











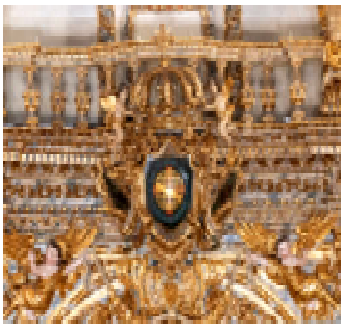



imagem
BRASILEIRA

N° 11 - 2021

Dados Internacionais de Catalogação

Imagem Brasileira - Vol.11 n.11 (2021)
Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - Ceib
Anual depois de 2020
ISSN 1519-6283
e-ISSN: 2763-9770 (ISSN eletrônico)
1.Escultura devocional. Brasil 2.Iconografia
1.Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - Ceib

COMISSÃO EDITORIAL
Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites EBA/UFMG
Professora Emérita Beatriz Coelho EBA/UFMG
Mestre Agesilau Neiva Almada CEIB
Profa. Dra Isis de Melo Molinari Antunes UFPA
Doutorando Fábio Mendes Zarattini CEIB
Mestranda Daniela Ayala Lacerda CEIB

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. Universidade Federal do Pará.
Prof. Dr. João Carlos Silveira Dannemann. Universidade Federal da Bahia.
Prof. Dr. José Manuel Alves Tedim. Universidade Portucalense, Porto, Portugal.
Prof. Dr. Luís 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 Vol. 11, Nº 11 - 2021
Projeto gráfico, diagramação e tratamento das imagens: Beatriz Coelho
Revisão: Maria Regina Emery Quites, Isis de Melo Molinari Antunes, Agesilau Neiva Almada, Fábio Mendes Zarattini e Daniela Ayala Lacerda.
Outubro, 2021.

APOIO

Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor)
Grupo de Pesquisa CNPq, Imagem e Preservação
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 IMAGINÁRIA BRASILEIRA

imagem BRASILEIRA

BELO HORIZONTE
MINAS GERAIS

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

HOMENAGEM AO PROF. LUÍS DE MOURA SOBRAL

FUNÇÃO SOCIAL 08
A procissão de cinzas dos franciscanos de Sabará: Reconstrução e interpretação iconográfica a partir da identificação de imagens de roca.
Andrezza Conde Araújo; María José González López 09

ASPECTOS HISTÓRICOS 21
El paragone: El debate entre pintura y escultura sobre su primacia.
Miguel Ángel Zalama 22
A retórica da salvação: Coleção de arte sacra de Roberto Burle Marx.
Rafael Azevedo Fontenelle Gomes..... 33

ICONOGRAFIA 40
La iconografia de Santa Efigenia: Un caso excepcional en el Perú.
Ricardo Estabridis Cárdenas 41
A arquitetura como expressão simbólica de poder: O barroco tardio no Nordeste e a Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares.
Pérside Omena Ribeiro; João Nuno de Carvalho Pernão 49
Esperbild ou *Pietá*?: Considerações acerca da matriz iconográfica religiosa de Aleijadinho.
Karin Philippov 56
O culto e a iconografia de São João Marcos de Braga, em Portugal e no Brasil.
Eduardo Duarte 67
Nossa Senhora da Penha de França: Traços iconográficos e devocionais da padroeira de São Paulo.
Leonardo Caetano de Almeida 78
O órgão da Sé catedral de Faro e o órgão da Sé Catedral de Mariana: Uma narrativa convergente?
Aziz José de Oliveira Pedrosa 88

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES 96
A imagem do mártir São Manoel de Rio Pomba: Pesquisa histórica e atribuição de autoria ao Aleijadinho.
André Vieira Colombo 97
A mão devota: Santeiros populares das Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX.
José Alberto Nemer 106

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO 112
Tratamento de conservação e restauro de esculturas monumentais em barro cozido policromado.
André Varela Remígio 113
O caso de um São Francisco de Assis Penitente atingido por fogo.
Aline Cristina Gomes Ramos 125
Escultura monumental de São Cristóvão da igreja *Saint-Gery* em *Braine-le-Compte-Valonia*-Bélgica.
Erika Benati Rabelo 138

NORMAS PARA SUBMISSÃO DE ARTIGOS 145

APRESENTAÇÃO

JUBILEU DE PRATA - 25 anos do CEIB

Neste ano de 2021 o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - Ceib, celebrou seu Jubileu de Prata, com a realização do I Seminário Internacional da Escultura Devocional, de abril a novembro, nas tardes de sábado, apresentando, através de plataforma digital, 17 palestras com conferencistas nacionais e internacionais. Dez brasileiros, cinco portugueses, uma mexicana, dois peruanos e um espanhol participaram do evento.

A revista **Imagem Brasileira** apresenta uma nova edição, número 11 e, a partir de agora, terá periodicidade anual, oferecendo aos pesquisadores da área maior oportunidade de divulgação e intercâmbio de seus estudos e pesquisas.

Neste número, sete trabalhos foram aprovados pela chamada de artigos ocorrida de 11 de janeiro a 30 de abril de 2021, selecionados aos pares e às cegas por nossa Comissão Científica. Foram convidados pesquisadores que fizeram parte da história do Ceib ao longo destes 25 anos, ou participaram do evento de comemoração do Jubileu de prata em 2021, para nos enviarem suas conferências em forma de artigos.

Os artigos de nossos convidados são: *El Paragone: El debate entre pintura y escultura sobre su primacia,* Miguel Angel Zalama Rodrigues, da Universidad de Valladolid, Espanha; *La Iconograía de Santa Efigenia: Un caso excepcional en el Perú* - Ricardo Estabridis Cárdenas, da Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Perú; O culto e a iconografia de São João Marcos de Braga, em Portugal e no Brasil*,* Eduardo Duarte, da Universidade de Lisboa, Portugal; Tratamentos de conservação e restauro de esculturas monumentais em barro cozido policromado, André Varela Remígio, licenciado em Conservação e Restauro, Lisboa, Portugal; A mão devota: Santeiros populares das Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX*,* José Alberto Nemer, artista plástico e professor da Universidade Federal de Minas Gerais; O órgão da Sé Catedral de Faro e o órgão da Sé Catedral de Mariana: uma narrativa convergente?*,* Aziz José de Oliveira Pedrosa, professor da Universidade Estadual de Minas Gerais. A esses renomados pesquisadores, a **Imagem Brasileira** agradece sua colaboração e seus excelentes artigos

Os selecionados que enviaram seus artigos representam o grupo de mestres e doutores, mestrandos e doutorandos que estão desenvolvendo investigações sobre algum dos aspectos abordados pelo Ceib em suas atividades nesses 25 anos: história, função social, iconografia, autorias e atribuições, materiais e técnicas, conservação e restauração.

Como consequência da anuidade do periódico, o Ceib estará recebendo novos artigos, de associados ou não, de 2 de janeiro a 30 de abril de 2022.

O **Centro de Estudos da Imaginária Brasileira** deseja a todos um bom aproveitamento com a leitura desses artigos.



Beatriz Coelho - Presidente do Ceib



Maria Regina Emery Quites - Vice-presidente do Ceib

HOMENAGEM AO PROFESSOR LUÍS DE MOURA SOBRAL.
(1943-2021)

Cartaz da conferência de abril e foto recente o Prof. Luís de Moura Sobral



Foto e montagem: Fábio Zarattini.

O **Centro de Estudos da Imaginária Brasileira** (Ceib) e a revista **Imagem Brasileira** lamentam profundamente o falecimento do prezado professor Dr. Luís de Moura Sobral, nascido em Portugal mas que vivia há muito anos no Canadá, onde era professor da Université de Montreal. Após sua aposentadoria, recebeu o título de Professor emérito dessa universidade. O professor Luís era um dos mais importantes estudiosos da iconografia e da iconologia da atualidade. Apresentou a segunda conferência comemorativa do Jubileu de Prata do Ceib, em 24 de abril deste ano de 2021, com o título: O lavabo da sacristia de São Francisco de Ouro Preto atribuido ao Aleijadinho: novas interrogações, velhos temas. Esta conferência está disponível no canal do Ceib no YouTube.

O professor Sobral também estava tansformando a conferência em artigo para este número da **Imagem Brasileira,** mas não pôde concluir. Preocupado, enviou uma mensagem informando que estava hospitalizado, mas que concluir o artigo era prioridade para ele. Depois de uns dias, em outra mensagem, informava que tinha piorado e não se sentia capaz de terminar o artigo. "Os deuses terão determinado outras trajetórias*"* escreveu ele. Poucos dias depois, ficamos sabendo do seu falecimento.

O professor Luís de Moura Sobral participou em 2009 do VI Congresso Internacional do **Centro de Estudos da Imaginária Brasileira,** no Rio de Janeiro, na Fundação Casa de Rui Barbosa, com excelente conferência, intitulada Emblemática e alegoria profana nas artes portuguesas e brasileiras da época barroca. Este tema, depois transformado por ele em artigo, foi publicado, com o mesmo título, na revista **Imagem Brasileira,** número 5, de 2009. Recentemente, ainda neste ano, participou da Comissão Científica que selecionou artigos submetidos para publicação nesta revista.

Por tudo isso, por seu alto nível como pesquisador e professor e, principalmente, por sua disponibilidade em participar e apoiar as atividades do Ceib, a revista **Imagem Brasileira** presta a ele esta singela homenagem.

FUNÇÃO SOCIAL

A PROCISSÃO DE CINZAS DOS FRANCISCANOS DE SABARÁ: Reconstrução e interpretação iconográfica a partir da identificação de imagens de roca

PROCESSION OF ASHES OF THE SABARÁ FRANCISCANS. Reconstruction and iconographic interpretation based on the identification of imagens de roca

LA PROCESIÓN DE CENIZAS DE LOS FRANCISCANOS DE SABARÁ. Reconstrucción e interpretación iconográfica a partir de la identificación de esculturas de candelero

Andrezza Conde Araújo[1]
María José González López[2]

RESUMO
Este artigo se propõe à reconstrução e interpretação iconográfica da Procissão de Cinzas dos irmãos franciscanos da Igreja de São Francisco de Assis de Sabará, Minas Gerais, Brasil a partir da identificação de um conjunto de imagens de roca atribuído ao Mestre de Sabará. As referências desse cortejo, realizado no século XIX, perderam-se com o passar dos anos, e as imagens que presumivelmente o integraram, outrora representantes de sua identidade, estão, atualmente, no limbo do esquecimento, sobrevivendo sob condições inadequadas e pouco favoráveis à sua conservação. Portanto, encontrou-se nessa possibilidade de reconstrução e interpretação um meio de resgatar sua memória material e imaterial com o fim de revalorizá-la.
Palavras-chave: Imagem de vestir; Imagem de roca; Imagem processional; Iconografia; Procissão de cinzas.

ABSTRACT
This article proposes the reconstruction and iconographic interpretation of the Procession of Ashes of the franciscan brothers of the Church of São Francisco of Sabará , Minas Gerais, Brasil based on the identification of imagens de roca attributed to Mestre de Sabará. The references of this procession, carried out in the 19th century, have been lost over the years, and the images that presumably integrated it, formerly representatives of its identity, are currently in oblivion, surviving under inadequate conditions and not very favorable to its conservation. Therefore, it was found in this possibility of reconstructing and interpreting a way to rescue his material and immaterial memory in order to revalue it.
Keywords: Dressing sculpture; Imagem de roca; Devotional Sculpture; Iconography. Procession of ashes.

RESUMEN
Este artículo se propone a la reconstrucción e interpretación iconográfica de la Procesión de Cenizas de los hermanos franciscanos de la Iglesia de San Francisco de Asís de Sabará, Minas Gerais, Brasil a partir de la identificación de un conjunto de imágenes de candelero atribuido al Maestro de Sabará. Las referencias de ese cortejo, realizado en el siglo XIX, se perdieron con el paso del tiempo, y las imágenes que presumiblemente lo integraron, otrora representantes de su identidad, están, hoy en día, en el limbo del olvido, sobreviviendo bajo condiciones inadecuadas y poco favorables a su conservación. Por lo tanto, se encontró en esa posibilidad de reconstrucción e interpretación una forma de rescate de su memoria material e inmaterial con el fin de ponerla en valor.
***Palabras clave*:** Imagen de vestir; Escultura de candelero; Imagen procesional; Iconografía; Procesión de cenizas.

[1] Mestre em *Arquitectura y Patrimonio Historico,* Universidad de Sevilla; Bacharel em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis (UFMG); Especialista em Gestão de Arquivos e Documentos (PUC-MG); Licenciada em História (PUC-MG). E-mail: andrezzaconde@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0066-6980
[2] Doutora em Belas Artes. Professora Titular da *Universidad de Sevilla*. Pesquisadora principal do grupo de pesquisa *Conservación de Patrimonio Métodos y Técnica* HUM-956. E-mail: baglioni@us.es. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3888-0472
*Este artigo é um recorte da pesquisa empreendida na dissertação de mestrado intitulada *Procesión de cenizas: in memoriam de los olvidados. Propuesta de un plan de acondicionamiento museológico y museográfico para un grupo de esculturas de candelero*, realizada na *Universidad de Sevilla* em 2020, cujo objetivo geral é dar valor e visibilidade ao referido conjunto de imagens de roca que provavelmente integrou a Procissão de Cinzas.

A PRESENÇA FRANCISCANA EM SABARÁ

A introdução dos franciscanos em Sabará tem sua raiz em 1761, quando se estabeleceu a Arquiconfraria do Cordão do Seráfico São Francisco de Assis[3] (TRINDADE 1951, *apud* FERREIRA, 2019, p. 24-25). A devoção era similar a das Ordens terceiras, pois se rendia culto aos mesmos santos, santas e virgens. Anos mais tarde, a Igreja Católica reconheceu e legitimou o seu Estatuto e os demais documentos referentes ao seu regulamento interno, inclusive elaborou-se um Requerimento solicitando sua aprovação regia à Coroa Portuguesa (FERREIRA, 2019, p. 66-69). Entretanto, em 1840, a Arquiconfraria chegou ao fim, dando lugar à Ordem Terceira de São Francisco de Assis.

A construção da Igreja de São Francisco de Assis, localizada no centro histórico de Sabará, resulta desse contexto. O início de sua história radica, provavelmente, nas últimas décadas do século XVIII. As fontes primárias acerca de sua origem são escassas e as poucas identificadas não possibilitam uma narrativa contextual assertiva devido às lacunas, que interrompem a construção de uma linearidade temporal mais verossímil.

Segundo as fontes pesquisadas, a Arquiconfraria, em virtude da ausência de um templo próprio para a realização dos cultos e atos de devoção, solicitou ao Bispado de Mariana a permissão para edificar uma igreja ou capela a fim de entronizar a padroeira, Nossa Senhora Rainha dos Anjos, já que suas esculturas se encontravam na Capela de Santa Rita e havia o interesse em transferi-las. A licença foi concedida dois meses depois, em julho de 1772, cujo lugar de construção do edifício devia ser demarcado pelo Reverendo. Contudo, a assinatura dessa permissão e demarcação espacial ocorreu nove anos mais tarde, em fevereiro de 1781. Após este acontecimento, não foram identificadas fontes primárias que pudessem constatar os fatos sucessivos. Estas lacunas deixam sem explicação o motivo pelo qual essa demarcação tardou tanto, tampouco há indícios sobre a data concreta da construção. A tradição presume que o início data de 1781, porém não existem evidencias que o confirme. Em 1840, com a fim da Arquiconfraria e a consequente incumbência do edifício à Ordem terceira, esta empreendeu a reconstrução de parte das estruturas do antigo edifício, resultando no templo atual.

O MESTRE DE SABARÁ E O CONJUNTO ESCULTÓRICO DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

A história da Igreja de São Francisco de Assis está alinhada à presença de um grande escultor. Este, provavelmente entre as últimas décadas do século XVIII e princípio do XIX, produziu uma série de esculturas em madeira relacionadas com o culto para compor os altares e os andores processionais. Em 1986, quando a equipe técnica do Iphan realizou o inventário dos bens moveis da Igreja, identificou-se que grande parte das esculturas reúne características em comum, manufaturadas pelas mesmas mãos. Naquela ocasião, devido à ausência de informações concretas sobre a origem e história desse conjunto escultórico e seu autor, nomeou-se o escultor de Mestre de Sabará e as esculturas foram a ele atribuídas. Até o presente momento, pouco ou nada se sabe ao seu respeito por falta de pesquisas aprofundadas.

Igual que a vida do Mestre de Sabará, a origem e a história da coleção escultórica também estão repletas de lacunas e muitas hipóteses. Em virtude da escassez de registros documentais e de pesquisas, não há informação específica que elucide os dados históricos das esculturas, dificultando, em partes, a composição de uma cronologia e um histórico assertivos. Não se sabe ao certo como, quando e por que foram adquiridas, nem sua exata trajetória no espaço-tempo.

Existem algumas informações relacionadas com as esculturas em livros, artigos e documentos arquivísticos que ajudam, embora de forma limitada, a compreender e a compor, mesmo que a nível de interpretação, o cenário em que estão imersas. A primeira menção diz respeito a um documento primário sem título nem data, localizado no dossiê do inventário da Igreja pertencente ao Iphan, com características de haver sido redigido no século XIX, listando um total de 16 esculturas que, presumidamente, correspondem à Procissão de Cinzas.[4] Uma segunda dupla de documentos primários redigidos pela Ordem Terceira de São Francisco de Assis em 1900 e 1906 – este complementário daquele –, talvez o primeiro inventário oficial, lista os bens móveis da Igreja e identifica um total de 48 esculturas.[5] Um documento do dossiê de tombamento da Igreja, datado de 1938, lista apenas 13 esculturas, distribuídas nos altares mor e laterais.[6] Por motivos desconhecidos as demais esculturas estão ocultas nesta relação.

Passos (1942, p. 338) publicou um livro que assinala o encargo de três esculturas na década de 1820. Almeida (1952, p. 49) cita em seu livro que quase todas as imagens que compõe os altares são de roca. Àvila (1976, p. 45) publicou um artigo no qual alude brevemente às principais esculturas situadas no altar-mor e o grupo de imagens de roca existente em nichos da sacristia. Esse conjunto escultórico recebeu maior visibilidade em 1986, quando o Iphan executou o inventário sistematizado dos bens móveis da Igreja (ARQUIVO CENTRAL DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1986), o qual identifica 23 esculturas. Por último, o Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, em 2016, atualizou o conteúdo do inventário do Iphan quando realizou seu próprio inventário. Identificaram-se 28 esculturas. (ARQUIVO DO MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE, 2016).

---

[3] As *Arquiconfrarias do Cordão de São Francisco* nasceram como uma instituição canônica. O culto destinado ao Cordão, específico dos leigos, foi instaurado pelo papa Sisto V, em 1585. Posteriormente, em 1724, o papa Bento XIII concedeu aos fiéis a permissão de se estabelecerem as corporações independentes das Ordens terceiras, em capelas ou igrejas.

[4] ARQUIVO CENTRAL DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, [18—?].

[5] *Idem*, 1900.

[6] *Idem*, 1938.

Fruto do inventário elaborado em 1986, SANTOS FILHO (2002, p.4-6) publicou uma análise que aborda, de forma global, os aspectos técnicos das esculturas, na qual identifica as tipologias e características estilísticas. Posteriormente, essa análise integrou o livro *Devoção e Arte*, publicado em 2005. Segundo o autor, as esculturas atribuídas ao Mestre de Sabará, totalizando 21, estão divididas em dois grupos (*Ibidem*, 2005, p.5). O primeiro enquadra duas tipologias: talha completa e roca, ambas de fatura refinada e esmerada. As de talha completa, especialmente, são consideradas joias do rococó mineiro, de alta qualidade. De outro lado, o segundo grupo está composto apenas por imagens de roca, que o autor considera de elaboração simples, determinando a tipologia mais representada em número de peças na Igreja.

Devido aos aspectos devocionais do calendário festivo dos franciscanos, cuja predileção recai sobre os atos processionais, e as características formais dessas esculturas, é provável que parte destas, em particular as imagens de roca (Figura 1), haja sido encomendada para cumprir função processional num tempo passado, especialmente para integrar a extinta Procissão de Cinzas.

Figura 1: Algumas imagens de roca pertencentes ao conjunto escultórico. Nesta ordem: a) Nossa Senhora Rainha dos Anjos; b) Santa Margarida de Cortona; C) São Francisco de Assis; d) São Benedito



Fotos e montagem da autora. 2018.

A PROCISSÃO DE CINZAS SABARENSE

A Procissão de Cinzas, ou Procissão da Penitência, foi um ato paralitúrgico exclusivo dos terceiros franciscanos e também das arquiconfrarias, celebrada às Quartas-feiras de Cinzas para dar boas-vindas à Quaresma. Considerada um dos mais emblemáticos e tradicionais cortejos dos períodos colonial e imperial, refletia em seus costumes os princípios e o modo de vida dos franciscanos. Foi trazida de Portugal à América portuguesa na metade do século XVII, sendo frequente em várias regiões do Brasil até se extinguir. Em Minas Gerais, passou a ser realizada no século XVIII e sobreviveu até a segunda metade do século XX.

