comunicação ativa em duas vias: do restaurador para com os demais sujeitos, esclarecendo os princípios éticos e morais da área; e dos sujeitos para com o restaurador, apresentando os resultados esperados de acordo com as intenções derivadas dos valores e funções atribuídos ao objeto em questão.(Figura 1).

Ressaltamos a aplicabilidade deste método, exemplificado na figura 1. Para casos passíveis de discordâncias entre conservador-restaurador e grupos de interesses - as quais são comuns em algumas etapas do processo de intervenção, tais como remoções de repinturas, limpezas, complementações do suporte. Sendo que esta metodologia resgata o contexto da obra ao utilizar uma abordagem interdisciplinar, ética e comunicativa através de soluções equilibradas que contemplem, em conjunto, o objeto, seu uso/função/significado e sua conservação.

REFERÊNCIAS

APPELBAUM, Barbara. Conservation treatment methodology. Amsterdam; Boston: Butterworth-Heinemann, 2007.

HENDERSON, Jane. Reflections on decision-making in conservation. Em: ICOM-CC 16Th Triennial Conference. Lisboa: Critério Produção Gráfica LDA, 2011.

MASON, Randall. Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices. Em: Assessing the Values of Cultural Heritage. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador. Teoría contemporánea de la restauración. Madrid: Sintesis, 2003.

TIPOLOGIAS ESTILÍSTICAS DE CRUCIFICADOS EM MARFIM
(Fim do século XVI – início do XVIII)

STYLISTIC TYPOLOGIES OF CRUCIFIXES IN IVORY
(End of the 16th century - beginning of the 18th)

TIPOLOGÍAS ESTILÍSTICAS DE CRUCIFIJOS EN MARFIL
(Finales del siglo XVI - principios del XVIII)

Isis de Melo Molinari Antunes[1]

Figura 1- Crucificado de tipologia Asiática, Crucifixo de nº 3935 – MHN- RJ



Fonte: Isis de M. M. Antunes, 2018.

Figura 2 - Crucificado de tipologia Europeia, Crucifixo de nº 3940 – MHN- RJ



Fonte: Isis de M. M. Antunes, 2018.

Este tema fez parte das discussões da tese em andamento na UFMG (Escola de Belas Artes, linha de pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural) que aborda a representação de Jesus Crucificado, que foram localizados no "Inventarium maragnonense – Inventário das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760"

O objetivo deste resumo é apresentar, sucintamente, a revisão da terminologia compartilhada entre nações para as escolas regionais de imaginária do oriente português, utilizadas por Bernardo Ferrão de Tavares e Távora em Imaginária Luso-Oriental. O autor atribui os termos indo-português, cíngalo-português, sino-português e nipo-português, que são repetidos, sem muita crítica e análise, para peças de marfim semelhantes, em catálogos, e fixados em legendas de exposições e de antiquários.

A questão mais frágil não é o método comparativo para a outorga da escola escultórica, mas a reprodução dos termos de autoria e de estilos compartilhados que prolifera uma classificação envolvendo relações culturais delicadas, entre os países colonizadores e os povos colonizados.

[1] Dra. em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Professora UFPA- Instituto de Ciência da Arte – Faculdade de Artes Visuais. isismolinari@gmail.com.

Como metodologia para essa nova categorização de tipologias estilísticas, foram selecionadas 38 esculturas de marfim do Crucificado de três ambientes distintos: dos acervos virtuais de The Metropolitan Museum of Art (US), do Victoria and Albert Museum (UK) e do acervo exposto na publicação da Coleção Património Artístico, Histórico e Cultural da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, que tiveram procedência e data de manufatura apontadas nos seus estudos.

Foram analisados os elementos formais frontais dessas 38 imagens desconsiderando a cruz, elemento muitas vezes produzido posteriormente. O recorte temporal e geográfico para esta seleção foi o período entre o século XVI e o século XVIII, em países da Ásia e da Europa. Os seguintes itens foram observados e transformados em dados para análise: proporção do corpo e elementos iconográficos (coroa de espinho, auréola, vestígios de sangue, marcas de feridas); posição do rosto[2] e fisionomia; posição do crucificado e forma de fixação na cruz; perizônio e tendência estilística.

Como resultado do estudo, houve a revisão da nomenclatura de Távora (1983) e, a partir da análise dos dados, estabelecemos novas categorias de tipologias estilísticas: dos Asiáticos (Figura1) e dos Europeus (Figura2). Contraditoriamente do que esperávamos, os exemplos dos crucificados Europeus seguiram um padrão mais homogêneo, enquanto os pertencentes à tipologia dos Asiáticos subdividiram-se em três subcategorias: indianos ou hindus; cingaleses; filipinos ou chineses.

Com as novas categorias, foi possível classificar 74 crucificados em marfim do acervo Souza Lima, do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, sendo criada uma nova metodologia para nomenclatura de tipologias estilísticas dos Crucificados em marfim, que está bem mais detalhada na tese de (ANTUNES, 2020).

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Isis de Melo Molinari. "Marfim, in natura e lavrado no Invetarium maragonense, (1760) com ênfase no Cristo crucificado. Tese. Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

ARCHIVUM ROMANO SOCIETATIS IESU (ARSI, BRASILIAE 28) – **Inventarium Maragnonense – Inventário das Igrejas e Capelas dos Jesuítas no Estado do Maranhão e Grão-Pará no ano de 1760** (copiado pelo Padre Manuel Luiz S.J) IN: MARTINS, Renata Maria de Almeida. TINTAS DA TERRA, TINTAS DO REINO: ARQUITETURA E ARTE NAS MISSÕES JESUÍTICAS DO GRÃO-PARÁ (1653-1759). Tese de doutorado. Área de concentração: História e Fundamento da Arquitetura e do urbanismo) – FAUUSP. Orientação: Luciano Migliaccio. São Paulo, 2009.

BRANDÃO, Elvira. **Escultura: Colecção de Escultura da Misericórdia de Lisboa - Século XVI ao século XX**. Lisboa: Fac-simile, Lda., 2000.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental.** Coleção presenças da imagem. Imprensa Nacional–Grafica Maiadouro – Vila da Maia para a Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Edição sob os auspícios do comissariado para a XVII Exposição europeia de arte, ciência e cultura. Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento, Conselho da Europa, Lisboa, 1983.

[2] Optamos por referenciar o rosto e não a cabeça, pois observamos fotografias de alta resolução que apenas apresentaram a parte frontal da imagem.

OS RETÁBULOS DO ESTILO NACIONAL PORTUGUÊS EM SÃO BARTOLOMEU: Origem e adaptações

THE ALTARPIECES FROM NATIONAL PORTUGIESE STYLE IN SÃO BARTOLOMEU:Origins and adaptations

LOS RETABLOS DEL ESTILO NACIONAL PORTUGUÉS EM SÃO BARTOLOMEU: Origen y adaptationes

Matheus Filipe dos Santos[1]
Alex Fernandes Bohrer[2]

Figura 1: Retábulo-mor da Matriz de São Bartolomeu.



Fonte: Matheus Santos. 21 jun. 2019.