A narrativa do programa iconográfico da Procissão de Cinzas se articulava em torno da vida do patriarca São Francisco de Assis e dos santos e santas franciscanos (QUITES, 2006, p. 43). De modo geral, o cortejo representava cenas como São Francisco recebendo as chagas; São Francisco em penitência; aprovação da regra da Ordem, com Francisco ajoelhado aos pés do papa e cardeais (andor da Cúria); o Amor Divino (Cristo abraça São Francisco); São Francisco Morto; Justiça Divina (São Francisco, a Virgem, Cristo e São Domingos) (Ibidem, p. 172). Ademais, havia andores dedicados aos santos terceiros, a Jesus Cristo e a representantes de outras ordens religiosas.

No Brasil, a Procissão de Cinzas, apesar da influência portuguesa, apropriou-se do caráter e cultura nacionais, permitindo certas mudanças e a utilização de elementos culturais próprios, além de se revelar uma celebração repleta de pompas e do esplendor barroco, cujos andores e imagens eram decorados com adornos luxuosos, como muito se viu no Rio de Janeiro. Também era típica a inserção de figuras alegorizadas, humanizando o cortejo, representadas por crianças e/o adultos, numa complexa fusão entre o sagrado e o profano.

Em Minas Gerais, o cortejo teve seu apogeu nos séculos XVIII e XIX. Embora houvesse uma narrativa central que conduzisse as cenas, as irmandades de cada vila a assimilava de acordo com as referências culturais locais; às vezes, agregavam-se novas alegorias e iconografias às composições habituais. Em geral, o cortejo contava com uma série de andores, cada qual representando uma cena ou iconografia individual.

Em Sabará, lamentavelmente, são escassas ou de difícil acesso as fontes primárias que poderiam sugerir ou identificar a dinâmica da Procissão de Cinzas, tampouco há registros orais que a relate. Não se identificaram informações sobre sua periodicidade, nem como e quando começou e terminou, sequer como se organizava e se caracterizava. Sem embargo, dois documentos localizados durante a pesquisa serviram como chave para justificar o argumento e o discurso em torno da reconstrução hipotética e interpretação do que supostamente foi esse cortejo.

Traçando-se uma linha cronológica, há o *Estatuto da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco*, de 1806.[10] O documento, pertencente ao Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, é o primeiro indício identificado de que Sabará organizava a Procissão de Cinzas no século XIX. O quarto capítulo, intitulado *Das obrigações espirituais da Arquiconfraria*, menciona o dever de realização da solene procissão da Quarta-feira de Cinzas de acordo com os costumes da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Infelizmente, o documento não esboça a dinâmica nem a organização do cortejo.

Por outro lado, o já mencionado documento sem título nem data, possivelmente redigido no século XIX, revela uma lista de alegorias e iconografias correspondente ao programa iconográfico da Procissão de Cinzas. A ausência de título e data, que não permite sua correta identificação, e a carência de outras fontes primárias associadas que legitimem sua correlação com a Igreja de São Francisco de Assis não consentem no momento a sorte das afirmações, apesar dos indicativos. Não obstante, seu conteúdo se corrobora em todos os inventários dos bens móveis da Igreja, pois aqueles apontam o mesmo repertório iconográfico e se conectam com a lista de iconografias apresentada nesse documento. Isso aumenta a probabilidade de que as imagens de roca são as mesmas que outrora participaram do cortejo, oferecendo as hipóteses necessárias à sua interpretação e reconstrução.

Na pesquisa, além de identificar nesse documento uma alusão das alegorias e iconografias à Procissão de Cinzas, constatou-se que o cortejo sabarense possuía uma organização similar aos realizados tanto na antiga Vila Rica, atual Ouro Preto (Cf. CAMPOS, 2001, p. 139), como em São João del-Rei (Cf. SAINT-HILAIRE, 1937, p. 97.), salvo algumas particularidades. São estes os elementos do cortejo sabarense: Morte; Bandeira; Árvore do Paraíso; Adão e Eva; Anjo Defensor; Árvore da Penitência; Rei David; Abrão e Isaac; Anjo Defensor; Inocentes com Tirano; Anjo Defensor; Igrejinha; São Francisco de Paula; Santo Antônio de Cartagerona; Santa Clara; Santa Isabel; Santa Margarida; São Luís rei de França; São Francisco nas sarças; São Francisco batizando; Senhor Irado; São Francisco pedindo; Santo Antônio de Lisboa; São Boaventura; Pontífice e Cardeais; São Domingos; São Francisco em triunfo; Imperatriz dos Anjos; São Francisco recebendo as chagas.

Para compreender esse repertório, analisou-se os aspectos hagiográficos e iconográficos dos mencionados santos e santas de maneira individual como inseridos no cortejo, objetivando contextualizar, interpretar e reconstruir a composição das cenas e andores. As alegorias não foram tratadas por não fazerem parte dos objetivos da pesquisa. O referido documento sinaliza iconografias que sugerem ao menos cinco cenas da vida de São Francisco de Assis: 1) nas sarças; 2) batizado; 3) pedindo; 4) em triunfo; 5) recebendo as chagas. Ordenando-as cronologicamente segundo a vida do santo, são estas as cenas:

São Francisco sendo batizado (O Batismo) possivelmente faz referência ao batismo do santo quando criança. O batismo ocorreu no interior do batistério da Catedral de São Rufino, com a presença de gente próspera. Segundo a lenda, Francisco foi tirado da pia batismal por um anjo vestido de peregrino; sobre a cabeça do pároco, viu-se a figura do Espírito Santo. Encarregou-se da guarda e criação do menino, o Arcanjo São Miguel (SCHENONE, 1992, v. 1, p. 339).

São Francisco nas sarças (São Francisco de Assis ajoelhando-se nas sarças) não é típica nas representações franciscanas brasileiras. Copiado da lenda de São Benedito, o tema é criação da Contrarreforma e narra um autoflagelo do santo. Conforme elucida Réau (1997, v. 3, p. 560, tradução nossa), Francisco de Assis, "[…] assaltado pela luxúria, havia rodado sobre umas sarças espinhosas, e que das gotas de seu sangue haviam brotado rosas vermelhas que ele oferendaria como ex-voto no altar da Porciúncula". O milagre resultou na aprovação de um pedido do santo ao Papa para conceder indulgência plenária aos pecadores arrependidos que peregrinassem à Igreja (RÉAU, 1997, v. 3, p. 561).

São Francisco em triunfo, **pontífice e cardeais** (a aprovação da regra franciscana pelo papa Inocêncio III) sugere esta cena. Denomina-se Conjunto da Cúria e retrata Francisco ajoelhado solicitando ao papa Inocêncio III, que se encontra sentado e rodeado por cardeais, a aprovação da regra da Ordem franciscana, é dizer, o ato que consagra a aprovação da Ordem. O fato teve lugar em Roma, em 1209.

[7] […] asaltado por la lujuria, había rodado sobre unas zarzas espinosas, y que de las gotas de su sangre habían brotado rosas rojas que él ofrendaría como exvoto en el altar de la Porciúncula.
[8] Cristo blande tres lanzas o flechas para castigar el orgullo, la avaricia y la lujuria; María, en un lugar intermediario, pide clemencia o cubre el mundo con su manto. Abajo están los santos Francisco y Domingo […]

São Francisco pedindo, **São Domingos e Senhor Irado** (Justiça Divina) sugere a cena que São Francisco encontra São Domingos para juntos intercederem com a Virgem Maria pela salvação do mundo. Relaciona-se com a visão que teve Domingos quando se encontrava em Roma à espera da confirmação da regra de sua Ordem. Schenone (1992, v. 1, p. 272, tradução nossa) a explica: "Cristo brande três lanças ou flechas para castigar o orgulho, a avareza e a luxúria; Maria, em um lugar intermediário, pede clemência ou cobre o mundo com o seu manto. Abaixo estão os santos Francisco e Domingos […].

São Francisco recebendo as chagas (A estigmatização de São Francisco) alude à cena da estigmatização, que materializa a confirmação de sua santidade, missão religiosa e profundo desejo de render sua alma a Cristo. A história aconteceu no monte Alverne. Francisco teve uma visão e soube que devia ser transformado a semelhança de Cristo Crucificado.(SCHENONE,1992, v. 1, op. cit., p. 387). Enquanto orava, acercou-se um serafim com seis asas, com forma de homem crucificado. Duas asas se elevavam por cima da cabeça, duas cobriam o corpo e outras duas se abriam para voar (idem).

ESTADO DE CONSERVAÇÃO ATUAL DAS IMAGENS DE ROCA

A pesquisa propiciou um contato aproximado com a realidade atual do conjunto escultórico. Lamentavelmente, observou-se uma situação de invisibilidade, o que resultou, em algum momento, na completa descontextualização das esculturas dentro da Igreja, pois muitas perderam sua função e definição iconográfica por não mais cumprir com nenhum calendário litúrgico específico. Atualmente, uma parte se acha disposta de forma aleatória nos altares e outra parte guardada dentro de uma arca-banco no consistório, revelando uma falta de definição de critérios em termos de organização.

Reflexo dessa triste realidade é o frágil estado de conservação o qual se apresentam (Figura 2). Muitas, inclusive, sofrem graves alterações, ocasionadas por ausência de cuidados e mal acondicionamento, fatores que ameaçam sua estabilidade estrutural. As mais afetadas, sem sombra de dúvidas, são as guardadas na arca-banco, pois estão em estado fragmentário, dissociadas, mal acondicionadas e muito deterioradas. Em verdade, as imagens de vestir que outrora representavam a identidade dos festejos franciscanos de Sabará, especialmente as que provavelmente saíram nos andores da Procissão de Cinzas, estão no limbo do esquecimento, sobrevivendo sob condições inadequadas e pouco favoráveis à sua conservação.

Figura 2: Estado de conservação de algumas imagens de roca a) Santa Margarida de Cortona; b) escultura reduzida a busto e a braço esquerdo; c) São Francisco de Assis intervenção inadequada; d) esculturas fragmentadas dentro da arca-banco.



Fotos a, b e c: Arquivo Memorial da Arquidiocese, 2016. Foto d: da autora, 2018.

RECONSTRUÇÃO E INTERPRETAÇÃO ICONOGRÁFICA A PARTIR DA IDENTIFICAÇÃO DAS IMAGENS DE ROCA

A partir dos recursos disponíveis, a pesquisa identificou e contextualizou todo o conjunto escultórico com o objetivo de compreendê-lo em sua amplitude. As informações obtidas permitiram traçar uma linha cronológica e possibilitaram a elaboração de uma tabela de compilação das esculturas para cotejá-las nos distintos tempos (Anexo 1). Em seguida, restringiu-se essa identificação ao objeto de estudo, é dizer, às imagens de roca as quais se presume que outrora integraram a Procissão de Cinzas.

A tabela do Anexo 1 demonstra que, de modo geral, o conjunto escultórico não sofreu grandes mudanças significativas ao longo do tempo, apesar de algumas supressões e/ou novas incorporações. Igualmente, observa-se que as iconografias da Procissão de Cinzas estão presentes desde o primeiro documento identificado, salvo nos inventários do IPHAN, de 1938, que as oculta parcialmente, e de 1986, quando algumas estavam sob custódia da Prefeitura de Sabará. O último inventário, realizado pelo Memorial da Arquidiocese, em 2016, aponta que, atualmente, o conjunto escultórico se constitui de um total de 19 esculturas, divididas em 16 iconografias. Além disso, existem seis esculturas cujas partes estão desmembradas, logo dissociadas, sem iconografias definidas, mas que possuem características similares às figuras que provavelmente integraram a Procissão de Cinzas.

A partir da análise dos documentos e das informações obtidas com a tabela do Anexo 1, articularam-se os dados necessários para formular a hipótese levantada sobre a organização da Procissão de Cinza sabarense. Considerou-se, especialmente, o cruzamento de informações entre os inventários e o referido documento do século XIX, que relaciona as iconografias do cortejo, com o objetivo de traçar um cenário interpretativo de correspondências.

Com base nessas considerações, selecionaram-se as esculturas relacionadas ao programa iconográfico da Procissão de Cinzas, todas de roca: Nossa Senhora Rainha dos Anjos; Santo Antônio de Pádua/Lisboa; São Benedito (Santo Antônio de Cartagerona); São Boaventura; São Francisco; São Luís, rei de França; Santa Clara; Santa Isabel; Santa Margarida de Cortona; grupo de cinco peças em estado fragmentário guardadas dentro da arca-banco.

É válido destacar que entre as esculturas selecionadas há uma parte que possui iconografia identificada nos inventários e há outra que não, em particular as guardadas em estado fragmentário na arca-banco. O fato desse grupo haver sofrido dissociações, e por tal motivo encontrar-se fragmentado, dificultou, em partes, o processo de seu reconhecimento iconográfico, impossibilitando, neste momento, estabelecer afirmações. Sem embargo, tomando como referência suas características, supõe-se tratar do pontífice, dos cardeais, de São Domingos e de São Francisco de Assis.

A fim de reconstruir o cenário da Procissão de Cinzas sabarense a partir dessa identificação, elaborou-se uma tabela interpretativa na qual se vê a correlação proposta (Anexo 2). A partir disso, levantou-se a hipótese que sugere a identidade iconográfica de cada imagem de roca. O objetivo, num primeiro momento da pesquisa, é reinseri-las no contexto processional no qual provavelmente formaram parte em um tempo passado. Portanto, cabe destacar que essa seleção não tem carácter definitivo e está aberta a outras leituras, reflexões e interpretações na medida em que novas pesquisas surgirem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das condições em que se encontram as imagens de roca aqui tratadas, e considerando-se o contexto religioso festivo ao qual pertenceram e cujas referências perderam-se no tempo, surgiu o interesse em fomentar o conhecimento sobre elas, com vistas à necessidade de mudanças desse panorama. Por esse motivo, torná-las objeto de estudo da pesquisa realizada em ocasião da dissertação se fez importante. Os objetivos propostos não se reduzem apenas à sua conservação,[9] mas também à sua revalorização como patrimônio cultural – bens históricos, artísticos, devocionais – para lhes garantir maior visibilidade[10].

A pesquisa demonstra que a medida mais atrativa e coerente de fazer chegar à comunidade essa mensagem é por meio da musealização das esculturas, propondo-lhes uma nova função e leitura. A partir disso, construiu-se na dissertação um discurso museológico cujo fio condutor é o programa iconográfico da Procissão de Cinzas. Por isso, a identificação das imagens de roca se fez oportuna para reconstruir e interpretar o que provavelmente foi esse cortejo, a fim de resgatar os valores de sua memória material e imaterial.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lúcia Machado de. Do Chafariz do Rosário à Igreja de São Francisco de Assis. *In*: **Passeio a Sabará**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1952, pp. 47-50.

ARQUIVO CENTRAL DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL. **Sabará, MG – Igreja de São Francisco de Assis.** Documento sem título. Série Inventário, Caixa MG126, pasta 2, [18—?].

_____. **Sabará, MG – Igreja de São Francisco de Assis**. Relação de imagens e outros objetos pertencentes à Ordem Terceira. Série Inventário, Caixa MG126, pasta 2, 1900.

_____. **Sabará, MG – Igreja de São Francisco de Assis**. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará. Processo de Tombamento 0067-T-38, 1938.

_____. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Igreja de São Francisco de Assis – Sabará/MG**. Série Inventário, Caixa MG126, pasta 2, 1986.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. **Estatuto da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco da Vila Real do Sabará**. Códice 1536, 1 vol, c. 34 fls, 1806. Disponível em: http://resgate.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=CODICES&PagFis=40408&Pesq=estatuto%20sabará. Acesso em: 25 jul. 2020.

ARQUIVO DO MEMORIAL DA ARQUIDIOCESE DE BELO HORIZONTE. **Inventário do patrimônio cultural: Igreja de São Francisco de Assis – Sabará/MG**. Inventário nº 141, 2016.

[9] Foi realizada na pesquisa uma análise pormenorizada do estado de conservação da Igreja como das esculturas como parte do plano museográfico proposto. Efetuou-se uma avaliação e valoração dos riscos objetivando determiná-los e identificar sua magnitude para se propor as ações preventivas, conservativas e de restauração necessárias. Cf. CONDE ARAÚJO, 2020, pp. 174-191.

[10] A realidade atual do conjunto escultórico não condiz com os valores e os princípios patrimoniais que sustentam o título que outrora lhe foi outorgado pelo Iphan em 1938, isto é, de bem cultural tombado a nível federal, sendo sua importância de interesse nacional.

ÁVILA, Affonso. Igrejas e capelas de Sabará. *In*: **Revista Barroco**, n. 8, Belo Horizonte, 1976.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As ordens terceiras de São Francisco nas Minas coloniais: cultura artística e procissão de cinzas. *In*: **Revista Imagem Brasileira**. Belo Horizonte, n. 1, pp. 137-144, 2001. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/33. Acesso em: 29 jun. 2020.

CONDE ARAÚJO, Andrezza. **Procesión de cenizas: in memoriam de los olvidados**. Propuesta de un plan de acondicionamiento museológico y museográfico para un grupo de esculturas de candelero. 2020. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Patrimônio Histórico) – Universidad de Sevilla, Sevilha, 2020. Disponível em: https://idus.us.es/handle/11441/105827. Acesso em: 14. mar. 2021

FERREIRA, Maria Clara Caldas. **Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Minas Gerais**: história, culto e arte (1760-c. 1850). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. [No *prelo*].

PASSOS, Zoroastro Viana. **Em torno da história do Sabará**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir**: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre Ordens Terceiras no Brasil. 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano**: iconografía de los santos. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997. 3 v.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Mestre de Sabará: santeiro do período rococó mineiro. *In*: **Boletim do CEIB – Centro de Estudos da Imaginária Brasileira**. Belo Horizonte, v. 6, n. 21, pp. 4-6, fev. 2002. Disponível em: https://www.ceib.org.br/pub/Boletim21.pdf. Acesso em: 05 jun. 2020.

_____. Características específicas e escultores identificados. *In*: COELHO, Beatriz. **Devoção e arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP/Vitae, 2005, pp. 123-150.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. Estadia em S. João D'el Rei. **Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiás**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944. Disponível em: https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/150. Acesso en: 04 ago. 2020.

SCHENONE, Héctor H. **Iconografía del arte colonial**: lo santos. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992. 1 v.

Tabela 1: Compilação de informação dos inventários.

COMPILAÇÃO DE INFORMAÇÃO DOS INVENTÁRIOS									
Documento século XIX sem título/data (Iconografias da Procissão de Cinzas)		Inventários 1908-1936		Inventário 1937		Inventário 1986		Inventário 2006	
		Ordem 3ª de São Francisco		IPHAN		IPHAN		Memorial da Arquidiocese	
Nº de peças	Iconografia	Nº de peças	Iconografia	Nº de peças	Iconografia	Nº de peças	Iconografia	Nº de peças	Iconografia
–	Cardeais	2	Cardeais (meia)	–	–	–	–	–	–
–	–	2	Frades	–	–	–	–	–	–
–	–	–	–	–	–	1	Senhor dos Passos	1	Senhor dos Passos
–	–	1	Menino Jesus	–	–	–	–	–	–
–	–	1	Nossa Senhora da Boa Morte	–	–	1	Nossa Senhora da Boa Morte	1	Nossa Senhora da Boa Morte
–	–	1	Nossa Senhora da Piedade	–	–	–	–	–	–
–	–	2	Nossa Senhora das Dores	1	Nossa Senhora das Dores	3	Nossa Senhora das Dores	3	Nossa Senhora das Dores
–	–	1	Nossa Senhora com o Espírito Santo	–	–	–	–	–	–
–	–	1	Nossa Senhora do Rosário	–	–	–	–	–	–
1	Nossa Senhora Rainha dos Anjos	1	Nossa Senhora Rainha dos Anjos (trono)	1	Nossa Senhora Rainha dos Anjos (trono)	1	Nossa Senhora Rainha dos Anjos (trono)	1	Nossa Senhora Rainha dos Anjos (trono)
		1	Nossa Senhora Rainha dos Anjos (procissão)	–	–	1	Nossa Senhora Rainha dos Anjos	1	Nossa Senhora Rainha dos Anjos
–	–	1	Nosso Senhor no Sepulcro	1	Nosso Senhor no Sepulcro	1	Nosso Senhor no Sepulcro	1	Nosso Senhor no Sepulcro
–	–	10	Nosso Senhor Crucificado	1	Nosso Senhor Crucificado (Bonfim)	1	Nosso Senhor Crucificado	1	Nosso Senhor Crucificado
–	Pontífice	1	Pontífice	–	–	–	–	–	–
–	–	1	Santo Antônio	–	–	–	–	–	–
1	Santo Antônio de Cartagerona	1	Santo Antônio "Catta Jerarynco"	–	–	–	–	–	–
1	Santo Antônio de Lisboa	1	Santo Antônio de Lisboa	1	Santo Antônio	1	Santo Antônio de Pádua	1	Santo Antônio de Pádua
–	–	–	–	–	–	1	São Benedito	1	São Benedito
1	São Boaventura	1	São Boaventura	1	São Boaventura	1	São Boaventura	1	São Boaventura
–	–	1	São Brás	–	–	–	–	–	–
–	–	–	–	–	São Camilo	–	–	–	–
1	São Domingos	–	–	–	–	–	–	–	–
–	–	1	São Francisco (trono)	1	São Francisco (trono)	1	São Francisco (trono)	1	São Francisco (trono)

	São Francisco	
1	São Francisco de Paula	
	Santos desconhecidos (nca)	2
	Santa Clara	
	Santa Isabel	
	Santa Margarida de Cortona	
	Cabeças e bustos masculinos fragmentados	6

	São Francisco de Paula	
1	São João Batista	
	São José	
	São Roque	
	Santa Clara	
	Santa Isabel	
	Santa Margarida de Cortona	
	Santos desconhecidos (nca)	4

	São Francisco de Paula	
1	São João Evangelista	
	São João Nepomuceno	
	São Luís, rei de França	
	São Sebastião	
	São Roque	
	Santa Bárbara	
	Santa Clara	
	Santa Isabel (7 palmas)	
	Santa Margarida (com o cachorro)	
		1
	Sagrado Rosto	1

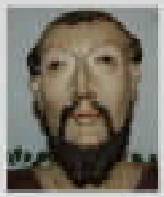
	São Francisco de Paula	
1	São Francisco	
	São Francisco (3 palmas)	
	São Francisco em êxtase	
	São Francisco recebendo as chagas	
	São Francisco de Paula	1
	São Francisco de Paula	
	São Francisco em êxtase	
	São Francisco (5 palmas)	
	São Francisco recebendo as chagas	
	São Luís, rei de França	
	Santa Clara	
	Santa Isabel	
	Santa Margarida	1
	Sagrado Rosto	1

Imagens que provavelmente integraram a coleção Provisão de Cinzas.

Tabela: Elaboração própria.

Tabela 2: Correspondência hipotética das esculturas que provavelmente integraram a Procissão de Cinzas.

CORRESPONDÊNCIA HIPOTÉTICA DAS ESCULTURAS				
INVENTÁRIO 2016			DOCUMENTO SÉC. XIX	INTERPRETAÇÃO
		Cabeça e busto masculino desmembrado	Cardeal	Possui características similares às esculturas que representam o cardeal da cena **Conjunto da Cúria** – cabelo curto e imberbe –, identificadas nas coleções dos terceiros franciscanos no Brasil. Cf. QUITES, *op. cit.*, pp. 60-69
–		Cabeça e busto masculino desmembrado	Cardeal	*Idem*.
–		Cabeça e busto masculino desmembrado	Pontífice	Única escultura cujas características – aparência de pessoa mais velha, cabelo e barba longos – sugerem ser o papa que compõe a cena do **Conjunto da Cúria**. (*Ibidem*)
		São Benedito	Santo Antônio de Cartagerona	Única escultura negra.
		Santo Antônio de Pádua	Santo Antônio de Lisboa	Possui características de Santo Antônio – tonsura, imberbe e aparência jovem. Não se pode afirmar que seja a escultura que saiu na Procissão de Cinzas, pois seus aspectos formais e técnicas são mais populares se comparados com as demais esculturas. Entretanto, é a única que representa o referido santo.
		São Boaventura	São Boaventura	Possui características de São Boaventura – tonsura, imberbe e aparência de meia idade. A posição das mãos sugere segurar a pena de escrever na mão direita e o livro na esquerda, conforme iconografia.
–		Cabeça e busto masculino desmembrado	São Domingos	Possui características que sugerem ser São Domingos, da cena **Justiça Divina**. Nas representações iconográficas, geralmente surge com tonsura romana – topo da cabeça afeitado, mantendo-se um círculo de cabelo. Adicionais, pode ter mandíbula inferior mais afinada e barba curta.

Imagem de roca inexistente na coleção da Igreja	–	–	São Francisco batizando	Supõe-se tratar da escultura de uma criança, da cena **São Francisco batizando**. Entretanto, essa tipologia não foi localizada ou porque não existe ou está dispersa em outro lugar.
Corpo não localizado.		Cabeça e busto masculino desmembrado	São Francisco nas sarças	As representações da cena **São Francisco nas sarças** mostram o santo deitado sobre as sarças. Esta tipologia de cabeça sugere uma escultura articulada, com encaixe, possibilitando seu movimento. É possível que outrora possuísse um corpo montado nesta posição ou de joelhos.
Imagem de roca inexistente na coleção da Igreja	–	–	São Francisco de Paula	O inventário de 2016 identifica uma escultura de talha inteira representando este santo. Entretanto, ela não está contemplada na pesquisa por não se alinhar aos objetivos propostos, pois sua tipologia não corresponde com o habitual da Procissão de Cinzas. É possível que a escultura que integrou o cortejo não mais exista ou esteja dispersa em outro lugar.
		São Francisco (sem atributos definidos)	São Francisco em triunfo	Supõe-se que esta escultura integrou a cena do **Conjunto da Cúria** junto ao pontífice e aos cardeais. Nesta iconografia, São Francisco está de joelhos olhando ao papa deste abaixo. Esta escultura tem seu olhar voltado para cima, sugerindo esta possibilidade. Em caso afirmativo, também é possível que seu corpo original haja sido de roca ajoelhada.
		São Francisco (sem atributos definidos)	São Francisco pedindo	Por eliminação, supõe-se tratar do São Francisco que compunha a cena **Justiça Divina** em conjunto com São Domingos e Cristo Irado. É difícil afirmá-lo, pois a Igreja possui várias esculturas representando São Francisco.
		São Francisco (com chagas)	São Francisco recebendo as chagas	Por eliminação, supõe-se tratar da escultura que compunha a cena **São Francisco recebendo as chagas**. No momento, é a única com as chagas pintadas nas mãos, embora é possível que os membros das articulações dos braços e antebraços estejam trocados. É difícil afirmá-lo, pois a Igreja possui várias esculturas representando São Francisco.

		São Luis, rei de França	São Luis, rei de França	Possui características similares às representações escultóricas do santo no Brasil – bigode ondulado e peruca (a ausência de cabelo talhado indica *este uso*). *Geralmente, leva peruca de* cabelo longo, solto.
Imagem de roca inexistente na coleção da Igreja	–	–	Senhor Irado	Compõe a cena **Justiça Divina**. Não obstante, a escultura não foi localizada ou porque não mais existe ou está dispersa em outro lugar.
		Nossa Senhora Rainha do Anjos	Nossa Senhora Rainha do Anjos	Reúne características próprias das representações de virgens: aparência jovem; traços anatômicos do rosto suaves e delicados; mãos de tesoura, podendo unir-se em gesto de oração.
		Santa Clara	Santa Clara	Representa uma figura jovem. A posição da mão direita indica segurar um objeto, no caso a custódia eucarística.
		Santa Isabel	Santa Isabel	*Não se pode afirmar que se trate desta* iconografia; inclusive, os inventários não o afirmam. Porém, por eliminação, pode-se considerá-lo. Os aspectos formais e técnicos são mais populares se comparados às demais esculturas.
		Santa Margarida de Cortona	Santa Margarida de Cortona	Reúne características desta iconografia, como a posição de joelhos; seios esculpidos, policromados e salientes (representação escultórica típica no Brasil); mão esquerda segurando um objeto, no caso a disciplina (ação de autoflagelação / penitência); costas *marcadas com sangue como* consequência deste ato.

Tabela: Elaboração própria / Fotos: Arquivo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte.

Data de submissão: 13/04/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021

ASPECTOS HISTÓRICOS

EL PARAGONE: *El debate entre pintura y escultura sobre su primacia*

THE PARAGONE: The debate between paintiung and sculpture on their primacy

O PARAGONE: O debate entre a pintura e a escultura sobre sua primazia

Miguel Ángel Zalama[1]

RESUMEN
A mediados del siglo XVIII se estableció un sistema de las Artes que es el que en esencia ha llegado a nuestros días. Pintura, escultura y arquitectura se convirtieron en Bellas Artes en detrimento de las que lo habían sido históricamente. Las tres, basadas en el dibujo, en teoría gozaban del mismo rango, pero lo cierto es que por lo que se refiere a pintura y escultura, la primera se había erigido en la reina. La razón de la primacía de la pintura sobre la escultura no es estética, sino que ahonda sus raíces en el reconocimiento social de las Artes, preocupación fundamental del Renacimiento, momento en que apareció la controversia sobre su prelación. Esto no se puede desligar del ascenso social de los artistas, lo que supuso que la teoría del arte ensalzara a la pintura en detrimento de la escultura, y lo que se hizo en el plano teórico acabó por afectar a la realización de esculturas, y por ende al acercamiento que tenemos a las tallas.
Palabras clave: Escultura; Artes liberais; Paragone; Valoración de las artes.

ABSTRACT
The system of the Arts was established in the middle of the 18th century, which is the one that in essence has survived to this day. Painting, sculpture, and architecture became Fine Arts to the detriment of those that had been historically. The three, based on drawing, theoretically enjoyed the same rank, but the truth is that as for painting and sculpture, the first had been emerged as the main one. The reason for the primacy of painting over sculpture is not aesthetic, but it has its roots in the social recognition of the Arts, a fundamental concern of the Renaissance, at which time the controversy over their priority appeared. This cannot be separated from the social ascent of artists, which meant that art theory praised painting to the detriment of sculpture, and what was done on a theoretical level ended up affecting the making of sculptures, and therefore the approach we have to sizes.
Keywords: Sculpture; Liberal arts; Paragone; Valuation of the arts.

RESUMO
Em meados do século XVIII, foi estabelecido um sistema das Artes, que foi, na sua essência, o que sobreviveu até os dias atuais. Pintura, escultura e arquitetura tornaram-se Belas Artes , em detrimento daquelas que o eram historicamente. As três, baseadas no desenho, gozavam teoricamente da mesma categoria, mas a verdade é que, no que se refere à pintura e à escultura, a primeira fora escolhida como a principal, a rainha. A razão do primado da pintura sobre a escultura não é estética, mas tem suas raízes no reconhecimento social das Artes, preocupação fundamental do Renascimento, época em que surgiu a polêmica sobre sua prioridade. Isso não pode ser separado da ascensão social dos artistas, o que fez com que a teoria da arte valorizasse a pintura em detrimento da escultura e, o que se fazia no plano teórico, acabou afetando a execução das esculturas e, consequentemente, a maneira como vemos as talhas e esculturas.
Palavras-chave: Escultura; Artes liberais; *Paragone;* Valorização das artes.

INTRODUCIÓN

Un rápido recorrido por la Historia de la pintura y de la escultura desde las primeras civilizaciones muestra cómo ambas manifestaciones van paralelas. Cuanto más nos remontamos en el tiempo encontramos mayor número de esculturas frente a escasas manifestaciones pictóricas. La razón es obvia: mientras que las tallas en piedra aguantan el paso del tiempo, la pintura es mucho más perecedera, tanto la de caballete como la parietal, pues a la degradación de los pigmentos hay que sumar el deterioro, y con frecuencia destrucción, del soporte. No obstante, los restos conservados y las fuentes nos indican que la pintura no tuvo menor importancia que la escultura.

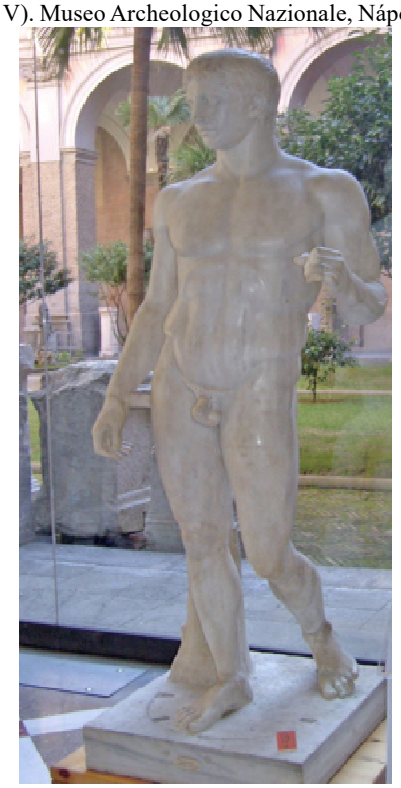
[1] Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid. Sus investigaciones sobre las artes en la Edad Moderna y sobre Juana le han convertido en un referente internacional de la Historia del Arte. Desde el 5 de abril de 2016, es director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.
E-mail: zalama@fyl.uva.es. ORCID: https://orcid:org/0000-0002-9416-2101.

Figura 1: Tumba de Nefertari. Dinastía XIX. c. 1300 a.E.C. Valle de las Reinas, Egipto.



Fonte: From Wikimedia Commons, the free media repository.

Figura 2: Policeto. *Doríforo* (copia romana en mármol a partir de un original griego en bronce del siglo V). Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.



Fonte: Fotografía del autor.

Así, en el Egipto faraónico el número de esculturas de bulto redondo o relieves conservados es muy grande, pero tenemos manifestaciones pictóricas en tumbas de mucha importancia, de manera que a las esculturas del *Gran Speos*, que representan al faraón de la XIX dinastía Ramsés II, podemos contraponer las pinturas de la tumba de su esposa Nefertari en el Valle de las Reinas, en Tebas [Figura 1]. Grecia no fue diferente en la apreciación de pinturas y esculturas, por más que sean estás últimas las conservadas y que se hayan perdido todas las pinturas de caballete; si tenemos magníficos ejemplos de manos de Fidias, Policleto, Praxíteles […] sabemos por las fuentes de la importancia de Apeles, Zeuxis, Parrasio. (PLINIO EL VIEJO, 1988, *passim*). No hubo cambio durante la hegemonía de Roma, y de esa época sí conservamos ejemplos extraordimnarios, como los frescos de Pompeya. La Edad Media, inmersa en el cristianismo, tampoco mostró predilección por esculturas o pinturas, de manera que encontramos excelentes esculturas como las del pórtico de la catedral de Reims, de hacia 1270, a la vez que pinturas como la *Madonna Rucellai*, obra de Duccio. de hacia 1285. Ni siquiera en Bizancio hubo cambios, si bien durante más de un siglo de crisis iconoclasta se prohibieron las. El emergió en y allí las esculturas de Donatello con las pinturas de Masaccio, e incluso no fueron pocos los artistas que abordaron con igual maestría ambas artes como es el caso de Miguel Ángel. El Barroco no introdujo las i magenes. El renacimiento emergió en Florencia y alli cambio alguno en este aspecto: escultores como Bernini o Gregorio Fernández convivieron con pintores como Caravaggio o Velázquez [Figura 2].

Esta unidad a lo largo de la Historia se va a resquebrajar con la llegada de la Ilustración y el paso a la Edad Contemporánea. D'Alembert en 1751, en el "Discurso preliminar" de la *Enciclopedia*, determinó que Bellas Artes eran pintura, escultura y arquitectura, pues "se limitan a pintar y solo se diferencian por los medios que emplean" (D'ALEMBERT, 1953), con lo que no solo eliminaba a otras manifestaciones artísticas que habían tenido gran reconocimiento, como la tapicería, la incrustación, la platería…, sino que colocaba implícitamente a la pintura a la cabeza de las artes. El recorrido paralelo entre pintura y escultura se trunca, y fue en detrimento de la escultura. Diderot, que escribió sus *Salones* sobre las artes entre 1759 y 1781 (DIDEROT, 1994), lo hizo sobre pintura fundamentalmente (hay una corta referencia al escultor Falconet), y si preguntamos a alguien sobre pintores del siglo XIX seguro que recuerda un buen número, de Goya a Cézanne; si lo hacemos sobre escultores me temo que se quedaría en Canova, que falleció en 1822 y Rodin, o tal vez Maillol; recordar a Rude y a su alumno Carpeaux, a pesar de sus excelentes creaciones, solo es patrimonio de los conocedores. No obstante, en el siglo XIX se hicieron muchas esculturas, con frecuencia monumentos, pero en general son obras que carecen del reconocimiento de las grandes pinturas. Quizá esto fue lo que le llevó a Baudelaire, defensor a ultranza de la pintura de Delacroix, a criticar agriamente a la escultura. En el *Salón de 1846*, el poeta escribió un capítulo titulado "¿Por qué la escultura es aburrida?", a la considera primitiva: "el origen de la escultura se pierde en la noche de los tiempos; así pues, es un arte de caribeños", y la define "brutal y positiva como la naturaleza, al mismo tiempo que vaga e inasible, porque muestra demasiados aspectos a la vez (puntos de vista)". (BAUDELAIRE, 1996, p. 177).

Ni mucho menos era una ocurrencia de Baudelaire. Los mismos escultores parecen querer no serlo. Rodin y Maillol, esécialmente el último, se dedicaron a modelar más que a tallar. Realizaban bocetos que mediante sistemas mecánicos –método de puntos– otros pasaban al mármol, o se encargaban de fundir. Antoine Bourdelle, que trabajó catorce años con Rodin, afirmó que él había hecho muchos "Rodines", y Madamme Bourdelle declaró que Rodin "jamás tocaba un mármol". (WITTKOWER, 1980, pp. 276-277). Tampoco era algo nuevo: El escritor y pintor alemán Fernow, que en 1806 publicó un opúsculo sobre canova, dice que éste hacía muchos bocetos en cera y arcilla y el paso al mármol recaía en sus . Y nos da un dato a más: mientras modelaba hacía que le leyeran obras de los clásicos, en un claro intento de ser un intelectual no un trabahador manual. (FERNOW, 1806, pp. 102- 103).

El rechazo a la escultura (talla) lo vemos, y solo es un ejemplo aunque muy significativo, en Hegel; en su *Estética* dice que "el elemento en que la escultura realiza sus productos es […] todavía universal, de la materia espacial, en la que para el uso artístico no se emplea todavía ninguna otra particularidad que las dimensiones espaciales universales…" (HEGEL, 1989, p. 519), mientras que declara la "superior perfección artística de la pintura". (HEGEL, 1989, p. 585). Este desdén por la escultura se produjo en un época en que empezaba a florecer la Historia del Arte como disciplina académica, lo que supuso que la mayoría de los estudios se dirigieran a la pintura, y aunque desde el siglo XX se ha vuelto a colocar a pintura y escultura en el mismo nivel, debido a que las obras de arte han dejado de representar algo para representarse a sí mismas y por lo tanto los materiales, sean los pigmentos, o la piedra, o el hierro... se valoran en sí, los estudios de Historia del Arte siguen poniendo por delante a la pintura.

LIBERALIDAD DE LAS ARTES

Lo hasta ahora expuesto son hechos fáciles de constatar, pero mi interés no es ampliar la lista de ejemplos sino indagar en por qué es así. Y para ello hay que centrarse en el debate sobre la primacía de las artes que tuvo lugar en el Renacimiento, que al menos en principio estuvo muy lejos de ser una controversia estética. Es más, ni siquiera había enfrentamiento entre pintura y escultura por sí mismas; el debate tenía un punto de partida y de llegada definido: la liberalidad de las artes.

A lo largo de la Edad Media se estableció una separación clara entre las artes liberales, cuyo ejercicio ennoblecía y era digno de los poderosos, que tenían una característica especial: su ejercicio no comportaban esfuerzo físico, o trabajo manual si se quiere, frente a las artes mecánicas o serviles, que sí conllevaban esfuerzo. Las artes liberares se dividían en dos grupos: *Trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y *Quadrivium* (Aritmética, Geometría, Música y Astronomía/ Astrología), sin que aquí tengan cabida pintura o escultura, que por extraño que nos parezca hoy formaban parte de las artes mecánicas, de aquellas que su ejercicio comportaba trabajo manual, estaban sometidas al sistema gremial de los oficios, y eran despreciadas por ser innobles.

Habrá quien piense que la Edad Media fue la causante de tal injusticia, y no es algo descabellado porque los hombres del Renacimiento creían, y hasta no hace mucho tiempo se asumía esta convicción, que fue así. Sin embargo, la Edad Media no hizo sino seguir una clasificación que venía de la Antigüedad clásica: ni en Grecia ni en Roma pintura, escultura o arquitectura alcanzaron el reconocimiento que se suponía; estaban en el mismo grupo de lo que hoy denominaríamos artesanía (*ars* es el origen de ambos términos, arte y artesanía). El ejemplo de las Musas, inspiradoras y protectoras de las artes, es claro: de las nueve divinidades ninguna hace la menor referencia a las artes visuales.