O distrito ouro-pretano de São Bartolomeu é um dos mais antigos arraiais mineradores de Minas Gerais. Nele encontram-se dois monumentos de destaque: a Igreja Matriz de São Bartolomeu e a Capela de Nossa Senhora das Mercês.

Tombada em 1960, pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (Iphan), e construída no início do século XVIII, a Matriz de São Bartolomeu possui planta e fachada características das primeiras igrejas de Minas Gerais, como, por exemplo, a de Nossa Senhora da Conceição de Sabará. O templo de São Bartolomeu possui planta retangular composta por nave, capela-mor, sacristia, corredores laterais à capela-mor, frontão triangular simples vazado por óculo, sem ornamentação decorativa ou movimentação, e torres em telhadinho.

Por sua vez, a Capela de Nossa Senhora das Mercês, iniciada em 1772, apresenta a fachada em frontão triangular simples, sem torres ou ornamentação artística, e corredores laterais desde a nave até a sacristia.

Internamente, a Matriz de São Bartolomeu guarda cinco retábulos barrocos, sendo os quatros retábulos laterais da nave em Estilo Nacional Português e o retábulo-mor em Estilo Joanino. Já a Capela de Nossa Senhora das Mercês abriga em seu acervo um retábulo barroco em Estilo Nacional Português, muito desfigurado, com adaptações e policromias recentes. A fim de justificar o uso, modificações e origem do retábulo-mor da Capela das Mercês, realizamos uma análise estilística e iconográfica dos retábulos-mor presentes nos dois templos.

[1] Graduando em Conservação e Restauro pelo Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG)– Ouro Preto E-mail: matheus.restauro@gmail.com
[2] Orientador. Professor do IFMG Campus Ouro Preto e Doutor em História pela UFMG. E-mail: alex.bohrer@ifmg.edu.br

Figura 2: Retábulo-mor da Capela das Mercês de São Bartolomeu.



Fonte: Projeto "O Estilo Nacional Português em Minas Gerais" (PIBIC/IFMG-OP).

Dessa forma, o retábulo-mor da Matriz de São Bartolomeu (Figura 1) apresenta dois pares de colunas torsas lisas, com capitéis de ordem coríntia, arrematadas por uma arquitrave e seguidas por frontões interrompidos terminados em volutas. Outras duas colunas torsas, de base estriada, com capitéis coríntios, compõem o corpo do retábulo. As bases dessas colunas estão sobre mísulas com figuras humanas, conhecidas como atlantes. Entre as colunas, encontram-se dois nichos encimados por sanefas e cortinados. O coroamento do retábulo é em dossel, terminado com franjas enfeitadas com borlas, encimado por tarja ladeada por um par de anjos. O douramento foi aplicado apenas nos relevos e a policromia do retábulo é clara, destacando a pintura imitando mármore das colunas. Mesmo considerando que essa policromia seja posterior, este retábulo-mor é um exemplar do Joanino Evoluído (1745- 1760).

Já o retábulo-mor da Capela de Nossa Senhoras das Mercês (Figura 2), contém quatros colunas torsas decoradas com fênix, cachos de uvas, folhas de parreiras e flores, interrompidas por uma arquitrave e seguidas por dois arcos concêntricos unidos por aduelas e decorados de forma semelhante às colunas, com exceção das fênix. Sustentam a base dessas colunas, mísulas com ornatos florais. Nas colunas centrais, observamos dois putti sentados. O sacrário em formato trifacetado é ornamentado por querubins e cariátides. O camarim é decorado por painéis e por forro em caixotão com elementos fitomórficos.

Com esta análise iconográfica e estilística, são perceptíveis as modificações que o retábulo da Capela das Mercês passou em diferentes épocas. Sendo elas: os apainelados e lambris entre as colunas, os apainelados e as aduelas com desenhos diferentes entre os arcos concêntricos, e o brasão central com o símbolo dos mercedários.

Diante disso, podemos concluir que a Capela de Nossa Senhora das Mercês possui um retábulo-mor em um estilo anterior ao início da sua construção, visto que o Nacional Português esteve em vigor entre os anos de 1696 a 1730. Provavelmente, este retábulo foi desmontado de outro local e remontado nesta capela. Como o atual retábulo-mor da Matriz possui um estilo diferente do restante do conjunto, é possível que o antigo retábulo-mor da igreja de São Bartolomeu seja o atual retábulo da Capela de Nossa Senhora das Mercês.

REFERÊNCIAS

BOHRER, Alex Fernandes. A Talha do Estilo Nacional Português em Minas Gerais: Contexto Sociocultural e Produção Artística. Belo Horizonte: Tese de doutorado apresentada na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

PREDROSA, Aziz José de Oliveira. A produção da Talha Joanina na Capitania de Minas Gerais: retábulos, entalhadores e oficinas. Belo Horizonte: Incipit, 2019.

UM LEGADO JESUÍTICO NO BRASIL: Considerações acerca da Igreja de São Lourenço dos Índios

A JESUIT LEGACY IN BRAZIL: Considertions about the Church of Saint Lawrence of the índians

UN LEGADO JESUITA EN BRASIL: Consideraciones sobhre la Iglesia de San Lorenzo de los indios

Sabina Pinheiro de Aguiar [1]

.

Figura 1 - Fachada da Igreja São Lourenço dos Índios.



Foto: Bruno Ribeiro.

Figura 2 - Altar-Mór e Retábulo.



Foto: Bruno Ribeiro.

Em 1549, nove anos depois da fundação da Companhia de Jesus por Inácio de Loyola, chegou ao Brasil a primeira missão jesuítica, chefiada por Manoel da Nóbrega, a pedido de D. João III, que solicitou o auxílio da Companhia de Jesus para "humanizar o selvagem". Por isto, a presença dos Jesuítas na Colônia, tornava-se necessária.

O aldeamento de São Lourenço teve sua escritura lavrada em março de 1568, instalando-se no morro de São Lourenço, local estratégico por proporcionar uma vista panorâmica da Baía de Guanabara. Sua localização garantia não apenas a proteção da parte oriental da Baía, como também auxiliava na defesa da própria cidade do Rio de Janeiro.

A Igreja de São Lourenço dos Índios integrava o aldeamento jesuítico do mesmo nome e teve papel muito importante na missão evangelizadora da Companhia de Jesus no Brasil. É o mais significativo marco da fundação da aldeia de São Lourenço, primeira ocupação da colonização portuguesa no território que, mais tarde, se constituiria na cidade de Niterói, Município do Estado do Rio de Janeiro.

Como destaca Cesar Augusto Tovar Silva (2015), pouco se sabe sobre os primeiros tempos do aldeamento e da construção de sua igreja. No entanto, uma carta redigida pelo Padre Gonçalo de Oliveira e endereçada ao Padre Francisco de Borja, então Superior Geral da Companhia, indica que em 1570 já havia uma igreja de São Lourenço na aldeia de Martim Afonso Araribóia. Provavelmente tratava-se de uma igreja provisória, uma vez que existe menção da inauguração de uma nova igreja na década em 1586, "ocasião em que foi apresentado o 'Auto de São Lourenço', de autoria do Padre Anchieta",um dos auxiliares na fundação da Aldeia de São Lourenço e de outras aldeias circunvizinhas. Por volta de 1627, um novo templo foi construído em pedra e cal, que entre 1767 e 1769, foi convertida em igreja paroquial, passando "por obras de intervenção sem, contudo, afetar suas características de construção jesuítica, com fachada austera coroada por frontão triangular" (SILVA, 2015, p. 76-78).

[1] Especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro – Professora de Artes na Rede Pública do Rio de Janeiro. E-mail: sabina.aguiar@gmail.com

O ponto alto do edifício é o retábulo de vigoroso trabalho de talha em madeira, de composição maneirista, representativo da 2ª fase dos retábulos jesuíticos (1620-1670) na classificação do arquiteto Lúcio Costa, finamente trabalhado em madeiras brasileiras, ricamente dourado, com a imagem do mártir São Lourenço; é original da construção, sendo uma das maiores relíquias da arte jesuítica no Brasil.

Em 1759 a Companhia de Jesus foi oficialmente expulsa dos territórios portugueses. Nas regiões urbanas, os jesuítas deixaram imediatamente o Brasil. O rico patrimônio da Companhia foi confiscado e incorporado à Coroa Portuguesa. Estima-se que em meados do século XVIII existiam cerca de 670 jesuítas no Brasil.

Através dos trabalhos desenvolvidos nos aldeamentos, os jesuítas deixaram um grande legado cultural e artístico, sobretudo na arquitetura das igrejas, bem como sua produção de talhas, ornamentos, escultura, pintura e imaginária.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro. **Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro ao recôncavo do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: ACMRJ, 1794.

COSTA, Lucio. **Arquitetura dos Jesuítas no Brasil.** In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 5, p. 105-169, 1941.

D'ARAÚJO, A. L. **Arte no Brasil Colonial**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

FERNANDES, Eunícia Barros Barcelos Fernandes. **Futuros Outros: Homens e Espaços. O aldeamento jesuítico e a colonização na América portuguesa.** Rio de Janeiro, 2015.

FLORES, L. F. B. N. **O altar e a coroa iluminada: a educação de colonos e colonizados.** In: MAGALDI, A. M.; ALVES, C.; GONDRA, J. G. EDUCAÇÃO NO BRASIL: HISTÓRIA, CULTURA E POLÍTICA. Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

FRANCA, Leonel. **História da Companhia de Jesus.** Rio de Janeiro: CJS/Petrobrás, 2005.

SERAFIM LEITE, S. I. **Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760).** Lisboa, 1953.

SILVA, Marcos Eduardo Vitorino da Silva. **Os Aldeamentos jesuíticos na Capitania do Rio de Janeiro: Os casos de São Lourenço dos Índios e São Pedro da Aldeia.** Rio de Janeiro: Novas Edições Acadêmicas, 2005.

TOVAR, César. **Os Jesuítas e o Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2015.

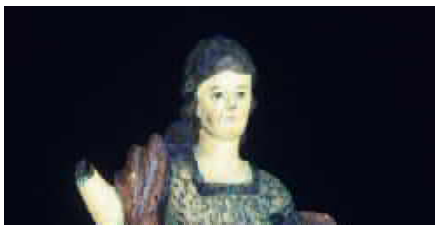
DA ANÁLISE ICONOGRÁFICA À IDENTIFICAÇÃO:
Um estudo sobre São Miguel Arcanjo

FROM ICONOGRAPHIC ANALYSIS TO IDENTIFICATION:
A studty of Saint Michael the Archangel

DEL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO A LA IDENTIFICACIÓN:
Un estudio de San Miguel Arcanjo

Virgínia R. F. Barbosa [1]
Lucienne Maria de Almeida Elias [2]





Inicialmente, foram feita observações comparativas com representações semelhantes, com o propósito de identificar elementos que possivelmente geraram essa identificação incorreta e descobrir atributos plausíveis para as lacunas apresentadas. Os exames com ultra violeta foram muito importantes, ao mostrar irregularidades na fluorescência de pigmentos em regiões de carnação e vestes. Isso comprova uma intervenção anterior que, possivelmente, pode ter sido executada para dar nova devoção à escultura, que pode ser uma razão para atribuição como Santo Expedito. A escultura tem lacunas de suporte nas mãos e atributos, o que pode ter dificultado a identificação anterior e deve ter sido o motivo que gerou o engano. No entanto, a peça está esculpida com vestes de guerreiro, o abdômen protuberante e base com nuvem atributiva que são elementos que carcaterizam São Miguel Arcanjo.

As vestes foram elementos essenciais para o estudo da imagem com tantas lacunas de suporte e atributos, pois permitiu definir possibilidades de atribuições com as características de guerreiro. Foi verificada uma área de encaixe para asas nas costas, característica primordial para definição da iconografia de um anjo. Os exames de fluorescência de ultravioleta e Raios-x foram importantes para comprovar que algumas das deteriorações foram originadas por uma provável remoção mecânica de uma repintura, que pode ter sido executada para a mudança da representação da obra ou para mascarar as extensas perdas de policromia (Figura 2).

Nossas análises levaram à possibilidade de se tratar de São Miguel Arcanjo, o que pode ser justificado pelo estudo iconográfico e dos elementos constitutivos. Com as possibilidades de representação definidas, foi iniciada uma pesquisa sobre as devoções, em Minas, durante o fim do século XVIII. A devoção a Santo Expedito no Brasil, começou a partir da década de 1980 (AUGRAS,2001), que não é compatível com a datação da obra.

A atribuição dada pela arquidiocese pode ter sido para uma re-significação da imagem, ou mesmo apenas um equívoco na leitura da escultura, devido às semelhanças das características iconográficas. Outros traços como feições angelicais e delicadas, uso de sandálias abertas, ausência da figura do demônio, podem definir a escultura como uma representação do rococó da imagem de São Miguel Arcanjo (CAMPOS,2013). Quanto ao aspecto devocional, foi verificado com a Arquidiocese de Belo Horizonte, que esta modificação não geraria nenhum obstáculo, pois a escultura estava guardada antes do restauro, logo, a comunidade não tinha acesso a ela. Neste caso também, foi proposto que a denominação da escultura seja modificada tanto nas fichas da Arquidiocese quanto nas do Iphan.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **As Irmandades de São Miguel e as almas do purgatório: culto e iconografia no setecentos mineiro.** Belo Horizonte: C/Arte, 2013. 247 p. (Coleção história e arte). ISBN 9788576541608.

LION, Hyago Darraff de. **Santo Expedito entre a fé e o afeto: Dinâmicas religiosas na Igreja Católica Apostólica Brasileira.** (Curitiba/PR). 2014. 152 f. TCC (Graduação) - Curso de Ciências Sociais, Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/cienciassociais/files/2014/03/Monografia-Hyago-Sarraff1.pdf>. Acesso em: 29 fev. 2019.

ASPECTOS CARACTERÍSTICOS DO MESTRE VIEIRA SERVAS NA OBRA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DE GESTEIRA

CHARACTERISTIC ASPECTS OF MASTER VIEIRA SERVAS IN THE WORK OF OUR LADY OF THE *GESTEIRA* CONCEPTION.