Hay más puntos coincidentes entre la Edad Media y el Mundo Clásico, como es el relativo a la creación artística, o mejor dicho a la no creación. Aunque con planteamientos de partida totalmente diferentes, en ambos casos no se admitía la *creatio ex nihilo*. En Grecia y Roma sencillamente porque no existía ese concepto; sí el de mimesis, que era el máximo exponente de una obra de arte, pero la condena de Platón a las artes, a las que redujo a ser copia de copia (PLATÓN, *República*, X) no hizo sino relegar a las artes visuales a un segundo lugar, con lo que su reconocimiento social escaso. En la Edad Media solo creaba Dios, por lo tanto los artistas se limitaban a copiar, la mimesis seguía vigente, si bien no de la naturaleza circundante, pues las obras de arte no se fijaban en lo circunstancial sino que querían ser una transposición de obra de Dios a través de la palabra revelada.

Esta imposibilidad de crear (palabra que hoy utiliza cualquier artista, o que se llame a sí mismo artista, o cocinero, costureo, cómico, actor, …) comenzó a ponerse en entredicho a partir del siglo XIV. La aparición de los *Studia humantatis*(gramática, retórica, poesía, ética e historia) fue fundamental. Los humanistas empezaron a creer que eran capaces de hacer cosas nuevas, nunca vistas (crear). Petrarca (1304-1374) fue el primer representante de estos intelectuales que ya mostraba un interés nuevo por el Hombre (la medida de todas las cosas, según la afirmación del sofista Protágoras) y se arrogaba una cierta capacidad de crear. Los que le sucedieron, los humanistas del siglo XV, no dudaron en reclamar para ellos esa capacidad creadora. (KRISTELLER, 1970, . 12-34). Pero, y esto debe resaltarse, solo para lo que hoy llamaríamos actividad intelectual. La recuperación de Platón, frente al omnipresente Aristóteles de la Escolástica, hizo que se pudiese apelar a una obra que no imitase a la naturaleza según se nos presenta, sino a la Idea misma. En realidad no se enteraron demasiado de Platón, cuya filosofía impedía remontarse a la Idea, es decir, impedía crear, y confundieron al ateniense con Plotino, filósofo neoplatónico del siglo III d. C., que permitía aprehender la Idea gracias a la emanación de ésta y la participación. Ambos conceptos, emanación y participación, fueron asumidos por escritores

cristianos como Pseudo-Dionisio Areopagita, siglos V-VI, y retomados al final del Medievo. Petrarca y los humanistas posteriores los hicieron suyos y en ellos encontraron la filosofía que justificaba su capacidad creadora. (PANOFSKY, 1989, *passim*).

No obstante, esta capacidad para alcanzar la Idea (en origen platónica pero cristianizada y por lo tanto divina) no era extensible a las artes mecánicas. Plotino había sido tajante al respecto: "la materia es el mal" (PLOTINO, I, 6; PANOFSKY, 1989, p. 27). El artista podía participar de la Idea mentalmente, pero no podía plasmarla en toda su extensión porque la materia –los pigmentos, el mármol…–, lo impedían. Frente a esto, se entendía que los humanistas no precisaban de esa materia. Al margen de papel y tinta, o sencillamente de viva voz, se asumía que no necesitaban nada más para mostrar sus reflexiones, problemas matemáticos, poesías, historias…, escritos en general. Sus actividades eran liberales, no serviles.

Evidentemente, esta situación no era la que querían los artistas visuales, cada vez más pagados de sí mismos. Pero ¿cómo alcanzar el Olimpo de las artes liberales?; ¿cómo podrían abandonar los odiados gremios donde un artista compartía puesto con un picapedrero o un carpintero? En definitiva, ¿cómo lograr el reconocimiento de la sociedad? Para lograrlo echaron mano de argumentos históricos y científicos. Los primeros apelaban a un supuesto reconocimiento en la Antigüedad –en realidad falso, aunque ellos pensaban que era cierto– donde la pintura, decían, había tenido la misma consideración que la poesía. Una frase de Horacio: *ut pictura poesis* tomada en un sentido equivocado, pues el poeta latino no quería igualar pintura y poesía sino resaltar que una poesía debía juzgarse como la pintura, en conjunto, no verso a verso (la pintura se ve como un todo, no es la suma de partes), les sirvió como prueba de esa identidad, y no dejaron de repetirlo durante el Renacimiento. (LEE, 1982, pp. 13-22). Y es que la poesía sí era patrimonio de las Musas, y por lo tanto liberal. Los argumentos sobre la importancia de las artes visuales tomados de escritores clásicos como Plinio el Viejo se magnificaron, al margen de que el enciclopedista latino no fuese muy convincente en sus historias de artistas, que por otro lado recogió de otros sin contrastar. (PLINIO EL VIEJO, 1988, *passim*). No obstante, cualquier referencia favorable sacada de la Antigüedad era objeto de interés, pues había que demostrar la liberalidad de las artes para así alcanzar un reconocimiento social de los artistas. En este sentido la pintura empezaba a tomar la delantera pues el pintor, como el poeta, para realizar su obra usa una pluma/pincel y una superficie –papel, tabla– donde escribir/dibujar.

Figura 3: Masaccio. *Trinità*. 1428. Santa Maria Novella, Florencia.

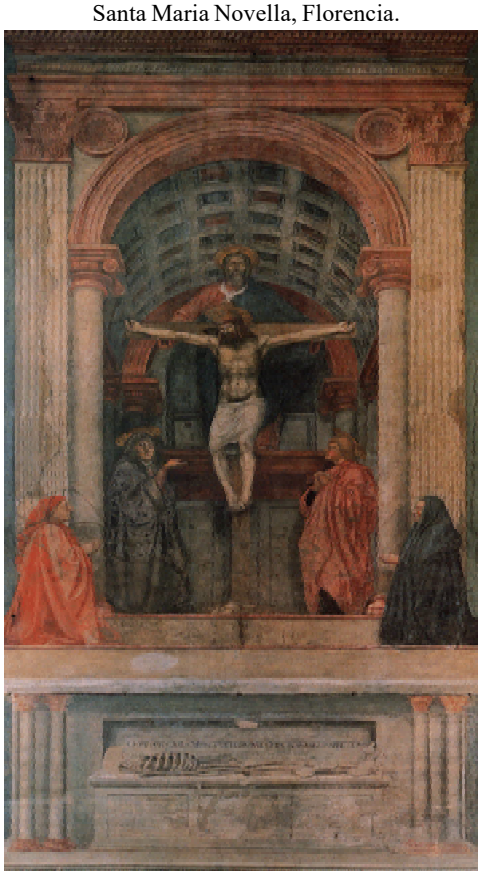


Foto del autor.

Figura 4: Andrea Pisano. *Escultura*. Relieve para la catedral de Florencia. c. 1340. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.



Foto del autor.

El segundo tipo de argumentos es el científico. A lo largo de la Edad Media, cuando se realizaba una pintura se tenían en cuenta las figuras y no el espacio. Solo después de desplegar la historia se completaba el conjunto con un espacio en nada convincente. A comienzos del siglo XV los pintores dieron un giro copernicano en este aspecto. Antes de colocar las figuras había que realizar el espacio donde iban a desplegarse. Y este espacio tenía que conformarse siguiendo una norma universal, científica, regida por la geometría: lo que llamamos perspectiva. Brunelleschi parece ser el iniciador, pues ya en 1413 se le reconocía como "prespettivo" (TANTURLI, 1980, p. 125), y su amigo Masaccio, quizás con su participación y la del escultor Donatello, nos ha dejado una prueba extraordinaria en su *Trinità* (1427) en santa Maria Novella, en Florencia. [Figura 3] Por su parte Alberti desarrolló por escrito la teoría en su *De pictura* (1435), fijando la forma en la que se debía simular la tercera dimensión en un plano, teniendo presente no solo el punto de fuga, sino también el punto de distancia (PANOFSKY, 1927, *passim*; ZALAMA, 2008, pp. 67-98).

Quien conocía las leyes de la perspectiva antes de ser un pintor era un geómetra, y por lo tanto tenía derecho a reclamar un puesto entre las artes liberales. Esto acabó dando el triunfo a los artistas, pero hay que insistir en que seguimos hablando de pintura, no de escultura. Y es que en su esfuerzo por elevar la categoría de las artes visuales, los artistas habían primado a la pintura frente a la escultura. No obstante, algunos de los más destacados defensores de la liberalidad de las artes fueron fundamentalmente escultores, como Donatello o Ghiberti, y también Brunelleschi lo era. Alberti consideraba que ambas, junto a la arquitectura, tenían en común el dibujo, y de hecho escribió sendos tratados dedicados a las tres artes (si bien el referido a la escultura, el primero que parece compuso, apenas tiene interés frente a la importancia del dedicado a la pintura).

Sin embargo, aunque la sociedad estaba dispuesta a aceptar la pintura en cuanto su cercanía en los métodos de trabajo al escritor, no veía igual la escultura, cuya práctica obligaba a un considerable esfuerzo físico. Los artistas y los teóricos de las artes insistían en que la base era la misma y por lo tanto no había diferencia entre pintura y escultura, pero la teoría artística del Renacimiento es de carácter fenoménico, no especulativo, interesada no tanto en definir las artes como en conseguir su reconocimiento. Y para lograr esto sabían que era *conditio sine qua non* separarse de la actividad mecánica para acercarse a la liberal. Y en esto la pintura era mucho más fácil de defender.

EL *PARAGONE*

A pesar de defender escultura, pintura y arquitectura como artes liberales, Alberti en *De pictura*, II, declara sin ambages: "[…]la pintura fue honrada por nuestros mayores con un honor primordial, de manera que, mientras todos los demás artífices fueron llamados artesanos, solo el pintor no esta incluido entre ellos". (ALBERTI, 1999, p. 90). Aunque veía la misma base para ambas artes, el tratadista florentino dejaba claro cuál consideraba principal. Y esto no se limita al plano teórico, pues se puede apreciar en algunas representaciones entre los siglos XIV y XV. Andrea Pisano en los relieves para la catedral de Florencia, de haca 1340 (Florencia Museo dell'Opera del Duomo) muestra el trabajo duro de los escultores y canteros, frente al del pintor. [Figura 4] Este trabajo manual de nuevo lo resalta Nani di Banco hacia 1410 en la base de la hornacina de los *Cuatro Santos Coronados* en Orsanmichele.

Esta incipiente mejora en la consideración social de la pintura, y por ende de los pintores, no podía ser del agrado de los escultores. En Florencia en el siglo XV hubo magníficos escultores, que defendían su quehacer, con lo que el debate por la primacía entre estas artes estaba servido. Y fue Leonardo el primero que nos ha dejado constancia escrita, en lo que conocemos como *paragone* (literalmente comparación). Este tipo de literatura arranca de los griegos, tan dados a polemizar, y en cierta medida lo encontramos en la frase de Horacio *ut pictura poesis*. Sin embargo, el verdadero debate centrado en las artes visuales se debe al Renacimiento y fue Leonardo su iniciador.

Aunque son de sobra conocidas las ediciones del *Tratado de pintura* de Leonardo, en realidad el genio del Renacimiento no escribió tal, o para ser más precisos, si es que lo escribió él mismo lo hizo desaparecer. El *Tratado de pintura* que tenemos es una compilación de textos de Leonardo que realizó su alumno Francesco Melzi a partir de diferentes escritos del maestro, hoy en buena parte perdidos. Tras diversos avatares el compendio acabó en la Biblioteca Apostólica Vaticana y se conoce como *Codex Urbinas Latinus 1250* (LEONARDO DA VINCI, 1987, pp. 19-86; en los párrafos que se citan se abrevia la entrada como *Urb.* y el número del folio, recto "r" o verso, "v".). Este conjunto de escritos comienza con el *Paragone*, que es una serie de textos ordenados por Melzi a su entender, en los que Leonardo establece la primacía de las artes, agrupando los escritos en cuatro bloques: pintura y ciencia; pintura y poesía; pintura y música, y pintura y escultura.

Leonardo dice que la pintura es una ciencia, si bien experimental pues él no era un hombre de formación académica, y resalta la perspectiva. Determinado esto, no duda en elevar a la pintura por encima de todas las demás artes, atendiendo a la superioridad de la visión sobre cualquier otro sentido. Respecto a la poesía también insiste en la superioridad de la pintura, pues "La pintura es poesía muda, y la poesía es pintura ciega" (Urb. 10r), e introduce argumentos anecdóticos como los del poeta y el rey Matias Corvino de Hungría. (Urb. 14r-15v). La música tampoco sale bien parada en el paragone. De nuevo con el argumento de la superioridad de la vista frente al engañoso oído, dice que "la música es la hermana menor de la pintura". (Urb. 16r). Toda idea naciente necesita de enemigos a los que combatir.

Tras la comparación de la pintura con la poesía y la música, por último llega a la escultura y es tajante respecto a la inferioridad de esta última respecto a la pintura. Comienza justificando su conocimiento de ambas artes por practicarlas indistintamente: "Dedicándome yo no menos a la escultura que a la pintura y siendo en una y otra igualmente versado, presumo no pecar de mala fe si decido sobre cuál de las dos sea de más grande ingenio, dificultad y perfección". (Urb. 23r). A pesar de que parece anunciar un debate teórico sobre su ingenio, dificultad y perfección, lo cierto es que no será así sino que va a centrar su discurso en lo que supone su ejercicio y el esfuerzo que conlleva: "El arte del escultor es de mayor fatiga corporal que el del pintor, esto es, un arte más mecánico y que menor fatiga mental requiere, es decir: que en relación a la pintura, tiene parco discurso, pues el escultor solo quita, mas el pintor siempre pone". (Urb. 23v).

Una y otra vez insiste en el trabajo duro, mecánico, que exige la escultura, mientras que el pintor está exento de esfuerzo físico. En una larga reflexión sobre el asunto, de la que resaltamos algunos párrafos, no deja duda sobre la brecha que separa la pintura de la escultura:

> Entre la pintura y la escultura no encuentro sino esta diferencia: el escultor concluye sus obras con mayor fatiga de cuerpo que el pintor, en tanto que el pintor concluye las suyas con mayor fatiga de mente. La verdad de esto puedo demostrar así: cuando el escultor realiza su obra, aplica la fuerza de sus brazos y de su martillo para despojar al bloque de mármol o de otra piedra de lo que exceda la figura que en aquél está encerrada, trabajo éste en todo punto mecánico y que muy a menudo se acompaña del fango que resulta de la mezcla del sudor con el polvo. Su rostro aparece embadurnado y como enharinado por el polvo del mármol, que parece un panadero, y todo cubierto por diminutas esquirlas, cual si hubiese nevado sobre él, y sucia su habitación y llena de esquirlas y polvo de piedra. Le sucede al pintor todo lo contrario (y hablo de pintores y escultores excelentes), pues sentado ante su obra y a sus anchas, bien vestido, pulsa el levísimo pincel en graciosos colores empapado. Se atavía con las ropas que le place; su habitación está limpia y llena de hermosas pinturas, y a veces se deleita en la compañía de músicos o de lectores de variadas y bellas obras, que son con gran placer oídas sin el estorbo estrepitoso de martillos u otros rumores. (Urb. 20r).

Estos breves ejemplos entresacados de las más de cincuenta páginas que forman el paragone muestran con suficiente claridad el pensamiento de Leonardo, que empezaba a ser generalizado entre los artistas del *Quattrocento*. Defiende la pintura en tanto que intelectual (lo que le obliga a asumir que la poesía y la música ennoblecen al pintor, pues le deleitan mientras trabaja), y relega a la escultura en tanto que exige trabajo manual, y eso es innoble.

Una lectura atenta de estos textos nos hace pensar en que Leonardo también era escultor, como él bien dice, y si es verdad que no conservamos sus obras, no es menos cierto que tampoco tenemos demasiadas pinturas (se conserva una veintena y las perdidas, que sepamos, se cuentan con los dedos de una mano). ¿Por qué, entonces, despreciar parte de su actividad? La razón no es otra que el afán por conseguir el reconocimiento de las artes visuales como liberales. El debate de Leonardo no es tanto de rechazo a otras manifestaciones reconocidas desde la Antigüedad, como la poesía o la música, sino resaltar la importancia de las artes visuales. Pero Leonardo sabía que para alcanzar su estima debía contraponerlas a la pintura, a la vez que demostrar que esta se valía de los mismos métodos. El pintor, como el poeta o el músico, viste elegantemente y trabaja con limpieza, sin esfuerzo físico alguno (evidentemente esto es forzar la realidad; podría defenderse en el caso de una pintura de caballete de pequeño formato, pero no en la pintura al fresco de una bóveda, por poner un ejemplo). Sin embargo, la escultura sí exigía ese esfuerzo. Para los que no admitían a las artes visuales entre las Artes Liberales, el trabajo de la talla era una razón de peso para sustentar sus postulados. Sin embargo, no podían decir eso de la pintura. Esta nobleza de la pintura y su desempeño intelectual, frente a otras artes visuales, se desarrolló en las décadas y siglos posteriores hasta alcanzar la absoluta primacía con la Ilustración en la segunda mitad del siglo XVIII, pero hasta ese momento no solo la escultura mantuvo su importancia sino que otras manifestaciones artísticas, como la tapicería, siguieron gozando de mayor interés, lo que se concreta en las cantidades abonadas, siempre muy superiores por un paño que por una pintura. (ZALAMA, 2019, pp. 15-43).

Todos los tratadistas del *Quattrocento* buscaron elevar la categoría de las artes visuales. Todos incidieron en su liberalidad, si bien Leonardo fue el primero que explícitamente defendió la pintura a costa de su arte hermana, y probablemente habría sido un golpe mortal para la escultura de no mediar el genio de Miguel Ángel.

Es más que sabido que Miguel Ángel se definía como escultor, y como escultor de talla. Asimismo es muy conocido el enfrentamiento que el artista tuvo con el papa Julio II cuando éste le ordenó pintar el techo de la Sixtina a costa de paralizar la escultura de su monumento funerario. Miguel Ángel quería seguir esculpiendo, y aunque su obra pictórica es más que considerable, y también la arquitectónica, hasta el final de sus días siguió cincelando el mármol. No modelaba, a no ser pequeñas figuras cual bocetos, y que sepamos nunca hizo un modelo a tamaño natural para que sus ayudantes lo pasasen al mármol mediante el método de puntos; ni siquiera usaba el trépano para definir los contornos (sí en su juventud); trabajaba directamente sobre el mármol. La labor de talla de Miguel Ángel era tan dura como la de cualquier escultor, pero su reconocimiento artístico era tal que nadie se habría atrevido a decir que era un proceder mecánico.(Figura 5).

Para quien quizás haya sido el artista más grande de todos los tiempos, y cuyo reconocimiento en vida alcanzó cotas insospechadas para otros artistas, no existía la preocupación de que su trabajo fuese considerado manual. Sin embargo, sí era motivo de disgusto para sus contemporáneos que la sociedad los siguiese considerando como artesanos que debían estar afiliados a un gremio. Los pintores empezaban a ser comparados, al menos ellos así lo querían, con los escritores, y a la vez los escultores se dieron cuenta de que ir sucios y con las manos destrozadas por el uso del martillo y el cincel no era lo que deseaban. Querían ser caballeros ¡ser como dioses!, como defendía Paolo Pino a mediados del siglo XVI (PINO, 1548, f. 34), y eso era más fácil siendo pintor. Así, los escultores comenzaron a entender la escultura de talla como una realización de ayudantes. Cellini hacía modelos que después pasaba al bronce, labor que recaía fundamentalmente su taller. El proceso lo podemos ver perfectamente en una obra de Giambologna, *el Triunfo de Florencia sobre Pisa.* Se conserva el boceto realizado en terracota en el Victoria & Albert Museum, en Londres; apenas tiene 38 cm de altura y es obra personal del escultor. Este boceto, con la intervención del taller, se convirtió en una escultura en yeso, de 280 cm, que se conserva en la Galleria dell'Accademia (Palazzo Vecchio), en Florencia. Por último se pasó al mármol por los ayudantes de Giambologna, mediante el método de puntos, en 1570, y es la obra que se expone en el Bargello, en Florencia. Sin duda el maestro daría los últimos toques, pero el trabajo manual había recaído en su taller. Este sistema no decayó en los siglos posteriores, pues, y solo es un ejemplo, en 1640 Bernini tenía un taller con más de 40 escultores.

Figura 5. Miguel Ángel. David. 1501-1504. Galleria dell'Accademia, Florencia.



Foto del autor.

En 1528 se publicó un libro de extraordinaria influencia: *Il cortegiano*, de Baldassare di Castiglione, muy pronto traducido a otras lenguas como el español, por Juan Boscán, que lo hizo por indicación de Garcilaso de la Vega. El texto data de una década antes y, como es sabido, trata del proceder de los servidores en la corte. Qué hacer y cómo hacerlo, cómo comportarse en un mundo sometido a rígidas reglas y a la vez mostrar frescura. Castiglione exige hacer todo con *sprezzatura* (desenfado, desgana aparente) para que parezca que se hace sin esfuerzo, sin afectación (es la *facilità* que surge la *grazia*).