ASPECTOS CARACTERÍSTICOS DEL MAESTRO VIEIRA SERVAS EN LA OBRA DE NUESTRA SEÑORA DEL *GESTEIRA*CONCEPCIÓN.

Dulce Azeredo Senra [1]
Gardênia Sara Leão [2]
Maria Teresa Gonçalves Moreira [3]
Natália Hoshino Morita [4]

Figura 1 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição.
Gesteira/ Barra Longa.



Fonte: Fundação Renova. 2019.

A partir do contexto histórico de uma obra e analisando os recursos expressivos que individualizam os estilos, as formas e materiais constituintes, é possível situar a obra dentro de um espaço evolutivo das tendências estilísticas da imaginária sacra luso brasileira. Propomos com esse trabalho associar a fatura da imagem de Nossa Senhora da Conceição (Figura 1)**,** pertencente ao distrito de Gesteira em Barra Longa/MG, à escola de Francisco Vieira Servas.

A metodologia empregada na atribuição utilizou como fontes primárias as próprias obras do artista, por meio de visitas *in loco,* e consultas a publicações referentes ao trabalho do escultor. Após angariar as informações procederam-se análises técnicas, formais e estilísticas, comparando a imagem em estudo com as demais. Documentos históricos também foram utilizados para creditar a atribuição.

Vieira Servas, batizado em 1720 em Servas, Arcebispado de Braga, Portugal, chegou ao Brasil na segunda metade do século XVIII, conforme documento de pagamentos feitos pela Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas do Mato Dentro. (RAMOS, p.61)

1 Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis. Diretora da Empresa Cantaria Conservação e Restauro Ltda. E-mail: dulce.azeredo@cantariacr.com
2 Museóloga. Conservadora restauradora. e-mail: gardis_leao@hotmail.com
3 Historiadora. e-mail: tera50@hotmail.com
4 Arquiteta e Urbanista Conservadora restauradora. e-mail: nataliahoshino@gmail.com



Servas, assim como alguns escultores mineiros da época, sofreu a influência do também português e escultor Francisco Xavier de Brito. Tendo em vista sua estada em Barra Longa para edificar o retábulo mor da Matriz de São José, na segunda metade do século XVIII, presume-se que outros trabalhos possam ter sido executados pelo escultor, uma vez que a Matriz tinha várias capelas filiais, dentre elas a de Nossa Senhora da Conceição do povoado de Gesteira.

Como a imagem representando Nossa Senhora da Conceição não possui documentação referente à sua fatura, foi realizada uma análise fundamentada em referências bibliográficas e baseada nas características de sua talha, sugerindo sua autoria a Francisco Vieira Servas, em comparação com outras imagens imputadas por especialistas ao autor.

Tendo em vista o quadro evolutivo das tendências estilísticas da imaginária brasileira, é possível perceber características do século XVIII na imagem representando Nossa Senhora da Conceição, tanto em sua composição movimentada, caracterizada no panejamento esvoaçante, o que lhe confere um aspecto irreal, como na presença de plissados e pregueados em contínua movimentação. Observa-se, em sua composição, que é possível traçar um eixo central que divide as massas assimetricamente, o que é evidenciado na disposição dos querubins na base. A compensação é exercida pela disposição do panejamento com arestas bem marcadas e traçando linhas diagonais. A presença de olhos de vidro também é um fator que sugere a inserção da imagem nesse período acima mencionado.

A imagem de Nossa Senhora da Conceição, orago devocional da capela homônima, entalhada em madeira e policromada, possui elementos que a enquadram no período rococó, bem como características específicas que remetem à grafia escultórica de Servas.

Na imagem de Nossa Senhora do Rosário, acervo da Igreja homônima da cidade de Mariana, é possível também destacar pontos semelhantes ao de Nossa Senhora da Conceição presentes no panejamento da imagem, como as dobras triangulares na parte da frente, além de ondulado quebrado e duro em forma de voluta na barra da veste. Outro detalhe presente na imagem de Nossa Senhora da Conceição que se assemelha à imagem de Nossa Senhora do Rosário, é a talha dos botões do punho da vestimenta. Pode-se observar também similaridade nos querubins de obras atribuídas a Servas, que apresentam o formato de vírgula nos cabelos sobre a testa (Figura 2), elemento característico utilizado pelo artista.

A partir da comparação entre elementos escultóricos da imagem de Nossa Senhora da Conceição e obras comprovadamente atribuídas à Francisco Vieira Servas, é possível afirmar que tais peças se aproximam muito esteticamente e, tendo em vista a passagem e trabalhos documentados de Servas pela região de Barra Longa, supomos que tal imagem seja atribuída a ele.

É importante salientar que a referida imagem passou despercebida até então, sem nunca ter sido efetivamente estudada ou divulgada, por permanecer em um pequeno e remoto lugarejo. Entretanto, após o rompimento da Barragem de Fundão, impactando a Capela de Nossa Senhora da Conceição (Gesteira - Barra Longa/MG), e consequentemente com seu remanejamento para a Reserva Técnica da Fundação Renova em Mariana/MG, a obra saiu do anonimato.

REFERÊNCIAS

CARTA DO RESTAURO. 1972. Disponível em:< http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/carta%20do%20Restauro%201972.pdf> Acesso em: outubro de 2018.

A IRMANDADE DO SENHOR DOS PASSOS E A IMPLANTAÇÃO DOS PASSOS DA PAIXÃO DE CRISTO EM MINAS GERAIS

THE IRMANDADE DO SENHOR DOS PASSOS AND OF THE IMPLANTATION OF THE PASSION OF CHRIST IN MINAS GERAIS

LA HERMANDAD DE LO SEÑOR DE LOS PASOS Y LA IMPLATACIÓN DE LOS PASOS DA PASIÓN DE CRISTO EN MINAS GERAIS

Vanessa Taveira de Souza [1]
Stael de Alvarenga Pereira Costa [2]

Figura 1 - Passo de Rua próximo à Ponte Seca, vista externa para fachada, Ouro Preto/MG.



Fonte: Luiz Antônio da Cruz, 2018.

A Coroa Portuguesa, em seu regime absolutista, impôs à Capitania das Minas Gerais uma política religiosa que se iniciou e se caracterizou pela proibição da entrada e da fixação de ordens religiosas nesse território, por conta dos diversos contrabandos de ouro. Isso, consequentemente, vai permitir o surgimento das irmandades. Essas eram constituídas por leigos, que absorveram as responsabilidades de contratação de religiosos para a prática de ofícios sacros e construção dos templos do século XVIII.

É difícil determinar com exatidão, em um primeiro momento, a data em que foram criadas as primeiras irmandades no território mineiro. Entretanto, parte-se do pressuposto de que era à sombra do templo que os fiéis se congregavam. Certamente será no estudo das primeiras capelas ali construídas que se encontrará a resposta. Como se sabe, cada povoado que se constituía tinha templo próprio. Já num segundo momento, de maior participação da Igreja, com a criação dos bispados, surgiu uma nova realidade, a necessidade da fundação de Irmandades ser registrada através de um Livro de Compromisso da Irmandade, sendo possível assim verificar o seu surgimento exato. E foi neste contexto que surgiu a Irmandade do Senhor dos Passos das cidades Tiradentes e São João del Rei, responsável pela implantação Passos de Rua, que possuem Livros de Compromisso, datados de 1721 e 1733.

1 Doutoranda em Arquitetura (Morfologia urbana, Paisagem e espaços livres. Mestre em Artes e Conservadora-Restauradora de Bens Culturais Móveis - UFMG (2013). Arquiteta e Urbanista - PUC/MG (2011). Email: vanessaarquitetarestauradora@gmail.com
2 Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo,(2004) Mestrado em Urban Design pela Oxford Polytechinic (1980) e Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1974).

Figura 2 - Passo de Rua no núcleo histórico, vista em perspectiva para fachada, Prados/MG.



Fonte: Luiz Antônio da Cruz, 2018.

Abordando o caso especifico da Irmandade do Senhor dos Passos, instituída geralmente nas igrejas matrizes da cidades mineiras, foi possível verificar que essa foi responsável por divulgar o tema da Paixão de Cristo através da implantação de pequenas e populares capelas dispostas pelas ruas das primeiras aglomerações urbanas. Elas ficaram conhecidas como Passos de Rua e são utilizadas até hoje, particularmente nas comemorações da Quaresma e Semana Santa.

Partindo do entendimento e análise das tipologias de Passos de Rua existentes ainda em algumas cidades mineiras e considerando sua relação com algumas fontes primárias e secundárias consultadas estabelecemos uma cronologia de implantação dessas Irmandades do Senhor dos Passos. Na obra de Boschi (1986, p.189-190) foram encontradas e identificadas 11 Irmandades do Senhor dos Passos na capitania mineira, considerando um total de 322 irmandades existentes e levantadas para essa época. Isso corresponde a 3,43% em 100% da amostragem levantada.

Por meio dessa amostragem podemos verificar que as Irmandades do Senhor dos Passos mais antigas com fonte documental registrada na referência consultada são as fundadas em Ouro Preto (Figura 1), Mariana e Tiradentes. Essas foram as primeiras a instalar e perpetuar a devoção religiosa ao sofrimento da Paixão de Cristo e posteriormente iniciar a construção dos Passos de Rua. Também constatamos que é uma devoção que surge no século XVIII e XIX, que se modifica e perpetua-se até hoje. Verificamos que as Irmandades do Senhor dos Passos que foram posteriormente fundadas de forma similar foram as de Pitangui, São João del Rei e Bom Despacho ainda no século XVIII. Depois vieram as Irmandades do Senhor dos Passos em Prados (Figura 2), Borda do Campo, Oliveira, São Bartolomeu e Campanha da Princesa no século XIX.

Essas questões fundamentadas em fontes primárias também podem ser associadas às referências de leituras dos próprios Passos, que nos demonstram características construtivas, arquitetônicas/estilísticas com exemplares de diversas épocas Contudo, o entendimento do surgimento da Irmandade do Senhor dos Passos em seu contexto histórico apontado em documentos e levando em considerando a leitura das Capelas dos Passos no espaço dessa cidades, conseguimos verificar a importância dessa devoção religiosa para aquela sociedade fundadora e para a de hoje que a legitima.

REFERÊNCIAS

BOSCHI, Caio César. **Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais**. São Paulo: Ática, 1986.

SALLES, Fritz Teixeira de. **Associações religiosas no ciclo do ouro.** Belo Horizonte: UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1963. p. 126.

METODOLOGIA PARA PRODUÇÃO DE UM GLOSSÁRIO DE ESCULTURA

METHODOLOGY FOR PRODUCTION OF A GLOSSARY OF SCULPTURE

METODOLOGÍA PARA LA PRODUCCIÓN DE UN GLOSARIO DE ESCULTURA

Silvana Bettio [1]

RESUMO
Este trabalho apresenta uma metodologia para a produção de um glossário especializado em vocábulos vinculados à escultura e termos, especialmente, usados na conservação-restauração, por meio de manuais e cursos desenvolvidos por teóricos e especialistas dedicados ao estudo, elaboração e confecção de produtos terminológicos e terminográficos, com o emprego de normativas brasileiras e internacionais.
Palavras-chave: Glossário. Escultura. Terminologia. Conservação-Restauração.

INTRODUÇÃO

Continuamente, o homem cria e utiliza palavras para se expressar e designar objetos, ações, conceitos e processos das diferentes áreas do conhecimento, assim nascem os dicionários compilando palavras, relacionando conteúdos, identificando equivalências, para satisfazer a compreensão na comunicação e a aplicação de termos técnico-científicos, ocorrendo notadamente no mundo das ciências, das técnicas e das diversas atividades profissionais. Cada área conta com seu vocabulário próprio e a área de Conservação-Restauração possui uma terminologia técnica específica e, muitas vezes, o uso de sinônimos e traduções dificultam o entendimento. No Brasil, há poucas publicações sobre o assunto abrangendo essa diversidade de termos inerentes à área, levando interessados a consultarem trabalhos em outros idiomas. Obras terminológicas e terminográficas, denominadas dicionários, glossários, léxicos ou vocabulários, são produções que devem ser bem estruturadas, apresentando uma construção com rigor sistemático, e que facilite a consulta por meio de verbetes trazendo definições claras, sem ambiguidades, com conceitos de fácil compreensão.

OBJETIVO

O objetivo desse trabalho é apresentar uma metodologia, aplicando procedimentos teórico-metodológicos para o desenvolvimento da elaboração e construção de um glossário especializado em vocábulos associados à escultura, abordando os termos relacionados à sua conservação-restauração e aos bens culturais móveis e integrados.

METODOLOGIA

A metodologia está fundamentada em conceitos e normas estabelecidas internacionalmente, seguindo as normativas prescritas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas[2] (ABNT), juntamente com International Organization for Standardization[3] (ISO), onde são fornecidos os princípios e métodos para a construção do sistema de conceitos e de definições ajudando a organizar o trabalho de maneira prática e eficiente.