La *grazia* no es posible si hay rigidez, y la gracia llega a valorarse más que la belleza misma, hasta el punto de considerar que no existe belleza sin gracia, pero sí gracia sin belleza. (BLUNT, 1985, pp. 109-111). Las cosas deben hacerse sin fatiga, sin trabajo. Aquello que requiere esfuerzo es menos noble y está contraindicado en la corte. Castiglione es tajante en esto: el cortesano no debe realizar trabajos, pero sí debe ejercitarse en la pintura, arte que debe ser considerado liberal: "Bastará decir que conviene a nuestro cortesano tener noticia del pintar, como de cosa virtuosa y útil y preciada en aquellos tiempos [Grecia y Roma] cuando los hombres valían más que agora". (CASTIGLIONE, 1994, p. 198). El conde Castiglione respondía así, riendo, lo cual es muy significativo, a la afirmación de uno de los interlocutores, el escultor Gian Cristoforo Romano, que defendía la primacía de la escultura diciendo que: "es de mayor trabajo, mayor arte y mayor dignidad que la pintura". (CASTIGLIONE, 1994, p. 194). En un largo párrafo Castiglione defiende a la pintura, a la que considera muy por encima de la escultura porque es capaz de simular los colores y las sombras de la naturaleza, mientras que la escultura no. Pero sobre todo es que la pintura no exige esfuerzo mientras que la escultura sí, y en la mentalidad del cortesano el trabajo físico era poco menos que abominable por innoble.

BENEDETTO VARCHI Y EL TRIUNFO TEÓRICO DE LA PINTURA

Il cortegiano recogía el sentir de su época e iba a popularizarlo dentro y fuera de Italia. Sin embargo, podría creerse que esta forma de pensar se quedaba en las alturas teóricas o meramente literarias, y que la realidad de los artistas era otra, sobre todo si nos fijamos en Miguel Ángel y su actividad como escultor. No obstante, este era un caso singular, pues era reconocido como un genio, y en Roma, después de las muertes de Bramante, Leonardo y Rafael, nadie le hacía sombra. Pero aunque un artista excepcional, lo cierto es que la escultura ya había perdido su pulso con la pintura, por más que en el plano teórico se consiguiese una solución de compromiso en apariencia, como atestigua el debate entre pintura y escultura recogido por el erudito Benedetto Varchi a mediados del siglo XVI.

Conocedor de cómo la pintura había ganado la mano a la escultura, Varchi (1503-1565) quiso saber qué opinaban al respecto los artistas. A comienzos de 1547 escribió a diferentes maestros florentinos, pintores y escultores, solicitándoles su opinión. (GARRIGA, 1983, pp. 245-264). No se trataba de una votación, ni siquiera una encuesta, en la que las opiniones a favor de una u otra manifestación se recogieran democráticamente; Varchi tenía *a priori* muy claro el resultado y lo único que le interesaba era saber qué opinaban, no plegarse a sus dictámenes.

De los artistas a los que requirió su respuesta al respecto sabemos que ocho le contestaron: Giovanni Battista del Tasso, Francesco da Sangallo, Niccolò Pericoli il Tribolo, Giorgio Vasari, Jacopo Pontormo, Agnolo Bonzino, Benvenuto Cellini y Miguel Ángel Buonarroti. Pintores, escultores y arquitectos que expresaron su opinión al respecto y de los que merece la pena resaltar algunos párrafos.

Vasari, quien publicó poco después sus *Vidas* –la primera edición es de 1550 y la segunda, ampliada y corregida, de 1568–, consideraba a la pintura y a la escultura, junto a la arquitectura, *arti del disegno*, es decir, asentadas en una misma base, el dibujo. Con esto por delante, no quiso dar una respuesta concreta sino que se remitió a una pregunta de las mismas características que ya le habían hecho Roma, y no sabiendo qué responder, "fui a buscar al divino Miguel Ángel por ser en estas dos artes peritísimo, para que me dixese su parecer, y sonriéndose me respondió: la escultura y la pintura tienen un mismo fin". (VARCHI, 1993, pp. 138-139).

Pontormo, como pintor que era, desdeña la escultura a la que estima más meritoria en función del mármol que se elige y no por las dotes del artistas, para lo que no duda en citar a Miguel Ángel, al que considera un gran artista –de "ingenio sobrenatural"– por sus pinturas, mas no por las tallas (GARRIGA, 1983, p.259).

> Miguel Ángel no ha podido demostrar la profundidad del diseño y la grandeza de su ingenio divino en las espléndidas figuras en relieve que ha realizado, sino en las milagrosas obras de pintura con figuras tan variadas y bellas actitudes y escorzos, y aunque él ha preferido siempre la pintura como algo más difícil y más proporcionado a su ingenio sobrenatural, no por ello deja de reconocer que su grandeza y eternidad dependen de la escultura, tan digna también y tan eterna, a pesar de que contribuyen más a esa eternidad las canteras de mármol de Carrara que las dotes del artista [...].

Bronzino, alumno y ahijado de Pontormo, respondió centrando su argumento en el trabajo mecánico, duro y fatigoso, del escultor, que lejos de dar dignidad a sus obras las hacía inferiores a las pictóricas. (GARRIGA, 1983, p. 255).

> […] la fatiga corporal de esculpir no añade más nobleza al arte, sino que más bien le sustrae dignidad, porque cuanto más las artes implican ejercicio de brazos o corporal, tanto más son mecánicas y por consiguiente menos nobles [...] como el trabajo de los picapedreros en la canteras o en la carreteras, o el de los que cavan, o el de los colchoneros y herreros o parecidos […]

Francesco Giamberti, llamado da Sangallo, alaba la escultura, como escultor que era, pero admite que es "de extremado trabajo corporal", y dependiente del mecenazgo pues el mármol (la talla en mármol es superior a cualquier otra) es muy caro y el escultor no puede trabajar sin la materia prima: "al buen escultor siempre le acompaña un continuo temor de que no le falte la materia, al pintor no le sucede esto" (VARCHI, 1993, pp. 186-188), lo que no deja de ser otra dependencia mecánica.

Cellini, que se declara malo al dictar y peor al escribir, pero que nos ha dejado muchos escritos, entre los que se encuentra su autobiografía, defiende la escultura desde el punto de vista estético: "la escultura es siete veces superior a la pintura porque una obra de escultura ha de tener ocho vistas, y todas deben ser igualmente buenas". (GARRIGA, 1983, p. 260). No contempla el duro trabajo que conlleva esculpir o fundir, aunque sí se refiere a este esfuerzo en sus tratados sobre la orfebrería y la escultura. Aquí detalla el gran esfuerzo del escultor, cuya labor es fatigosa y poco agradable, e incluso da ejemplos de ello. Así, detalla que para dar una pátina a su escultura mezclaba médula de hueso de carnero triturada con yeso y astillas de hierro. Hecha la mezcla añadía "un poco de estiércol de buey o de caballo pasado por un sutilísimo tamiz con agua pura, con lo cual queda el agua teñida de dicho estiércol. Y así, una vez mezcladas estas cosas y puestas en estado líquido como si de una salsa se tratara, tomé un pincel de pelo de cerdo … [y] apliqué a la estatua de cera una capa". Una vez que se había secado aplicaba otras dos capas del poco agradable potingue. (CELLINI, 1989, pp. 150-151).

Incluso con solo estos párrafos entresacados de las respuestas a Varchi se puede apreciar la mayor nobleza de la pintura frente a la escultura. No obstante, la sentencia aún no estaba pronunciada porque había que esperar a la respuesta de Miguel Ángel. El artista envió un breve escrito en el que muestra su opinión con total sinceridad, que tanto por ser de quien era como por la brevedad, merece ser citada sin cortes. (GARRIGA, 1983, pp. 262-263).

> Al muy magnífico y honorable messer Benedetto Varchi. Messer Benedetto. Para dejar constancia de que he recibido, como así es, vuestro opúsculo, responderé algo a lo que me pedís, aunque indoctamente. Yo digo que la pintura me parece más apreciable cuanto más se acerca al relieve, y el relieve más defectuoso cuanto más se acerca a la pintura; y es que a mí solía parecerme que la escultura era la lámpara de la pintura y que de la una a la otra mediaba la diferencia que va del sol a la luna. Ahora, una vez leído vuestro opúsculo donde afirmáis que, hablando filosóficamente, aquellas cosas que tienen un mismo fin son una misma cosa, he cambiado de opinión y digo que, si mayor juicio y dificultad, obstáculo y fatiga, no generan mayor nobleza, entonces la pintura y la escultura son una misma cosa, y dado que así debe considerarse, no debería ningún pintor realizar menos escultura que pintura, e igualmente el escultor menos pintura que escultura.Entiendo por escultura aquello que se hace a fuerza de quitar; lo que se hace a base de añadir se asemeja a la pintura. Basta que, procediendo ambas de un mismo entendimiento, tanto la escultura como la pintura, se consiga que convivan en paz y se dejen ya tantas discusiones, porque se va más el tiempo en ellas que en hacer las figuras. Quien escribió que la pintura era más noble que la escultura, si es que ha entendido lo mismo de bien las demás cosas que ha escrito, las habría escrito mejor mi criada. Infinitas cosas, no dichas aún, habría que decir sobre esas ciencias, pero, como he indicado, requerirían demasiado tiempo y yo dispongo de poco, porque no solo soy viejo sino que casi me cuento ya entre los muertos. Pero os ruego que me disculpéis y me recomiendo a vos, y os agradezco lo mejor que sé y puedo por el excesivo honor que me hacéis, y yo no merezco. Vuestro Miguel Ángel Buonarroti, en Roma.

Como era de esperar los pintores argumentaron a favor de la pintura mientras que los escultores hicieron lo propio defendiendo su arte. Si la base en ambos casos era el *disegno* estaba claro que no podían establecerse diferencias, pero sí se hicieron atendiendo al esfuerzo mayor que conllevaba la escultura. Por ahí se marcó la disimilitud que suponía que el pintor actuaba como el escritor, y por lo tanto su arte debía ser considerado liberal, mientras que el escultor tenía que enfrentarse a materiales como el mármol o el bronce, lo que conllevaba un esfuerzo considerable y además de permanecer siempre sucio por el polvo que saltaba de los bloques o humos de los hornos de fundido. Miguel Ángel lejos de considerar la escultura innoble por su esfuerzo, resalta este aspecto, si bien concluye que ambas artes son hermanas y no se deben establecer diferencias: “si mayor juicio y dificultad, obstáculo y fatiga, no generan mayor nobleza, entonces la pintura y la escultura son una misma cosa”.

Con estas respuestas, Benedetto Varchi dictó el tercer domingo de Cuaresma de 1547 (1546 según el cómputo florentino que hacía comenzar el año el día de la Anunciación) una conferencia en la *Accademia* de Florencia. Su publicación, junto con el comentario a un soneto de Miguel Ángel, se realizó en Florencia en 1549, y tuvo una considerable difusión e influencia. El humanista florentino basó su exposición en siete puntos fundamentales:

1. Reputación.
2. Honores y y recompensas.
3. Universalidad de la imitación.
4. Dificultad o esfuerzo corporal y de ingenio.
5. Magnificencia y ornamento.
6 Comodidad y utilidad.
7. Amenidad y deleite.

A pesar de ser él mismo filósofo no tiene en cuenta cuestiones estéticas; solo le importa el reconocimiento social de ambas manifestaciones y sus causas. Comienza preguntándose cuál es más noble, escultura o pintura. Recuerda que Alberti, y un siglo después Castiglione, sustentaron que la pintura era superior a la escultura (VARCHI, 1993, pp. 76-77), tesis con la que en el fondo coincide, pero termina por decir que ambas “son sustancialmente un solo un arte [...] el diseño”. (GARRIGA, 1983, p. 249). A pesar de esta declaración es evidente que entiende que la pintura es arte más noble porque es menos mecánica, y así lo expresa al desarrollar los puntos fundamentales de su escrito. Unos ejemplos tomados de algunos epígrafes permiten ver con claridad su pensamiento favorable a la pintura.

1) Reputación: “No creo que negarán, pienso yo, que siendo la pintura, siendo de verdad no solo menos fatigosa, en cuanto a la fatiga corporal, sino incluso más deleitosa y de más breve realización, era práctica más predilecta y habitual de los grandes hombres, ocupados o en otras profesiones o en otros asuntos”. (GARRIGA, 1983, p. 251).

4) Dificultad o esfuerzo corporal y de ingenio: En este punto dice que los escultores esgrimen que su arte es más difícil, pero asimismo conlleva más esfuerzo: “Requiere también gran fatiga tener que hallar en un mármol, y luego realizarlo mediante el cincel, algún miembro ...” (GARRIGA, 1983, p. 4) 252). Aunque parece salvar la escultura por esa mayor dificultad, vuelve con el argumento del primer punto del mayor esfuerzo corporal y por lo tanto menor nobleza.

6) Comodidad y utilidad: Refiriéndose a la primera resalta “que con mucha más comodidad se pinta que se esculpe, casi sin comparación, ya que entre otras mil comodidades, el escultor no podría realizar la bóveda de Careggi o de Castello ni con aquella comodidad ni sin obstaculizar el lugar y rehacerlo todo nuevo”. (GARRIGA, 1983, p. 253).

7) Amenidad y deleite: …creo yo que los escultores lo concederían íntegro [a la pintura] por las motivos y en el modo indicados más arriba, o sea en relación con la amenidad de los colores y a aquellos últimos acabados a que la escultura no puede llegar". Es tajante, si bien al final lo arregla diciendo que los colores afectan a los accidentes y que la pintura engaña más que la escultura… (GARRIGA, 1983, p. 254).

Creo que no es necesario abundar en este campo; la escultura tenía una consideración inferior a la pintura. Y la razón fundamental era el duro trabajo que suponía la talla. El disgusto hacia la escultura es en realidad el rechazo a la maldición bíblica de sudar para ganarse el pan, y es que tallar el mármol exigía, y exige, sudar y mucho. Este rechazo a ser, podríamos decir, un trabajador del arte, llevaba a los escultores a alejarse del trabajo directo sobre la piedra, como exigía Miguel Ángel. Solo a comienzos del siglo XX, cuando el arte deja de representar algo para representarse a sí mismo, con lo que la valoración de la materia *per se* se empieza a imponer a las formas figuradas, se volverá a tener en cuenta la talla, y por ende la escultura. Esto es lo que se recoge en el libro del mediocre escultor pero gran teórico Adolf von Hildebrand, que en 1893 publicó *El problema de la forma en la obra de arte*, donde dedica un capítulo a la escultura en piedra, a la que considera la más importante. Sus opiniones recuerdan las del Renacimiento "La escultura surgió indudablemente del dibujo", y se debe atacar como un relieve, por capas, tal como decía Miguel Ángel. Tres siglos y medio después del debate propiciado por Benedetto Varchi, cuando ya los pintores habían alcanzado el reconocimiento social y la pintura se había erigido en indiscutible abanderada de las artes visuales, la escultura empezaba a remontar en su consideración, pues la oposición entre artes liberales y mecánicas se había difuminado y el giro lingüístico que supuso dejar de representar algo para mostrar la materia (colores, mármol, bronce…) no como soporte sino con valor en sí misma, habría la puerta a una nueva valoración de la escultura.

REFERENCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **De la pintura y otros escritos** (ed. de Rocío de la Villa), Madrid, Tecnos, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. **Salones y otros escritos sobre arte,** (ed. de Guillermo Solana), Madrid, Visor, 1996.

BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia.** *1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1985 [1940].

CASTIGLIONE, Baldassare. **El cortesano** (ed. de Mario Pozzi), Madrid, Cátedra, 1994.

CELLINI, Benvenuto. **Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura,** Madrid, Akal,1989.

CHENEL Álvaro, **Imbricaciones. Paradigmas, modelos y materialidad de las artes en la Europa habsbúrgica**, Madrid, Silex, 2019, pp.15-43.

D'ALEMBERT, Jean le Rond. **Discurso preliminar de la Enciclopedia,** Madrid, Aguilar, 1953 [1751].

DIDEROT, Denis. **Escritos sobre arte** (ed. de Guillermo Solana), Madrid, Siruela, 1994.

FERNOW, Carl Ludwig. **Über den Bildhauer Canova und dessen Werke,** Zürich: Gessner, 1806.

GARRIGA, Joaquim (ed.). **Renacimiento en Europa. Fuentes y documentos para la Historia delArte,** IV, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Lecciones sobre la Estética,** Madrid, Akal, 1989 [1842].

HILDEBRAND, Adolf von. **El problema de la forma en la obra de arte,** Madrid, Visor, 1988 [1893].

KRISTELLER, Paul Oskar, **Ocho filósofos del Renacimiento italiano**, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1970 [1964].

LEE, Ressenlaer W., **Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura**, Madrid, Cátedra, 1982 [1967].

LEONARDO DA VINCI, **Tratado de pintura** (ed. de Ángel González García), Madrid, Akal, 1987.

PANOFSKY, Erwin, **Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte**, Madrid, Cátedra, 1989 [1924,1959].

PANOFSKY, Erwin, ***La perspectiva como forma simbólica,*** Barcelona, Tusquets, 973 [1927] Sílex,2019, pp. 15-43.

PINO, Paolo, **Dialogo di pittura,** Venecia, Paulo Gherardo, 1548.

PLINIO EL VIEJO, **Historia Natural** (ed. de Esperanza Torrego, *Textos de Historia del Arte*), Madrid, Visor, 1988.

TANTURLI, Giuliano, "Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari fiorentini", en SPADOLINI, Giovanni (ed.), **Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo**, I, Florencia, Centro Di, 1980.

VARCHI, Benedetto, **Lección sobre la primacía de las artes** (ed. de Cristóbal Belda Navarro), Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993.

WITTKOWER, Rudolf, **La escultura. Procesos y principios**, Madrid, Alianza Editorial, 1980 [1977].

ZALAMA, Miguel Ángel, **"Ars sine scientia nihil est.** La geometría en el tránsito de las artes visuales de serviles a liberales", en ZALAMA, Miguel Ángel (coord.): **Ciencia y arte. La construcción del espacio pictórico**, Valladolid, 2008, pp. 67-98.

ZALAMA, Miguel Ángel, "Las artes en la modernidad. Reflexiones sobre su consideración", en MANCINI, Matteo y PASCUAL

Data de submissão: 02/06/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021

A RETÓRICA DA SALVAÇÃO: A Coleção de arte sacra de Roberto Burle Marx

THE RHETORIC OF SALVATION: The religious art collection by Boberto Burle Marx

LA RETÓRICA DE LA SALVACIÓN: La colección de Arte sacra de Roberto Burle Marx

Rafael Azevedo Fontenelle Gomes[1]

RESUMO:
Roberto Burle Marx foi um renomado paisagista brasileiro. Sua participação na definição da arquitetura moderna brasileira foi fundamental, tendo atuado nas equipes responsáveis por diversos projetos célebres. O artista trabalhou com uma linguagem bastante orgânica e evolutiva, análoga às vanguardas artísticas, como a arte abstrata, o concretismo e o construtivismo. O mesmo transferia os princípios da pintura para a composição dos jardins: as plantas baixas de seus projetos se assemelham a telas abstracionistas, nas quais os espaços criados privilegiam a formação de recantos e caminhos através dos elementos de vegetação nativa. Ao chegar a este ponto, consideramos que Burle Marx não se cercou das suas coleções – com destaque para a arte sacra analisada – apenas para deleite e ornamentação, mas sim por motivações plásticas que envolviam os estímulos oriundos destes objetos na sua percepção, motivando seu gênio para produzir trabalhos em diferentes formas de expressão.
Palavras-chave: Arte Sacra; Colecionismo; Paisagismo; Burle Marx.

ABSTRACT:
Roberto Burle Marx was a renowned Brazilian landscape. His participation in the definition of modern Brazilian architecture was fundamental, having worked in the teams responsible for several famous projects. The artist worked with a very organic and evolutionary language, analogous to artistic vanguards, such as abstract art, concretism and constructivism. The same transferred the principles of painting to the composition of the gardens: the floor plans of his projects resemble abstractionist canvases, in which the spaces created favor the formation of nooks and paths through the elements of native vegetation. Upon reaching this point, we consider that Burle Marx did not surround himself with his collections - with emphasis on the sacred art analyzed - only for delight and ornamentation, but for plastic reasons that involved the stimuli from these objects in his perception, motivating his genius. to produce works in different forms of expression.
Keywords: *Religious art; Collecting; Landscaping; Burle Marx.*

RESUMEN:
Roberto Burle Marx fue un reconocido paisajista brasileño. Su participación en la definición de la arquitectura brasileña moderna fue fundamental, habiendo trabajado en los equipos responsables de varios proyectos famosos. El artista trabajó con un lenguaje muy orgánico y evolutivo, análogo a las vanguardias artísticas, como el arte abstracto, el concretismo y el constructivismo. El mismo trasladó los principios de la pintura a la composición de los jardines: las plantas de sus proyectos son se Marx no se rodeó de sus colecciones -con énfasis en el arte sacro analizado- solo por deleite y ornamentación, sino por razones plásticas que involucraron los estímulos de estos objetos en su percepción, motivando su genio a producir obras en diferentes formas de expresión.
Palabras clave: *Arte religiosa; Recolección; Paisajismo; Burle Marx.*

BIOGRAFIA E CONSIDERAÇÕES SOBRE O COLECIONADOR BURLE MARX

Roberto Burle Marx (São Paulo, 04/08/1909 – Rio de Janeiro, 04/06/1994) foi um artista plástico brasileiro, renomado internacionalmente como paisagista. Era o quarto filho da recifense Cecília Burle, de ascendência francesa, e de Wilhelm Marx, judeu alemão nascido em Estugarda. Sua família mudou-se para o Rio de Janeiro em 1913, ocupando um casarão no Leme. Na residência, Burle Marx começou a sua própria coleção de plantas. Aos 19 anos, apresentou uma doença na visão e a família partiu para a Alemanha em busca de tratamento. Lá permaneceram entre 1928 a 1929, onde o mesmo entrou em contato com as vanguardas artísticas de então. De volta ao Rio de Janeiro, em 1930, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes. Burle Marx conviveu na universidade com alguns dos grandes expoentes da arquitetura moderna brasileira: Oscar Niemeyer, Hélio Uchôa e Milton Roberto, entre outros.