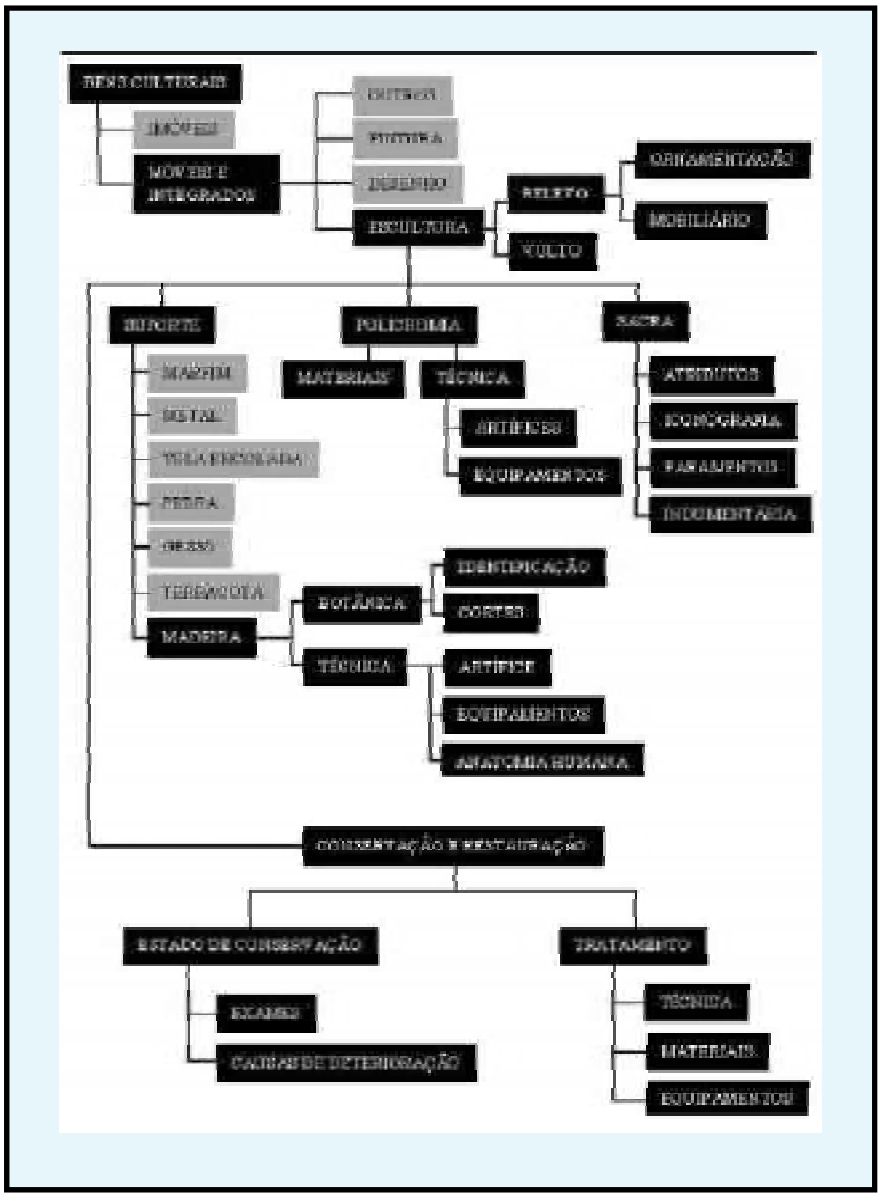
O estudo deve ser guiado por uma "árvore de domínio" (Figura 1), destacando os assuntos para que fiquem vinculados ao tema central do glossário, constituindo o núcleo da pesquisa. Este recurso é composto por termos-chave de cada especialidade, sendo realizado antes de começar a composição do glossário sendo de fundamental importância na elaboração do trabalho, principalmente na seleção dos termos, tornando-se a base da metodologia.

A busca e coleta dos verbetes podem ser realizadas em manuais, relatórios, textos, publicações, dicionários, glossários, vocabulários técnico-científicos e tesauros. Estes termos devem ser analisados e revisados com suas respectivas definições, sendo selecionados e eleitos considerando critérios de frequência e relevância e, portanto, organizados em ordem alfabética.

---

[1] Bacharela em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, pela escola de Belas artes da UFMG. E-mail: silbettio2@gmail.com
[2] ABNT. NBR-13789: terminologia: princípios e métodos: elaboração e apresentação de normas de terminologia. Rio de Janeiro: 1997.17p.
[3] ABNT. NBR-13790: terminologia: princípios e métodos: harmonização de conceitos e termos. Rio de Janeiro, 1997. 6 p.
[4] ISO-1087: Terminology - vocabulary. Genebra, 1990. ISO-704: Terminology work - Principles and methods. Genebra, 2009.ISO-10241: International terminology standards - Preparation and layout. Genebra, 1992

Figura 1 – Árvore de domínio.



Fonte: Silvana Bettio, 2018.

RESULTADO

O resultado é um Glossário de Escultura com entradas apresentadas em língua portuguesa com equivalências em espanhol, inglês, italiano e francês, tornando-se uma ferramenta prática e útil de consulta especializada, com a intenção de promover uma comunicação mais objetiva entre os profissionais da área.

REFERÊNCIAS

BARROS, L. A. **Curso Básico de Terminologia.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

BETTIO, Silvana M. **Glossário de Escultura.** 2018. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes–UFMG, Belo Horizonte, 2018.

BOJANOSKI, Silvana de F. **Terminologia em Conservação de bens culturais em papel**: produção de um glossário para profissionais em formação. 2018. 292f. Tese (Doutorado Memória Social e Patrimônio Cultural) – UFP, Pelotas, 2018.

CABRÊ, M. T. **La Terminologia**: Teoria, Metodologia, Aplicaciones. Barcelona: Editorial Antártida/Empúríet, 1993.

KRIEGER, M. G.; FINATTO, M. J. B. **Introdução à terminologia**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2004.

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL: Conservação-restauração de três esculturas da Capela de Nossa Senhora da Penha (Penedia/Caeté, Minas Gerais)

HERITAGE EDUCATION: Conservation-restauration of three scuptures of the Chapel of Our lady of Penha (Penedia/Caeté, Minas Gerais)

EDUCACIÓN PATRIMONIAL: Conservación-restauración de tres esculturas de la Capilla de Nuestra Señora de la Peña (Penedia/Caeté, Minas Gerais)

Adriano de Souza Bueno [1]
Ana Carolina Assis Fonseca [2]
Roseli Aparecida Alves Cota [3]

Figura 1 - Testes Solubilidade.



Fonte: Juliana Cristina Silva, 2016.

Figura 2 - Limpeza Química.



Fonte: Adriano Bueno, 2016.

O presente trabalho trata dos estudos realizados durante o processo de conservação-restauração de três esculturas devocionais (São Sebastião, Santo Bispo e Nossa Senhora da Penha de França) em madeira policromada, pertencentes à Capela de Nossa Senhora da Penha, do distrito de Penedia, município de Caeté, em Minas Gerais. Tais estudos foram feitos durante o curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, durante cinco disciplinas do percurso de escultura (1º/2016 a 2º/2017) e em Trabalho de Conclusão de Curso (2º/2017 – TCC). Estes se destacam pela interdisciplinaridade, envolvendo outras áreas do conhecimento e por pensar, não isoladamente cada peça e sim, no conjunto escultórico possibilitando a aproximação entre restauradores e a comunidade local, para que se conheça, não somente o espaço físico de onde procedem as imagens, mas também o contexto devocional no qual estas estão inseridas.

O objetivo principal foi compreender, por meio de exames, os processos de deterioração das obras e as suas possíveis causas, para que posteriormente fosse possível estabelecer critérios de intervenção. Primeiramente, estudos de identificação das peças e análises do estado de conservação foram realizados.