[1] Museólogo pela Universidade do Rio de Janeiro (UniRio) e doutorando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
E-mail: o.raffael@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9022-8142.

O primeiro projeto de jardim público idealizado pelo artista foi a Praça de Casa Forte, no Recife, em 1934. No mesmo ano assumiu o cargo de Diretor de Parques e Jardins do Departamento de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco. Neste ensejo, fez uso intenso da vegetação nativa e começou a ganhar renome, sendo convidado a projetar os jardins do Edifício Gustavo Capanema (sede do então Ministério da Educação e Saúde). Em 1935, ao projetar a Praça Euclides da Cunha com plantas da caatinga e do sertão nordestino, em atitude arrojada e inovadora, buscou semear a alma brasileira e divulgar a brasilidade tão almejada pelos modernistas. Seu grupo ganhou simpatizantes como Gilberto Freyre, Joaquim Cardozo e Cícero Dias. Em 1937 criou o primeiro Parque Ecológico do Recife.

Em 1941 a carreira de pintor começou a alçar voos maiores, antes eclipsada pela atuação no paisagismo. Neste mesmo ano, Burle Marx realiza sua primeira exposição individual, no Palace Hotel/RJ e recebe a Medalha de Ouro da Escola Nacional de Belas Artes. No final da década de 1940, adquire o antigo Sítio Santo Antônio da Bica, em Barra de Guaratiba, distante cerca de 60km do centro do Rio de Janeiro. O artista recupera a antiga sede da fazenda e a Capela de Santo Antônio e inicia a ampliação de sua coleção de plantas tropicais e subtropicais, transformando-a numa das maiores do mundo.Sua pintura neste período é marcada pela figuração, com clara influência do expressionismo na temática social e no colorido. Nas décadas posteriores, em convergência com seus projetos paisagísticos e sob influência do concretismo, que se consolida no Brasil a partir do decênio de 1950, as telas de Roberto começam a representar temas abstratos, com fortes pinceladas e cores vivas.

Enquanto paisagista, sua participação na definição da arquitetura moderna brasileira foi fundamental, tendo atuado nas equipes responsáveis por diversos projetos célebres. O terraço-jardim que projetou para o Edifício Gustavo Capanema é considerado um marco de ruptura no paisagismo brasileiro. Definido por vegetação nativa e formas curvas e sinuosas, o jardim possuía uma configuração inédita no país e no mundo. A partir de então, Burle Marx passou a trabalhar com uma linguagem bastante orgânica e evolutiva, análoga às vanguardas artísticas, como a arte abstrata, o concretismo e o construtivismo, dentre outras. Traremos, adiante, de exemplos como a sua forma também nos remete às linhas curvas e sinuosas da arte colonial. Cabe ainda ilustrar que o artista, de maneira original e decisiva para sua afirmação como um dos maiores paisagistas do século XX, transferia os princípios da pintura para a composição dos jardins. As plantas baixas de seus projetos se assemelham a telas abstracionistas, nas quais os espaços criados privilegiam a formação de recantos e caminhos através dos elementos de vegetação nativa. De 1972 até 1994, ano de sua morte, o artista residiu definitivamente no Sítio Santo Antônio, na companhia do companheiro e cozinheiro Cleophas César da Silva e de Fátima Gomes, vice-diretora de seus empreendimentos. Foi quando Roberto passou, então, a exercitar uma de suas maiores paixões: a confraternização com amigos, franqueando um espaço de encontro entre artes plásticas, plantas e pessoas.

Neste artigo, procuramos argumentar que vida e obra de Burle Marx, no seu laborioso e singular universo de "humanista poliédrico" (EL-DAHDAH, 2009, p. 50), paisagista, pintor, músico, gravador, escultor e até joalheiro, se imbricam, numa multiplicidade que denota a importância do seu ato de colecionar e reunir objetos e plantas em torno de si no seu Sítio Santo Antônio, constituindo verdadeiras fontes de inspiração e convivência íntima. Seu acervo de arte sacra, objeto deste artigo, se encaixa oportunamente nesta observação.

A criação artística de Burle Marx, influenciada tanto pelo grande paisagista atuante no Brasil oitocentista – Auguste François Marie Glaziou – quanto pelo Modernismo e o interesse em mergulhar e conhecer a cultura genuinamente brasileira, seria caracterizada pelas "'multiplicidades contínuas', que são moldadas por várias forças temporais e heterogêneas e não podem ser divididas em elementos constituintes", argumento do professor Farès El-Dahdah – citando o filósofo Henri-Louis Bergson – que poderia ser estendido ao universo cultural do Brasil, impulso matricial da obra do artista (EL-DAHDAH, 2009, p. 64).

O próprio Burle Marx, nas suas diversas entrevistas e depoimentos, permite entrever tais colocações. Em conversa com Mário de Andrade, por exemplo, ele confessa: "eu lhe disse que Macunaíma me ensinou mais pintura que muitos pintores. Dele também veio a minha preocupação do homem participando da vida." (LEMOS, 1996, p. 11) Tais reflexões permeiam suas pesquisas e explorações sobre a flora regional, muitas vezes desprezada pela população e tratada como "mato":

> Parece que tudo o que a gente encontra em nossa natureza tem a designação de mato, e por ser mato não serve. Tenho me batido muito pela utilização de plantas brasileiras, sobretudo sabendo que nossa flora é tão rica. Tenho à minha disposição mais de cinco milespécies de árvores e mais de 50 mil espécies de plantas. É absurdo às vezes a gente não pensar em introduzi-las nos jardins. (FROTA, 1984, p.70)

Sob a luz destes aspectos podemos perceber a convergência entre a valorização e a proteção que Burle Marx prestou a diversos testemunhos da memória e cultura brasileiras, muitas delas desprestigiadas e subestimadas, e a inspiração que o artista tirou destas mesmas representações como substrato para sua obra. É a sistematização prática do conceito das "multiplicidades contínuas" de Bergson, já supracitado: a ação de criar e o próprio gosto do artista são frutos da relação entre percepção (no sentido mais científico possível, que envolve o estímulo recebido pelo sistema nervoso) e memória, que seria um amálgama das percepções passadas pertinentes com a percepção presente, permitindo a melhor tomada de decisões. O corpo, a partir deste sistema temporal, é um mediador entre o futuro e o passado (BERGSON, 2006, p. 263, 266).

Se a prática de colecionar no século XIX era quase restrita ao repertório da arte europeia que uma parcela privilegiada da população tinha acesso através de encomendas ou viagens ao exterior[2], o modernismo inaugurou um novo imperativo de busca e valorização da cultura eminentemente brasileira, o que pode ser exemplificado pelas expedições e incursões de muitos expoentes do movimento[3] e a ressignificação da arte colonial, incluindo a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937), o Iphan (1937-) e os primeiros tombamentos das construções mais antigas do país. Tal mudança de paradigma influenciou de maneira inexorável o gosto dos colecionadores, refletindo num novo mercado à procura de grandes escolas, artistas e acervos coloniais.

Na esteira dessa mudança, grandes artistas e até religiosos da época começam a reunir peças em coleções pessoais, como foi o caso de Mario de Andrade, D. Clemente da Silva Nigra (monge beneditino e notório historiador da ordem) e Burle Marx, entre muitos outros. Uma análise sumária a respeito do acervo esmerado pelo último durante os anos de sua longeva carreira como pintor, paisagista e colecionador denota o seu gosto em particular pelo gênero da arte sacra, que dialogava proficuamente com sua casa em Barra de Guaratiba, inserida no antigo sítio colonial de Santo Antônio da Bica· segundo Monsenhor Pizarro, o sítio recebeu este nome porque possuía uma nascente de água. Reunindo exemplares de procedência e datação diversas, sua coleção é visivelmente guiada por duas características típicas dos modernistas e que permeiam vida e obra do artista: a busca pelo genuinamente brasileiro e a valorização dos fazeres e saberes do povo – em especial a arte popular:

> Esse povo sofredor não conhece Wagner, nem Ulisses, nem Divina Comédia. E dessa margem de privação, em condições tão adversas, busca ainda a comunicação através de uma vontade de beleza, organiza parâmetros estéticos próprios e nos revela formas como um barro do Jequitinhonha, um ex-voto, uma carranca de proa. (FROTA, 1994, p. 35).

Sem esses dois pilares, um pesquisador desapercebido poderia considerar enigmática e sem coesão a existência de ex-votos, pinturas cusquenhas, imagens de capela ou oratório danificadas e santos de vulto e aprumados, distribuídos pela sua antiga residência e a capelinha de Santo Antônio, circunscrita no seu sobredito sítio e reformada por Burle Marx – estava em avançado estado de ruínas antes da aquisição do terreno.

Partiremos agora para a análise de alguns dos objetos pertencentes à vasta coleção de arte sacra de Burle Marx, apresentaremos três subcategorias que julgamos relevantes, considerando o grau de preocupação com a preservação dos bens culturais que lhe cercavam e o tipo de inspiração – plástica, formal ou iconográfica – que o artista conseguia retirar dos mesmos.

AS OBRAS DETERIORADAS E INCOMPLETAS E A ELOQUÊNCIA DE SUAS FORMAS

Mutilada, decapada, incompleta, destruída, abandonada e desprestigiada pelo mercado da arte erudita, parte de sua coleção sacra denota uma preocupação especial de Burle Marx em acolher e evitar o esquecimento dos fragmentos e das obras danificadas. Algumas peças cujo destino inevitável seria o descarte, consideradas degradadas demais, foram objeto de atenção particular de Burle Marx, que preservava muito do que o senso comum trata como ordinário ou despreza, menos pela sua forma – que ainda pode apresentar argumentos expressivos, apenas encobertos pela pátina do tempo ou da depredação – que pelo seu ordenamento final.

Podemos enquadrar nesta categoria uma série de imagens de oratório pequenas, que em quantidade superam todos os outros gêneros de arte sacra presentes na coleção. Destacamos um casal da Virgem Maria (Figura. 1) e São José (Figura 2), ambos de procedência baiana, atestada pelo tipo de douramento "aplicado a intervalos regulares e frequentemente realçados com pinturas ornamentais sobrepostas", de cores vivas (OLIVEIRA, 2008, p. 13).

Este tipo de imagem foi fabricado em grande escala em Salvador no século XIX e sua presença na coleção Sítio Roberto Burle Marx (SRBM), não chamaria nenhuma atenção especial, senão pelo motivo de terem sido acauteladas em seu lar mesmo após sofrerem terríveis danos, como a perda de seus atributos e membros (o que não nos permite sequer supor qual seria a invocação mariana da escultura em questão) e a decapagem parcial das camadas pictóricas e douramentos de ambos. Os olhos de vidro da Virgem parecem mais estufados, visto que a carnação – técnica de pintura à óleo dos tons da pele e da anatomia humana – foi quase inteiramente perdida no seu rosto, deixando visível somente a camada de preparação para fixação da policromia da peça. Já o exemplar de São José apresenta sinais de ter sido exposto a um incêndio, com sua superfície – sobretudo no estofamento[3] do peito, no rosto e na base – impregnada de fuligem e queimaduras.

---

[2] Gustavo Barroso, que organizou as coleções e dirigiu o Museu Histórico Nacional e o primeiro Curso de Museus (faculdade de museologia) do Brasil, por exemplo, esteve à frente de uma grande expedição à Ouro Preto/MG que culminou no início das políticas de proteção ao patrimônio cultural com a criação da Inspetoria de Monumentos Nacionais. Roberto Burle Marx também fez uma série de expedições já mais adiante, a partir da década de 1960. Como pouco foi documentado dessas viagens, é de se supor que além da coleta de espécimes para seus jardins e paisagens, o artista deve ter adquirido uma série de objetos, incluindo obras de arte sacra e popular.

[3] A técnica é geralmente a têmpera para a representação da indumentária, independente da aplicação ou não do douramento.

Figura 1: Virgem Maria. Escultura em madeira dourada e policromada. Autoria não identificada. Coleção SRBM.



Foto: Rafael Azevedo, 2015.

Figura 2: São José. Escultura em madeira dourada e policromada. Autoria não identificada. Coleção SRBM.



Foto: Rafael Azevedo, 2015.

A Virgem inclina suavemente seu quadril para a direita e apresenta o joelho esquerdo dobrado, numa posição mais saliente que o repouso natural clássico em báscula. Isto parece indicar um movimento de caminhada e sugere que ela devia estar segurando o Menino Jesus com a mão direita. Por este motivo, podemos supor que ela compunha uma cena escultórica da Sagrada Família.

O São José, por sua vez, não poderia fazer parte deste conjunto. Seu drapeado é volumoso, terminando em bordas curvas – remetendo a uma tradição baiana de manter o panejamento esvoaçante, o refinamento dos gestos e atitudes e o colorido vivo das peças durante o século XIX, evocando o espírito barroco da época anterior. Ainda assim, o corpo do santo está em repouso, com as pernas mais esticadas. Na sua mão direita deveria haver algum atributo, como um ramo de lírios. Já na sua mão esquerda deveria estar repousando o Cristo ainda bebê.

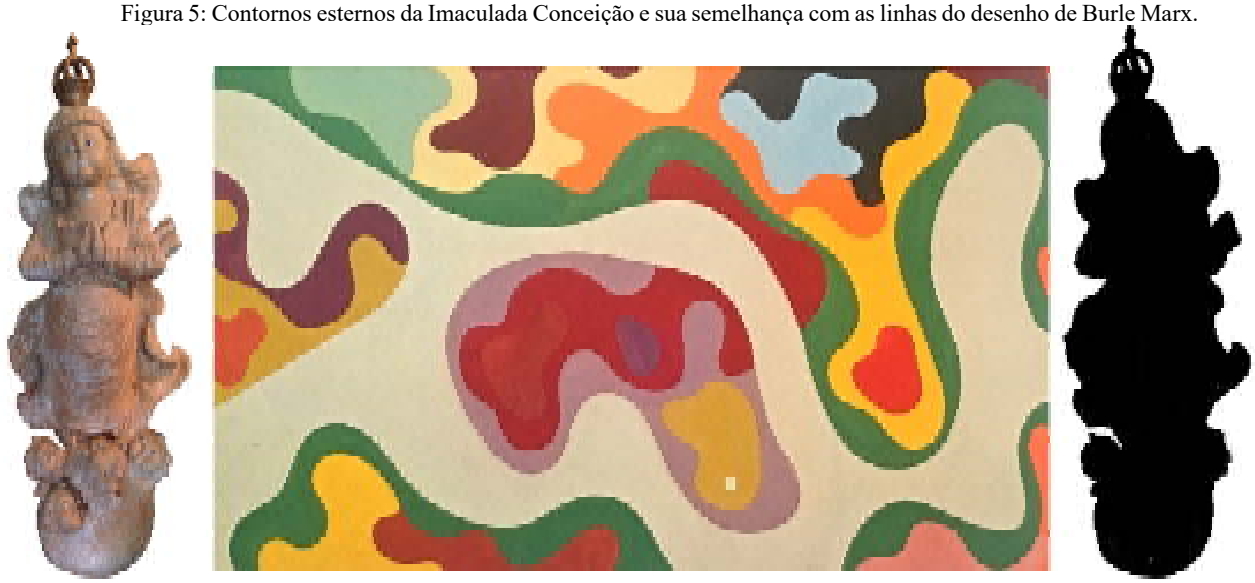
AS MULTIPLICIDADES CONTÍNUAS E AS FORMAS DO PASSADO

Henri Focillon afirmou na sua obra *A Vida das Formas* que o artista obrigatoriamente não vive num lugar do tempo que é a história contemporânea. Neste sentido, ele pode escolher exemplos e modelos de formas do passado e criar a partir deles um novo mundo acabado (FOCILLON, 1988, p. 98). Burle Marx parece ter sido esse tipo de homem, que enxergava vida nas formas que outros olhares deixariam passar desapercebidos.

Ilustramos tal consideração apresentando a curiosa similaridade entre os contornos sinuosos e curvos de um dos seus projetos mais simbólicos – a guache do projeto do jardim suspenso para o Palácio Gustavo Capanema (PGC), (Figura 4) – e as linhas exteriores (e o traçado regulador) de uma obra selecionada no seu acervo. Neste ponto, como Burle Marx foi um colecionador menos meticuloso que muitos colegas e não manteve registros de entrada de itens e nem a procedência dos mesmos, gostaríamos de ressaltar que não estamos afirmando a influência direta de nenhuma obra específica nos seus projetos, mas apenas a ideia defendida por Focillon de que a forma tem vida própria, podendo ser apropriada por artistas de diferentes tempos.

A obra que selecionamos é uma escultura da Imaculada Conceição (Figura 3), de fatura popular, modelada em barro, fabricada provavelmente do início do século XX, cujo panejamento esvoaçante e curvo nas bordas exteriores é inverossímil para uma representação naturalista, beirando um tipo de abstração dos contornos. Seu corpo roliço e volumoso, drapeados rasos e proporções achatadas lhe conferem uma silhueta ao mesmo tempo rústica e suave (Figura 5), muito semelhante aos movimentos inquietos do projeto apresentado na aquarela. Caso similar pode ser observado na imagem de São José já apresentada no tópico anterior (Figura 4), com a túnica e manto esculpidos em linhas curvas.

Figura 3: Da esquerda para a direita: Imaculada conceição. Séc. XIX/XX . Barro cozido coleção SRBM.
Figura 4: Projeto para jardim do PGC. Guache sobre papel. 1938. Acervo Burle Marx.
Figura 5: Contornos esternos da Imaculada Conceição e sua semelhança com as linhas do desenho de Burle Marx.



Fonte: Fotos e montagem do autor, 2015.

O "MATO" DA ARTE SACRA: A IMAGINÁRIA POPULAR

Burle Marx foi um dos maiores incentivadores e colecionadores de arte popular brasileira no século XX, valorizando modelos de beleza que retratam um outro arquétipo artístico, feito e consumido pelo povo humilde e iletrado, longe dos cânones acadêmicos. Em vários momentos de sua vida ele evoca a relevância e consideração que confere a este gênero, que parece ser a manifestação nas artes visuais do "mato" na natureza, isto é: tudo que não tem grife, não tem designação, não tem a assinatura de um autor acadêmico ou artista de renome não serve. E por não servir, não tem valor estético.

Selecionamos três objetos sacros desta categoria. O primeiro – e mais antigo desta sessão (Séc. XIX/XX) – é um Cristo Crucificado (Figura 6) feito em madeira policromada. Fragmentado, poderia ainda estar incluso na primeira categoria aqui apresentada, até porque em muitos casos estas características tendem a ser transversais, ratificando a multiplicidade contínua da obra e do gosto de Burle Marx, já defendida anteriormente. Apesar do olhar conformado para o expectador, nosso Crucificado em questão revela sua Paixão num corpo esguio, frágil, castigado, ascético e magro. Ainda que suas proporções e volumes não sejam naturalistas, o detalhamento anatômico de seu corpo, com linhas fortes e concisas e o acabamento do seu perizônio, delineado em drapeados rasos, curvilíneos e sinuosos conferem uma grande dramaticidade ao conjunto, enobrecendo ainda mais o semblante piedoso e resguardado do Cristo.

Figura 6: Cristo Crucificado. Madeira policromada. Autoria não identificada. Coleção SRBM.



Foto do autor, 2015.

Este Crucificado é representante de um momento de êxito da imaginária sacra popular na segunda metade do século XIX, em que diversas oficinas urbanas produziam em série muitas obras – especialmente em menores dimensões para oratórios, criando uma espécie de "estilo" próprio, algumas vezes caracterizado pela rusticidade nas linhas de contorno, mesmo quando respeitadas as proporções e volumes clássicos (como é nas Figuras 1 e 2). Noutras vezes, como no caso do nosso Cristo, os artistas populares parecem ter rompido de vez com o imperativo naturalista da tradição clássica, procurando modelos e influências na imagem medieval portuguesa, nevrálgica para entendermos a plasticidade das obras do séc. XVII, por exemplo. Todavia, o imperativo da dramaticidade, esse espírito barroco que pairou no imaginário popular brasileiro desde o século anterior, se faz pujante e presente.

Nossos dois últimos exemplos, já impregnados do gosto neocolonial que se consolida nas artes plásticas e na arquitetura nas primeiras décadas do século XX. São as imagens da Santana Mestra (Figura 7) e de São Miguel (Figura 8), feitas em madeira entalhada e policromada. Pelos traços mais rústicos e estilizados, pelos corpos mais volumosos, pelo uso dos contornos curvos e suaves em alguns momentos e ríspidos, agudos e retos noutros casos, formando um drapeado tanto movimentado quanto antinatural, consideramos pertinente a influência exercida pelos mestres coloniais, como Aleijadinho e Valentim da Fonseca, que foram apropriados pelos artistas populares brasileiros do século XX para a produção de um novo estilo de arte sacra. De Aleijadinho, também podemos citar a recorrência de uma carga emotiva diferente nos semblantes, vinda da estilização exagerada das expressões e dos olhos estrábicos. Até o colorido das duas peças, em tons terrosos e pasteis, remete ao tipo de colorido que se praticava em Minas Gerais nos últimos decênios do período colonial.

Figuras 7 e 8: Santana Mestra (esquerda) e São Miguel (direita). Madeira policromada. Maurino Araújo (atribuição do autor). Coleção SRBM.



Fotos do autor, 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

É justamente o olhar aguçado para um novo arquétipo de belo (não aquele belo clássico, mas o belo vindo do singelo), independentemente da erudição das formas e da iconografia, que permitiu a Burle Marx reunir tão preciosa coleção, à qual este estudo pretendeu apresentar e analisar. Materializando um pensamento avançado para a época, que privilegiava as características eminentemente brasileiras da estética tanto na pintura, quanto no paisagismo e no ato de colecionar, evocando a simplicidade, Roberto não foi um colecionador de grife. Ao contrário, em muitos casos ele parecia atuar como um generoso protetor das obras ameaçadas pelo avançado estado de depredação ou subjugadas pelo mercado da arte erudita.

Desta sobredita consideração pode ter surgido sua preocupação em salvaguardar objetos que perigavam desaparecer – seu próprio atelier foi construído utilizando as cantarias de um prédio centenário demolido no Centro do Rio de Janeiro – transformando-os em novas obras, apropriadas sob novo olhar de apreciação, que, no caso da arte sacra, resolvemos convenientemente intitular como a "retórica da salvação".

Sob esta ótica, Burle Marx não se cercou das suas coleções – de plantas, de objetos etnográficos, de arte popular e erudita e, no nosso enfoque, da arte sacra – apenas para deleite e ornamentação, mas sim por motivações plásticas que envolviam os estímulos oriundos destes objetos na sua percepção, motivando seu corpo, como instrumento de ação, para produzir seus trabalhos nas suas diferentes formas de expressão.

REFERÊNCIAS

ANAIS do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: MHN, 2001. v. 33.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAVALCANTI, Lauro; EL-DAHDAH, Farès (org.). **Roberto Burle Marx**: a permanência do instável. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 1988.

FROTA, Lélia Coelho**. Burle Marx**: Paisagismo no Brasil. São Paulo: Editora Câmara Brasileira do Livro, 1994.

LEMOS, Paulo. **R. Burle Marx**. São Paulo: Lemos Editorial e Gráficos LTDA, 1996.

OLIVEIRA, Myriam Andrade de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antonio Fernando Batista dos. **O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo de esculturas devocionais**. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2008.

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

Data de submissão: 30/04/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021

ICONOGRAFIA

LA ICONOGRAFÍA DE SANTA EFIGENIA: Un caso excepcional en el Perú
THE ICONOGRAPHY OF SAINT EFIGENEA: One of excepcional case in Peru.
A ICONOGRAFIA DE SANTA EFIGENIA: Um caso excepcional no Peru.

Ricardo Estabridis Cárdenas[1]

RESUMEN
El objetivo de nuestro estudio consiste en hurgar en los orígenes de la única santa negra venerada en el Perú, y las diferencias en su representación formal con las imágenes conservadas en el Brasil. Asimismo, centrarnos en la excepcional pintura "La apoteosis de Santa Efigenia", obra artística considerada del pincel del más importante pintor del siglo XVIII en el Perú, Cristóbal Lozano, ubicada en la iglesia de la ex hacienda La Quebrada, en el distrito de San Luis de Cañete, al sur de Lima. Santa hoy considerada la Patrona del arte negro peruano.
Palabras-clave: Iconografía; Santa Efigenia; Hagiografia; Perú.

ABSTRACT
The objective of our study is to delve into the origins of the only black saint venerated in Peru, and the differences in the formal representation of her with the images preserved in Brazil. Also, focus on the exceptional painting "The apotheosis of Santa Efigenia", an artistic work considered by the brush of the most important painter of the 18th century in Peru, Cristóbal Lozano, located in the church of the former farm La Quebrada, in the district of San Luis de Cañete, south of Lima. Santa today considered the Patron Saint of Peruvian black art.
Keywords: Iconography; Santa Efigenia; Hagiografy; Peru.

RESUMO
O objetivo do nosso estudo é aprofundar as origens da única santa negra venerada no Peru e as diferenças em sua representação formal com as imagens preservadas no Brasil. Além disso, destaque-se a excepcional pintura "A apoteose de Santa Efigênia", obra artística considerada pelo pincel do pintor mais importante do século XVIII no Peru, Cristóbal Lozano, localizada na igreja da antiga fazenda La Quebrada, no município de San Luis de Cañete, ao sul de Lima. Santa hoje considerada a padroeira da arte negra peruana.
Palavras-chave: Iconografia; Santa Efigênia; Hagiografia; Peru.

INTRODUCIÓN/HAGIOGRAFIA

La iconografía de Santa Ifigenia se encuentra inmersa en una sarta de relatos legendarios y leyendas que se remontan a los primeros años del cristianismo, tanto así, que está ligada a la historia del apóstol evangelista San Mateo quien la convirtió y a los orígenes de la orden carmelita. Como veremos más adelante sus fuentes iconográficas se encuentran en Portugal y España y su posterior difusión a tierras americanas, en especial a México, Brasil y Perú, como ejemplo para los esclavos traídos del África a estas tierras, ya que fue la primera santa de raza negra.

Entre las fuentes biografías más antiguas de Santa Ifigenia que hemos manejado, es la que publicara el Padre Francisco Colmenero (COLMENERO, 1754, p.50). El autor nos informa de su patria de nacimiento y núcleo familiar, integrado por su padre Egyppo, su madre Euphemisa y su hermano Ephonio. Sus padres eran los monarcas de Nubia y ella y su hermano los príncipes de aquel reino, corría el primer siglo de la era cristiana.

En aquel entonces el evangelista Mateo, destinado a predicar en Etiopía, tomó en consideración que el apóstol Felipe, tiempo atrás, había convertido a la fe y bautizado a un eunuco etíope, (SAGRADA BIBLIA. Hechos de los Apóstoles, Cap. VIII 1957, p.137). Fue este personaje el quien recibió a Mateo y sus coadjutores (carmelitas que acompañaban a los apóstoles) y los introdujo en la corte.

San Mateo en su evangelización convirtió a la princesa Efigenia y el rey le permitió, en una posición neutral, que predique en su reino. Ello no fue del agrado de los magos Arfaxad y Zoroes, quienes hicieron que entren en la ciudad dos dragones y cometan calamidades; sin embargo, San Mateo logró expulsarlos invocando a Dios. Ante el hecho, los magos amenazaron con peores calamidades sino se iba del reino el evangelista y que para calmar a los dioses tendrían que sacrificar en el fuego a la princesa Ifigenia, a lo que su padre con mucho dolor accedió. Ella estuvo dispuesta a hacer ese sacrificio, pero

[1]Doctor en Historia de Arte por le Universidad Mayor de San Marcos. Lima, Perú. Fué director de la Escuela Professional de Arte y de la Escuela de Professional de Conservación y Restauración de la Facultad de Letras y Ciencias Hmanas en Lima, Perú.
E-mail: riresta47@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0578-9114.

por Dios y no por los dioses paganos; sin embargo, Mateo le dijo que, aunque su aceptación del martirio era grata a Dios, este disponía otra cosa para su gloria.

Llegado el día del sacrificio, trataron varias veces de encender el fuego y este no prendía hasta que ardió y ella gritó el nombre de Jesús y vino un ángel del cielo y la liberó y trasladó al palacio junto a su madre. (COLMENERO 1754, p.64) Momento que como veremos más adelante es fuente iconográfica de la pintura que existe en el Perú.

No había pasado mucho de los festejos por lo sucedido, cuando se da la noticia de la muerte del príncipe heredero Ephonio y el rey nuevamente llama a los magos para que lo resuciten, pero no lo lograron. Ante ello, Ifigenia propone a su padre llamar a Mateo y será él quien logre resucitarlo. Desde entonces los reyes por ese milagro aceptan ser bautizados convirtiéndos e al cristianismo, destruyen los templos paganos y mandan construir una catedral dedicada a la Resurrección del Señor.

En su búsqueda de saber que puede hacer por Dios, Ifigenia tiene un éxtasis en el que Dios le dice: "Ifigenia, si pretendes saber el conveniente modo de agradarme según mi divina voluntad, te has de hacer Generalísima de un ejército de vírgenes pobres, obedientes y castas, que renunciando voluntariamente al siglo consigan la fortuna de ser esposas mías". Como ella no entendía bien a que se refería acudió a San Mateo, quien le dijo que lo que le pedía Dios era que fundase un monasterio real de religiosas en la ciudad.

Pronto reunió a 200 compañeras y llegado el día de la imposición de un hábito, Mateo en la catedral invocó al Espíritu Santo y le puso el hábito pardo con la capa blanca y el velo negro. La regla adoptada fue la de los coadjutores carmelitas quienes serían sus guías. (COLMENERO 1754, p.72-76) (BASALDUCH 1951, 312-313).

En otro apartado Colmenero se refiere a la muerte de los padres de Ifigenia y a la subida al trono del príncipe Efronio, legítimo heredero que es derrocado y encerrado en una torre por su tío pagano Hirtaco, hermano de su padre, ante la protesta de Mateo y Efigenia. La princesa se indignó tanto que se presentó en Palacio y le habló con tal sabiduría que lo confundió e hizo que cesaran los crímenes y desmanes, pero duró poco ya que se le ocurrió al tirano que casándose con Ifigenia legitimaría su reinado, declarando la ineptitud del hermano para gobernar.

Ifigenia recibió la propuesta de su tío espantada de la afrenta de pretender tomar por esposa a una virgen consagrada, negándose en varias oportunidades, lo que hace que Hirtaco recurra a San Mateo para valerse de él y convencerla haciéndole la promesa de darle la mitad del reino y nombrarlo señor de esa parte. El evangelista fingió acceder y le dijo que fuera al templo el siguiente domingo para responderle ya que hablaría sobre el matrimonio. Así lo hizo ante la satisfacción de Hirtaco, pero de repente se dirigió a él y le dijo:

> habéis oído las excelencias de un sacramento, que se puede solicitar por medios lícitos, pero no por reverencias y sobornos, escandalosos a la ley de Dios. Decidme, si hubiese un imprudente vasallo que presumiese robar la esposa de su monarca y Señor, habiéndose celebrado los desposorios, ¿no haría a su soberano una grandísima ofensa y no merecería la pena capital por esta osadía? Esta es la razón por la que estando a Jesucristo, Señor de los monarcas, consagradas las religiosas no pueden contraer con hombre alguno matrimonio; porque haría a su señor y creador la mayor de todas las injurias". (COLMENERO 1754, p.79)

La indignación de Hirtaco fue tan grande que salió de la catedral muy airado y mandó a un sicario para que diera muerte al apóstol.

Controlada la revuelta por lo sucedido se dio cristiana sepultura a Mateo y Ifigenia volvió al monasterio. Hitarco no dio marcha atrás y amenazó a Ifigenia que si no se casaba con él sería torturada, pero ante ello su voluntad no se quebró. Como ni con magia pudo convencerla, mandó incendiar el convento. Luego de iniciado el fuego Ifigenia y sus compañeras invocaron a la majestad divina y se dio el milagro de desaparecer el fuego del convento y aparecer en el palacio del infame, convirtiendo todo en cenizas. El pueblo estimulado por el milagro fue a la torre y liberó al príncipe heredero, lo llevaron al templo y lo coronaron, liberándose de la tiranía del usurpador, quien se clavó un puñal en el corazón. (COLMENERO 1754, p.84)

Llega la hora de la muerte de Ifigenia y se le celebran pompas fúnebres por nueve días y se le entierra en el templo de la Resurrección, estableciéndose el 21 de setiembre como día de su muerte.

Por su parte Ismael Martínez Carretero, de la orden carmelita de Sevilla, publicó "Santos legendarios del Carmelo e iconografía". En este artículo se dedica en principio a demostrar los orígenes de la orden carmelita y su relación con el profeta Elías, para que los jóvenes novicios sepan responder sobre el origen de la orden nos dice:

> Desde que los profetas Elías y Eliseo vivieron devotamente en el monte carmelo, los santos padres, tanto del Antiguo como del Nuevo testamento, llevaron vida ejemplar. A estos mismos sucesores, Alberto (s. XII-XIII) Patriarca de Jerusalén en tiempos de Inocencio III, unió en una comunidad, escribiendo para ellos una regla. (CARRETERO 2008, 393-416).

Carretero repite lo de Colmenero sobre el pedido del hábito y Mateo y también el episodio del apóstol Felipe y el Eunuco de Caudaces. Como veremos en su iconografía más común en Europa y América, la imagen se acostumbra a pintar o esculpir, negra, de mediana edad, con el hábito religioso carmelita, con una cruz en la mano derecha y en la izquierda una iglesia cercada en el exterior por llamas y a sus pies una corona real. Mostraremos algunos ejemplos iconográficos en España, sobre todo de la región andaluza donde tuvo una devoción muy grande. Una muestra nos la da una escultura en el retablo de Santa Eufrosina de la iglesia del Carmen de Cádiz, (Figura 1) imagen del siglo XVII.

Figura 1. Santa Efigenia en la Iglesia del Carmen de Antequera. Siglo XVIII. Málaga. España.Figura 1: Santa Ifigenea, en el retablo de Santa Eufrosina. Cádiz, siglo XVII. Espanha.



Figura 2: San Elesban, en un retablo de la iglesia del Carmen de Antequera. Siglo XVIII.Málaga, Espanha.



https://1.bp.blogspot.com/-rw2E5J9Mxtk/V9Wck7gyggI/AAAAAAAAbJg/_kZhTTRPdIA0bE4nCFDYR8CAWEkwayIfgCEw/s1600/49.jpg

ICONOGRAFIA

La ciudad de Málaga, perteneciente a la misma región, igualmente nos alcanza otra versión escultórica del siglo XVIII en un retablo de la iglesia del Carmen de Antequera, donde es acompañada en otra hornacina por San Esleban, santo también negro quien vivió en el siglo VI, rey de Abisinia, vestido igualmente con el hábito carmelita. Existen algunas imágenes donde va coronado o con la corona a sus pies; asimismo, puede ir acompañado por una figura coronada bajo sus pies, la que alude al rey Dunaán convertido al judaísmo, el que a veces es representado como una figura antropomorfizada con cuerpo de dragón. (Figura 2)

Otro reino europeo que la lleva a sus altares es Portugal, Colmenero nos menciona en su libro de 1754 que en la corte de Lisboa la Real Iglesia del Carmen tiene una capilla ella y San Esleban. (Iglesia destruida en el terremoto de 1755, un año después del libro en mención) Anota que aún estilan en Lisboa el poner en los frontispicios de las casas imágenes de la santa para que los libre del fuego, como abogada contra los incendios (COLMENERO 1754, p.90).

José Manuel Tedim en un artículo nos dice que, en el siglo XVIII, por la llegada de las riquezas de Brasil, se propició una constante renovación de los espacios litúrgicos, lo que proporcionó en escultura un patrimonio importante en Oporto. Los retablos como el Mayor de la iglesia de Santa Clara, es un buen ejemplo, obra del escultor Miguel Francisco da Silva y nos muestra de esta época la imagen de Santa Efigenia, vestida de carmelita con una cruz en la mano derecha y una iglesia en llamas en la izquierda. (TEDIM 2003 p.11).

En América Hispana, en el Virreinato de Nueva España, Rafael Castañeda García ha estudiado el tema de los santos negros en dos publicaciones (CASTAÑEDA 2012 y 2015). Nos menciona que existió una capilla en el siglo XVI dedicada a Santa Efigenia, la que posteriormente, en 1602, fue anexada a la iglesia de La Merced, donde se mantuvo hasta finales del siglo XVIII. Plantea que su devoción fue anterior a la llegada de su culto a Brasil (s. XVIII) y al Perú donde se fundó una cofradía en el Colegio de San Pablo de los jesuitas en 1678.

Figura 3: Virgen de Guadalupe con muestrario de santos. Siglo XIX. Museo Arocena de Torreón de Toluca, Coahuila, México.



Museo Arocena de Torreón, Coahuila, México

Figura 4: Santa Efigenia recibiendo el hábito de San Mateo. Pintura en el Retablo de Santa Efigenia de Juan Astorga, 1766. Iglesia de La Merced, Guatemala.



https://historiarte.esteticas.unam.mx/sites/default/files/files/Alcala.pdf

Fue la orden franciscana la que albergó en sus altares la mayor cantidad de cofradías de negros y sus descendientes en el virreinato novohispano y también fue la que fomentó el culto a las devociones negras, en particular a San Benito de Palermo y a Santa Efigenia, que hasta el momento al parecer fueron las dos únicas devociones negras en México. Castañeda manifiesta que, a diferencia de San Benito de Palermo, no se conocen testimonios actuales que se refieran a altares o efigies de la Santa en México.(CASTAÑEDA 2012 p.241-242)

Nos alcanza mucha información documental sobre cofradías en, La Merced de México del siglo XVI, del hospital de San Juan de Dios de Toluca, del siglo XVII, de Zacatecas y Querétaro del siglo XVIII, pero no imágenes existentes, salvo algunos grabados de novenas y una pintura en el Museo Arocena de Torreón, Coahuila, México denominada: "Virgen Guadalupe con devociones" donde nos es posible apreciar a San Pedro y San Pablo, a San Isidro labrador, Santa Rita de Casia, San Antonio de Padua, San Sebastián y Santa Efigenia. 1800 (Figura 3).CASTAÑEDA, 2015 p.170)

En Guatemala es donde ha sido posible ubicar un retablo dedicado a Santa Efigenia en la Iglesia de La Merced, realizado en 1766 por Juan Astorga. En él es posible apreciar la escultura de la Santa, la de San Mateo y la de un santo que puede ser el padre de Efigenia o el Rey Melchor, uno de los Reyes Magos. Además, cuenta con pinturas que narran su vida, tales como su bautizo, el momento en que San Mateo le pone el hábito carmelita y la consagra como religiosa, (Figura 4) los milagros y su muerte.(SEBASTIAN, 1985 p 307).

En tierras americanas, donde más se difunde su culto y existen un número considerable de imágenes de la Santa africana en Brasil, donde el desarrollo de su iconografía se da en el siglo XVIII.

Tenemos que considerar que, en primera instancia, la devoción a la Virgen del Rosario es difundida en el Congo por los dominicos, en la ocupación portuguesa desde 1570. Antes de la devoción a los santos negros la gente africana de Brasil tenía devoción a la virgen del Rosario. Posteriormente, al lado de la Virgen los negros adoptaron de muy buen agrado a Santa Efigenia, San Benito, y San Elesbao y es así como aparecen en las iglesias altares pertenecientes a estas hermandades. Pone como ejemplo a la Santa Ifigenia del siglo XVIII, en el Museo Arquidiocesano de Arte Sacro de Mariana (Figura 5) (MACEDO ALVES, 2005, p.69-93).

Otra muestra la encontramos en una imagen de Francisco Vieira Servas (1720-1811) Escultor que hizo el retablo lateral de Santa Efigenia en la Iglesia del Rosario de Mariana. (COELHO, 2005, p.190).

Figura 5: Santa Ifigenia del siglo XVIII, en el Museo Arquidiocesano de Arte Sacro de Mariana



Tomada del libro Devocao e Arte. Imaginária Religiosa em Minas Gerais. Beatriz Coelho, organizadora, 2005, p.93

En todas las esculturas ubicadas se repite el tema iconográfico de la santa como carmelita con su crucifijo en una mano y en la otra la iglesia en llamas. Así lo vemos en otro ejemplo en el Maestro de Cajuru en la iglesia de San Brás de Suacui (COELHO 2005 p. 219). Por último, una imagen tardía realizada en el año 1800 por Manuel Días, de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Ouro Preto (COELHO 2005, p. 34).