Orientados pelos testes de solubilidade e adesivos, bem como pelas suas propriedades químicas, e, pelo conhecimento da matéria que compõe as obras, foi possível estabelecer as propostas de tratamento adequadas para cada escultura ,

1 Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (UFMG); Especialista em Educação: Metodologia da Ação Docente (Universidade Estadual de Londrina (UEL); Licenciado em Artes Visuais (UEL).Profissional de Conservação-Restauração. E-mail: adrianosouzabueno@gmail.com
2 Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (UFMG); Licenciada em História (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC/MG). Profissional de Conservação-Restauração. E-mail: assisfonseca.a@gmail.com
3 Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (UFMG). Bacharel em Artes Plásticas pela Escola Guignard (Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG). Profissional de Conservação-Restauração. roseli10cota@yahoo.com.br

pensando também no conjunto formado por três peças. Os estudos mostraram que as esculturas devocionais foram expostas a intervenções anteriores, como repinturas e remoção de policromia. Estes fatores, somados à prática excessiva de limpezas inadequadas, ocasionaram problemas às camadas pictóricas das obras.

As áreas de policromia com problemas mais críticos encontravam-se muito sensíveis, a ponto de se soltarem em contato com algodão. Essas foram estabilizadas com a aplicação de adesivos para refixar o material da pintura. Em outras áreas o desprendimento da camada pictórica foi solucionado com a refixação dos craquelês. O processo de limpeza foi realizado posteriormente, com o objetivo de restabelecer a integridade e unidade formal e estética das esculturas (Figuras 1, 2).

Como proposta de pesquisa continuada e conservação preventiva, percebe-se a importância da realização de atividades de educação patrimonial e preventiva junto à comunidade, objetivando a oferta de orientações acerca dos procedimentosde higienização das obras, pois os danos causados tanto ao suporte quanto à policromia das peças estão vinculadas às formas inadequadas de conservação. Neste sentido encontra-se em processo de elaboração uma ação a ser realizada na comunidade de Penedia. Nesta ocasião serão apresentados os procedimentos de conservação-restauração realizados nas obras, sobretudo as causas de deterioração nelas encontradas. Serão expostas à comunidade algumas medidas de conservação preventiva que poderão ser realizadas por membros da comunidade, principalmente os responsáveis pela limpeza da igreja e os que manipulam as obras durante as festividades.

REFERÊNCIAS

COTA, Roseli Aparecida Alves; BONADIO, Luciana. **Restauração da escultura de Nossa Senhora da Penha de França: complementação e reintegração de lacunas**. 2017.

GUIGLEMETI, Denise O.; GUIGLEMETI, Wallace A.; MENDES, Maryka; SLAIBI, Thais Helena de Almeida. **Materiais empregados em conservação-restauração de bens culturais**. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: ABRACOR, 2011.

HORIE, C.V. **Materials for conservation: Organic consolidants, adhesives and coatings**. Great Britain: Hartnolls Ltd, Bodmin, Cornwall, 1992.

A RESTAURAÇÃO DA ESCULTURA RELIGIOSA DE SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA : Exames para a descoberta de uma repintura

THE RESTORATION OF THE RELIGIOUS SCULPTURE OF SAINT ANTHONY OF PADUA: Exams for the discovery of a repainting

RESTAURACIÓN DE LA ESCULTURA RELIGIOSA DE SAN ANTONIO DE PADUA: Pruebas para el descubrimiento de un repinte

Marina Silva Dias[1]

INTRODUÇÃO

As disciplinas do percurso de Escultura, da graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis na Escola de Belas Artes da Universidade Fedderal de Minas Gerais (UFMG), consistem em práticas no ateliê de escultura do Centro de Conservação e Restauração de Bens Cuturais Móveis (Cecor) que buscam a identificação, a análise e a restauração de uma Escultura. Durante o processo, houve a aplicação de procedimentos de intervenção na Escultura Religiosa de Santo Antônio de Pádua procedente da Capela de Santana localizada em Arraial Velho, Sabará, Minas Gerais.

Em decorrência ao estágio de identificação, as análises realizadas através de exames variados apontaram a presença de uma repintura sobre a túnica da Imagem. Essa etapa é essencial na pesquisa e definição dos parâmetros de restauração e na aplicação de práticas de intervenção da obra e por isso destaca-se neste estudo.

OBJETIVOS

As análises feitas na Escultura de Santo Antônio de Pádua têm como objetivo a compreensão das técnicas construtivas do objeto em toda a sua trajetória desde a sua concepção original. Ao apontar a presença de uma repintura, a metodologia dos exames precisa ser minuciosa abrangendo as várias hipóteses de confecção da obra, até que se defina um argumento sólido para o embasamento das práticas de intervenção. Neste sentido, Rosaura Ramos, explicita:

> La ausencia de un examen preliminar detallado, absolutamente necesario, ha dado lugar a numerosos atentados contra la obra, [...] por ignorar la correcta sucesión cronológica de policromías, creando en la obra una confusión óptica y una apariencia estética que no se corresponde con ninguno de sus momentos históricos. (RAMOS, 1995, p. 52)[2]

METODOLOGIA

Foram realizados quatro diferentes exames na Escultura de Santo Antônio de Pádua que quando analisados em conjunto apontaram para a presença de uma repintura na região onde está localizada a sua túnica e capa. Foram estes o exame com raio X, que diante do diagnóstico de regiões claras e escuras na radiografia indicaram as porções onde possuíam mais peso molecular (mais matéria, e mais camadas de tinta), definindo motivos decorativos em suas vestes não visualizados a olho nu; exames de fluorescência de Luz Ultravioleta, que revelaram pigmentos específicos em sua policromia e a presença de um verniz envelhecido em sua estrutura; os exames estratigráficos com o auxílio de um lupa de cabeça e de um microscópio, possibilitando o mapeamento das regiões onde há a presença de uma camada inferior a camada subjacente da policromia (a repintura) em toda a estrutura da túnica (Figura 1); e por fim, exames mais intervencionistas de prospecções em diferentes áreas da escultura para que se compreendesse as condições da camada de tinta original e sua integridade na extensão do suporte da escultura (Figura 2).

CONCLUSÃO

Para comprovar a teoria da repintura abaixo da camada de tinta subjacente, era preciso mapear e compreender as técnicas empreendidas na policromia original. Através dos exames foi possível visualizar que a camada de tinta original, abaixo da repintura não se apresentava integra em toda a estrutura, além de ser muito fina e de cor semelhante a repintura.

---

[1]Graduanda do curso do Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: maarinasd@gmail.com

[2]A ausência de um exame preliminar detalhado, absolutamente necessário, acarreta em numerosos ataques contra as obras, [...] por ignorar a sucessão correta de policromias, criam na obra uma confusão óptica e uma aparência estética que não corresponde com nenhum de seus momentos históricos. (tradução da autora)

Figura 1 - Fotografia de uma região ampliada pela lupa de cabeça onde há presença de policromia subjacente a policromia superior.



Fonte: Marina Dias, 22/05/2019.

Figura 2 – Região da barra de trás da capa onde foi realizada uma prospecção



Fonte: Marina Dias, 05/06/2019.

Os exames, então, foram cruciais na definição dos critérios de intervenção e na deliberação da proposta dos procedimentos posteriormente aplicados na restauração da Escultura, onde houve a definição da não remoção da repintura.

REFERÊNCIAS

RAMOS, Rosaura García; MARTÍNEZ, Emilio Ruiz de Arcaute. **La escultura policromada: Criterios de intervención y técnicas de estudio**. Arbor Clxix. Barcelona, p. 645-676. ago. 2001

RAMOS, Rosaura García. **Examen material de la obra de arte. La correspondencia de policromías.** PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, ISSN 1136-1867, Año nº 3, Nº 12, 1995, págs. 52-57

.

NORMAS

NORMAS PARA SUBMISSÃO DE ARTIGOS

FORMATAÇÃO

O texto deve ser redigido em Word com extensão *.doc .x (outros formatos não serão aceitos); Formato da página: A4 (21 x 29,7cm); Margens: as margens esquerda e superior devem ter 3 cm; as margens direita e inferior devem ter 2 cm; Numeração de páginas: as páginas **não devem** ser numeradas;

Parágrafo: NÃO ACRESCENTAR recuo de parágrafo.

ESTRUTURA DO TEXTO
Título do Artigo em português: Fonte Times New Roman, tamanho 12, negrito, caixa alta, centralizado, entrelinhas simples. O título não deve ultrapassar duas linhas.

Título do Artigo em inglês: Fonte Times New Roman, tamanho 12, itálico, caixa alta, centralizado, entrelinhas simples. O título em inglês não deve ultrapassar duas linhas.

Título do Artigo em espanhol: Fonte Times New Roman, tamanho 12, negrito, itálico, caixa alta, centralizado, entrelinhas simples. O título em espanhol não deve ultrapassar duas linhas.

RESUMO: Fonte Times New Roman, tamanho 12, normal, alinhamento justificado, entrelinhas simples. Máximo de 150 palavras. A palavra RESUMO deve ser escrita em caixa alta e negrito.

Palavras-chave: Fonte Times New Roman, tamanho 12, normal, alinhamento à esquerda, entrelinhas simples. Mínimo de 3 e máximo de 5 palavras-chave. A expressão palavras-chave deve ser escrita em negrito.

ABSTRACT e RESUMEN: Fonte Times New Roman, corpo 12, itálico, alinhamento justificado, entrelinhas simples. As palavras ***ABSTRACT*** e ***RESUMEN*** devem ser escritas em itálico e negrito.

***Keywords* e *Palabras clave*:** Fonte Times New Roman, tamanho 12, itálico, alinhamento à esquerda, entrelinhas simples. Mínimo de 3 e máximo de 5 keywords ou palabras clav.. Devem ser escritas em itálico e negrito.

Subtítulos no Corpo do Texto: Fonte Times New Roman, tamanho 12, negrito, alinhamento à esquerda. Os subtítulos não devem ser numerados.

Corpo do Texto: Fonte Times New Roman, tamanho 12, alinhamento justificado, entrelinhas 1,5. Mínimo de 3.000 palavras, máximo de 5.000 palavras, sem contar o resumo, abstract, palavras-chave, keywords, notas de fim, referências e legendas das imagens.

Citações: Citações com até três linhas devem seguir a mesma formatação do corpo do texto, porém entre aspas. Citações com **mais de três linhas** devem ser recuadas 4 cm a partir da margem esquerda e seguir a seguinte formatação: Fonte Times New Roman corpo 10, alinhamento justificado, entrelinhas simples. Após citações colocar entre parênteses (AUTOR, ano da publicação e página ou páginas; Ex: FAGUNDES, 1998, p.76-79.)

Ilustrações: São consideradas ilustrações ou figuras: fotos, tabelas gráficos, etc. Fotos: formato JPG; resolução de 300 DPIs; tamanho máximo de aproximadamente 15cm; As ilustrações devem estar referenciadas e sequenciadas no texto com a indicação de Figura 1, Figura 2 etc. número máximo: 08 imagens coloridas e/ou em preto e branco.

Legenda das imagens: Deve ser indicada separadamente com Fonte Times New Roman corpo 10, alinhamento centralizado. Deve conter as informações necessárias para a compreensão de seu uso, bem como sua fonte. No ato da submissão do artigo, a autoria das imagens deve ser incluída apenas se ela não coincidir com a autoria do artigo, de modo a preservar a avaliação cega do trabalho. **Caso coincidam, o autor deve suprimir essa informação no momento da submissão e incluí-la apenas após a aprovação do artigo, na versão final que deverá ser enviada de acordo com instruções que serão fornecidas posteriormente a autores e coautores com trabalhos aprovados.**

Notas: Serão aceitas notas de rodapé **apenas explicativas**. Fonte 10, espaçamento simples, alinhamento à esquerda.

Referências: Apresentadas no final e por ordem alfabética. Fonte Times New Roman, corpo 10, alinhamento à esquerda, entrelinhas simples. **Incluir somente as referências citadas no texto**, sejam elas bibliográficas, eletrônicas ou outra.

ALGUNS EXEMPLOS SEGUNDO A ABNT

TÍTULO:

PROCISSÕES DE PENITÊNCIA NAS ILHAS ATLÂNTICAS
(Maiúsculas e centralizado)

Nome do autor(a)[1]
Nome do orientador(a)[2]

TÍTULO E SUBTÍTULO (se houver), em língua estrangeira (elemento obrigatório):

PROCESSIONAL IMAGERY IN CATALONIA: FROM THE BAROQUE TO THE NEOBARROCO": Unusual features and external influences
(Centralizado)
Precede o resumo em língua estrangeira.

FIGURAS:
Na parte de cima da imagem é preciso ter o tipo, número da sequência e título; A figura não pode ficar sem título; Imagem, título, legenda e fonte devem ser centralizadas; A fonte utilizada deve ser do tamanho 10; Na parte de baixo deve-se citar a fonte (mesmo se for o próprio autor); Montagens com várias ilustrações devem conter todas as fontes; Indique a fonte como "Compilação do autor" e em nota de rodapé, insira todas as informações de autoria da imagem.

CITAÇÃO LONGA (mais de três linhas):
"Assim, como afirma Ulpiano Bezerra de Menezes:

> Cada vez mais encontro fundamentos para acreditar que o museu deveria ser o lugar de perguntas, muito mais do que das respostas. Sua principal função educacional seria ensinar a fazer perguntas. O mundo virtual está plenamente capacitado para esta função. Entretanto, não é o que vem acontecendo na prática. Antes de mais nada, também no museu virtual tem dominado o paradigma do conhecimento observacional, em detrimento do discursivo. E as "experiências" que ele propõe são predominantemente instrumentais. Dessa forma, o museu exerce um papel homologatório, abastecido na maior parte de respostas prontas. De novo, sob a aparência da interatividade, continua-se a propor enganosamente que ver é o melhor caminho do conhecer (2006, p.

(Sem espaço especial antes e sem aspas)

REFERÊNCIAS
Elementos essenciais da referência: Autor(es). **Título**. (edição), Local: Editora e data de publicação.

Ex: MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

NOTAS DE PÉ DE PÁGINA
Ex:
Autoria: [1] Dra. em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Professora UFPA-Instituto de Ciência da Arte – Faculdade de Artes Visuais. E-mail:xxxxxx@gmail.com.

Explicativa: [3] Em esculturas em madeira policromada, pode indicar lacunas existentes, blocos de madeira que ompõem o suporte, se a talha foi ocada ou não, pregos, cravos, etc.