Existe en la bella ciudad de Ouro Preto una iglesia dedicada a Santa Efigenia con un magnífico Retablo Mayor de Felipe Vieira y Antonio Pereira Machado, realizado entre 1747 y 1756. (RIBEIRO 2006 P.141-143). Posteriormente la misma historiadora Myrian Andrade Ribeiro de Oliveira, juntamente con Adalgisa Arantes Campos, mencionan, al estudiar la iglesia de Santa Efigenia de Ouro Preto, que existen en el camarín del retablo mayor, una Santa Efigenia y una Virgen del Rosario. (RIBEIRO y ARANTES 2011 p.25)

El objetivo principal de este artículo es el de poner en valor una representación iconográfica de Santa Efigenia al parecer única, ya que no hemos encontrado una igual en los lugares donde más se desarrolló su culto en España, Portugal y en Iberoamérica, especialmente en Brasil y México.

En el distrito de San Luis de Cañete, al sur de Lima en la antigua hacienda denominada *La Quebrada* se ubica una capilla que alberga una pintura sobre lienzo de más de dos metros de alto y una escultura de Santa Efigenia, ambas representan a una mujer de raza negra con vestimenta que se aleja de las conocidas en la que viste el hábito carmelita y aluden más a su origen de princesa oriental.

Nos detendremos en primera instancia en la pintura, realizada en un lienzo que tiene más de dos metros de altura, en el que se aprecia a Santa Efigenia con los brazos abiertos, vestida con túnica ocre, manto rojo y turbante con plumas en la cabeza, además de un collar de perlas y un cinturón de penitencia. La composición elegida responde a la iconografía típica de las apoteosis de los santos en el estilo Barroco; en ella, en un rompimiento de gloria, entre nubes y resplandores, la Santa es llevada por los aires por ángeles donde algunos sostienen sus atributos, tales como su corona, en alusión a su procedencia real, una azucena como símbolo de su virginidad y un libro abierto con una inscripción en latín que alude a su castidad y a que Dios por ello la libertó del martirio a que iba a ser sometida por los magos paganos.

Hemos podido leer en Colmenero que en su historia ella sería sacrificada en una hoguera, de la cual la salvan los ángeles enviados por Dios y la llevan al Palacio con su madre. Al parecer la pintura corresponde a este momento, ya que en la zona inferior del lienzo es posible ver una escena muy pequeña donde aparece la santa entre dos personajes que preparan la hoguera.

Hacia mediados del siglo XVIII la hacienda La Quebrada, llamada antiguamente de San Juan Capistrano, ubicada en la costa sur del Perú, es comprada por la Orden de San Camilo, en 1741, ya que las órdenes religiosas necesitaban tener rentas para mantenimiento de su comunidad. Ello y la llegada de los negros a este lugar, gracias a la Real Cédula que permitía a los hacendados utilizar esclavos en sus haciendas, va a favorecer el desarrollo de este culto, sobre todo porque eran las tierras que tenían la mayor población africana.

CONSIDERACIONES FINALES

En nuestra pesquisa en los archivos del Convento de la Buena Muerte o de San Camilo, no hemos encontrado un inventario de los bienes que tenía la orden en el siglo XVIII, pero si uno del siglo XIX, realizado en 1851, con motivo del arrendamiento de las tierras de *La Quebrada* a don Enrique Swayne. Según este documento pudimos comprobar que la capilla tenía por aquellos años un patrimonio artístico mayor del que vemos en la actualidad. Se menciona en él, a continuación de una escultura de San José lo siguiente: "al costado dos lienzos uno de San Camilo y otro de Santa Efigenia*"* (Archivo convento de la Buena Muerte, 1851).

Hace ya cuatro lustros realizamos un trabajo de investigación, que fue presentado en el III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, realizado en Sevilla, denominado: "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII", donde trazamos un perfil de este maestro de la pintura, considerado el más importante de la escuela limeña del siglo XVIII, en base a documentos de archivo (1705-1776) (ESTABRIDIS 2001, p.345).

Lozano a lo largo de su existencia conto con el apoyo de tres importantes mecenas, Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla, asesor de virreyes, oidor de la Real Audiencia y catedrático de la Universidad de San Marcos. Aparte de las obras que le encarga lo pone en contacto con el Virrey Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda, a quien lo pinta en varios lienzos.

Su segundo gran mecenas será Don Agustín de Salazar y Muñatones, primer conde de Monteblanco para quien realiza pinturas religiosas, retratos de familia pertenecientes a la nobleza criolla**.**

Figura 6: Santa Efigenia. Pintura del siglo XVIII atribuida a Cristóbal Lozano. Cañete, Lima. Perú



Foto do autor. 2019.

El tercero es el hermano camilo Martín de Andrés Pérez**.** catedrático de San Marcos, llegado de España en 1737. Desde 1756 se establece la relación de Lozano con los padres camilos, realiza para ellos varios retratos y pinturas de San Camilo, principalmente "La aparición de la Virgen y el Niño a San Camilo", cuadro de gran formato en la sacristía de su iglesia. Tan cerca fue la relación con los padres de San Camilo que en su testamento pide se le entierre en este convento. (MARTEL, SANTIAGO. AGN, 1776, p.529)

Los caracteres formales de la pintura dieciochesca de Lozano, deudora en gran parte de una influencia murillesca está presente en este último cuadro y en "La Asunción y Coronación de la Virgen" procedente del Seminario de San Antonio Abad de los jesuitas, hoy en el Museo del Palacio Arzobispal de Lima. Vemos en ellas composiciones dinámicas, con angelitos en rebuscadas posturas, volando al viento y veladuras que formulan sensaciones atmosféricas. Estas y otras obras de él, sumada a la estrecha relación con la Orden de San Camilo, ha permitido atribuir la pintura de *Santa Efigenia* de la hacienda La Quebrada a Cristóbal Lozano. Además del tema iconográfico tan singular que alude al momento en que es salvada del fuego por los ángeles, vestida como princesa y no como carmelita. (Figura 6).

Últimamente hemos podido ubicar en una colección privada, gracias a la gentileza de las restauradoras Brunella Scavia y Liliana Canessa, una pintura de esta santa catalogada como la Virgen de La Almudena, error determinado porque se le ha colocado un Niño Jesús en su brazo izquierdo; sin embargo, presenta las características propias de su iconografía, la azucena en la mano derecha, la vestimenta oriental y la corona y cetro a sus pies, además de una escena pequeña con el incendio de su convento. (Figura 7).

Se suma a la pintura atribuida a Lozano una escultura tallada en madera de la Santa con similares características formales, es decir vestida como princesa y no como carmelita, escultura de autor anónimo, completamente repintada y que debe proceder de la misma época de Lozano conservada en la iglesia de La Quebrada (Figura 8). Sobre ella no existe ninguna documentación y toda su historia está basada en la oralidad tradicional de los más antiguos del pueblo, en la que se mantiene que fue traída del África y que después de pasar por los puertos de Cuba y Panamá, habría llegado oculta en medio de la noche a la Quebrada. Versión que consideramos muy discutible. Según la tradición oral era conocida como la "santa gorrera" por carecer de festividad propia y salir en procesión acompañando a otras imágenes en su festividad.

Recién se reinventa su festividad hacia 1995 cuando se le saca en procesión bailando festejo (baile negro tradicional en el Perú) y se establece su celebración el 21 de setiembre. Actualmente es reconocida como la Patrona del Arte Negro en el Perú.

Figura 7: Santa Efigenia. Pintura del siglo XVIII. Colección particular. Lima. Perú.



Foto de Liliana Canessa, tomada en 1989

Figura 8: Santa Efigenia. Escultura procesional del siglo XVIII. Cañete, Lima. Perú.



http://milagroscarazas.blogspot.com/2010/

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVO CONVENTO DE LA BUENA MUERTE, Protocolo 001-405. Folio 1. 1851.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. Escribano SANTIAGO MARTEL, Protocolo 674 año 1776, folio 529.

COELHO, Beatriz **Devoção e Arte. Imaginária religiosa en Minas Gerais.** Editora da Universidade de Sao Paulo, Brasil, 2005.

COLMENERO, Francisco: **El Carmelo Ilustrado con favores de la Reina de los ángeles,** Tratado II. "Compendio de la vida de Santa Ifigenia, princesa de la Nubia de el orden de Nuestra Señora del Carmen, abogada contra los incendios de los edificios". Valladolid, 1754.

BASALDUCH, S.: **Flos Sanctorum del Carmelo Cien vidas selectas de santos…**Barcelona 1951.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, P. Javier: **Catálogo de cofradías del Archivo Arzobispal de Lima**. Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas N°42, Madrid, 2014.

CASTAÑEDA GARCÍA, Rafael: **Devociones y construcción de identidades entre los negros y mulatos de la Nueva España** (Siglo.XVIII). BARROCO. IMAGEN DEL PODER**.** VI Encuentro Internacional sobre Barroco. Edit. Fundación Visión Cultural. La Paz, 2012.

CASTAÑEDA GARCÍA, Rafael: **La devoción de Santa Ifigenia entre los negros y mulatos de Nueva España, siglos XVII y XVIII**. ESCLAVITUD, MESTIZAJE Y ABOLICIONISMO EN LOS MUNDOS HISPÁNICOS. Edit. Aurelia Martín Casares. Universidad de Granada, Granada, 2015.

ESTABRIDIS, R.: **Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII**. BARROCO IBEROAMERICANO. TERRITORIO, ARTE, ESPACIO Y SOCIEDAD. III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Edit. Giralda. Sevilla, 2001

MACEDO ALVES, Célio: **Um Estudo Iconográfico.** En Beatriz Coelho, Devoção e Arte. Imaginária religiosa en Minas Gerais. Editora da Universidade de Sao Paulo, Brasil, 2005.

MARTÍNEZ CARRETERO, Ismael: **Santos legendarios del Carmelo e iconografía.** EL CULTO A LOS SANTOS. Ediciones escurialenses. Real Centro Universitario del Escorial-María Cristina. Madrid, 2008.

RIBEIRO, M: **Entalhadores Bracarenses e Lisboetas en Minas Gerais setecentistas.** IMAGEM BRASILEIRA N°3 Edit. CEIB 2006.

RIBEIRO, M y ARANTES, A. 2011 **Barroco y Rococó en las iglesias de Ouropreto y Mariana.** IPHAN, 2011.

SAGRADA BIBLIA. **Hechos de los Apóstoles**, Cap. VIII "S. Felipe y el Etíope de Candace" Edit. Grolier, Nueva York 1957.

SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago: **El Arte Iberoamericano del siglo XVIII: El Barroco Tardío.** EL ARTE IBEROAMERICANO DESDE LA COLONIZACIÓN A LA INDEPENDENCIA. Summa Artis vol. 29. Madrid. Espasa Calpe. 1985

TEDIM, José Manuel: **Imaginária religiosa na regiao do Porto: subsidios para o seu estudo.** IMAGEM BRASILEIRA N°2- Centro de Estudos da Imaginária Brasileira 2003

Data de submissão: 06/10/2021
Data de aceite: 18/10/2021
Data de publicação: 27/12/2021

A ARQUITETURA COMO EXPRESSÃO SIMBÓLICA DE PODER: O baroco tardio no Nordeste e a Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares

ARCHITECTURE AS A SYMBOLIC EXPRESSION OF POWER: The late baroque in the Northeast and the church of Nossa Senhora da Conceição dos Militares

LA ARQUITECTURA COMO UNA EXPRESIÓN SIMBÓLICA DEL PODER: El barroco tardio en el Nordeste y la Iglesia de Nossa Senhora da Conceição dos Militares

Pérside Omena Ribeiro[1]
João Nuno de Carvalho Pernão[2]

RESUMO
O presente artigo pretende assinalar e analisar características e elementos do interior da *Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares*, localizada na cidade do Recife, na Região Nordeste do Brasil, que possam ser interpretados como simbólicos do poder. A expressão barroca no mundo e especialmente no Nordeste do Brasil, assim como as relações amplas entre expressão de poder e a arquitetura de templos religiosos de diversas tradições espirituais, fomenta a discussão. Também foram levados em consideração o contexto histórico e social do Brasil colonial e a importância da irmandade responsável pela construção da igreja.
Palavras-chave: Poder; Brasil colonial; Militarismo; Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares do Recife.

ABSTRACT
This article aims to point out and analyze characteristics and elements of the interior of the Church of Nossa Senhora da Conceição dos Militares, located in the city of Recife, in the northeast of Brazil, that can be interpreted as symbolic of power. The Baroque expression in the world and especially in the Northeast of Brazil, as well as the wide relations between expression of power and the architecture of religious temples of different spiritual traditions encourages discussion. The historical and social context of colonial Brazil and the importance of the brotherhood responsible for building the church were also taken into account.
***Keywords**:* Power; Colonial Brazil; Militarism; Nossa Senhora da Conceição dos Militares do Recife Church

RESUMEN
Este artículo pretende señalar y analizar características y elementos del interior de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de los Militares, ubicados en la ciudad de Recife, en la región nordeste de Brasil, que se pueden interpretar como simbólica del poder. La expresión barroca en el mundo y especialmente en el nordeste de Brasil, así como las amplias relaciones entre la expresión de poder y la arquitectura de los templos religiosos de diversas tradiciones espirituales, fomenta la discusión. También se tuvo en cuenta el contexto histórico y social del Brasil colonial y la importancia de la hermandad responsable de la construcción de la Iglesia.
Palavras-clave: Poder; Brasil colonial; Militarismo; Nossa Senhora da Conceição dos Militares do Recife.

INTRODUÇAO

A arquitetura se configura como uma das mais eficazes vias de manifestação simbólica do poder. Durante toda a história da humanidade, da muralha da China às pirâmides do Egito, passando pela acrópole grega e os arranha-céus de Dubai, os monumentos, as moradias e os templos sempre foram também expressão do poder e da posição social dos seus realizadores. De acordo com Michel Foucault, para quem a história dos espaços é também a história do poder;

> [...] a arte de construir respondia sobretudo à necessidade de manifestar o poder, a divindade, a força. O palácio e a igreja constituíam as grandes formas, às quais é preciso acrescentar as fortalezas; manifestava-se a força, manifestava-se o soberano, manifestava-se Deus. A arquitetura durante muito tempo se desenvolveu em torno destas exigências (FOUCALT, 1979, p. 120).

:

[1] Doutoranda da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Sócia-diretora da Grifo Diagnóstico e Preservação de Bens Culturais. E-mail: persideomena@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9041-0622.
[2] Professor Doutor da Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, pesquisador do Centro de Pesquisa em Arquitetura, Urbanismo e Design. E-mail: jnpernao@fa.ulisboa.pt. ORCID: 0000-0002-4281-5684.

Em um texto publicado no catálogo *Architecture without architects*, fruto da exposição homônima realizada em 1965 no Moma (NY), o arquiteto Bernard Rudofsky (1905–1988) faz uma observação equivalente à feita por Foucault no que diz respeito à arquitetura enquanto manifestação terrena do soberano, mas assinala também a questão da autoria do arquiteto como algo que confere força às edificações. Ele escreve que a história da arquitetura como a conhecemos é tendenciosa no plano social.

> Isto equivale a pouco mais do que um quem é quem dos arquitetos que comemoraram o poder e a riqueza; uma antologia de edifícios de, por e para os privilegiados — as casas de deuses verdadeiros e falsos, de príncipes mercadores e príncipes de sangue — sem nunca uma palavra sobre as casas de pessoas inferiores (RUDOFSKY, 1964).

Em outro artigo, intitulado *An introduction to non-pedigreed architecture*, o mesmo autor divaga a respeito da chamada *baixa arquitetura*, sem assinatura, e sua invisibilização. Aqui trazemos a sua reflexão a respeito da estreita relação entre arquitetura e poder.

O cientista político Michael Minkenberg, no livro *Power and architecture: the construction of the capitals and the politics of space* (2014), analisa os casos das grandes capitais do mundo e a estreita relação entre suas arquiteturas e a mensagem de poder que pretendem passar. Ele documenta quatro capitais democráticas planejadas — Washington, D.C.; Ottawa; Canberra; e Brasília — e analisa seus planos urbanos, a linguagem arquitetônica de seus edifícios governamentais e espaços públicos, suas estratégias de seleção de locais e seus usos do simbolismo arquitetônico, observando que, paradoxalmente, elas se baseiam em estratégias de planejamento urbano neoclássicas, como o planejamento axial, a composição geométrica e a monumentalidade. Em vez de representar ideais democráticos por meio de uma nova linguagem formal, esses ideais são realizados na prática por meio da provisão do espaço físico necessário ao exercício de políticas democráticas. Aqui observamos que, por mais que Minkenberg foque suas análises no contemporâneo, existe um modelo de "monumentalidade" que parece permear toda a arquitetura que pretende impactar ou, como afirmou Foucault, "manifestar Deus".

Essa profunda vinculação entre a arquitetura e o poder, assinalada não somente pelos autores citados aqui, mas por diversos outros estudiosos, pode ser observada, muito clara e especificamente, em monumentos religiosos das mais diversas tradições espirituais. Em *Architecture, power and religion* (2012), David A. Warburton, arqueólogo especialista em Egito antigo, realiza um exaustivo estudo que vai desde a arquitetura vinculada aos primeiros cultos egípcios, passando pelo pré-cristianismo europeu, pelo hinduísmo, pelo budismo, islamismo e cristianismo.

No livro *Sacred power, sacred space*, a pesquisadora da Universidade de Oxford Jeanne Halgren Kilde escreve sobre o método para pensar as dinâmicas de poder dentro dos espaços cristãos, que é o que nos interessa de fato no presente artigo. Denominando o templo como uma espécie de "arquitetura da adoração", Kilde (2008, p. 3) observa que o espaço religioso é um espaço dinâmico, que, além de abrigar, obviamente, rituais religiosos, funciona de inúmeras maneiras para além disso. Segundo a autora, os templos contribuem de maneira importante para a concepção do próprio significado das práticas rituais e à forma e conteúdo de sistemas religiosos próprios. Especialmente, no caso das igrejas cristãs, os edifícios influenciam as práticas de adoração, facilitando determinadas atividades e impedindo outras; focam a atenção dos crentes no divino e, frequentemente, medeiam o relacionamento entre o indivíduo e Deus. "Na verdade, os edifícios da Igreja são agentes dinâmicos na construção, no desenvolvimento e na persistência do próprio cristianismo" (KILDE, 2008, p. 4).

Ainda no livro supracitado, Kilde (2008) explica que, dentro do espaço religioso, o incrível poder do divino é reiteradamente entendido como algo que o habita. "Para um indivíduo, estar próximo a esse poder é como usufruir de autoridade e capacitação espiritual. O poder dos líderes religiosos também é manifestado no espaço religioso, sua autoridade indicada de várias maneiras" (KILDE, 2008, p. 5), explica, enumerando três tipos de poder que podem ser identificados no espaço religioso, quais sejam:

1) O poder divino ou sobrenatural, ou aquele atribuído a Deus.

2) O poder social, ou que pertence a uma variedade social, particularmente clerical, hierarquias.

3) O poder pessoal, ou os vários sentimentos de empoderamento espiritual que os indivíduos obtêm a partir de uma experiência do divino.

Segundo Kilde, citando o célebre estudo do especialista em História das Religiões Micea Eliade, as culturas sentem e respondem à presença do poder divino em determinados espaços.

É pensando nessas possíveis modalidades de poder (divino, social e pessoal) que gostaríamos de olhar para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, localizada no Nordeste do Brasil e edificada durante o período da colonização portuguesa.

Para tanto, antes precisamos refletir um pouco sobre como a arquitetura barroca se insere neste debate, assim como o Barroco brasileiro tardio, levando também em conta as contaminações que se deram nessa transposição de uma tradição europeia para um contexto brasileiro. Antes de observarmos porque é tão significativa a relação de arquitetura e poder na arquitetura barroca, é preciso delinearmos minimamente o Barroco e a época em que surgiu. O Barroco nasce no contexto de uma Igreja temerosa de uma evasão de fiéis e que trata de criar artifícios para mantê-los dentro da "casa de Deus". Foi nesse contexto que surge a chamada *Companhia de Jesus*, apoiada no Concílio de Trento, em um período de grande turbulência dentro da Igreja Católica. Não é por acaso que muitos críticos denominam o final do século XVI e o século XVII de *A idade dos gigantes*. Foi uma época povoada por personalidades brilhantes, com incrível capacidade de dominação de massa, de erudição e de iniciativa (KOPPER, 2004, p. 45). Na Itália, figuras como Lorenzo Valla buscou soluções na construção de grandes edifícios para propagar a mensagem de poder da Igreja, assim como a figura emblemática de Giulio II, que teve grande influência na vinculação da Igreja às artes de maneira geral, sendo inclusive durante seu papado que Michelangelo pintou o teto da Capela Sistina. Segundo Summerson, "O Barroco é quase sempre retórico, no sentido de ser uma oratória grandiloquente, planejada, persuasiva".

> A expressão *barroco*, como se usa hoje, e que os italianos igualmente adotaram, é de origem francesa. A etimologia é incerta. Alguns sugerem a figura lógica *baroco*, que resulta em algo absurdo; outros sugerem um tipo de pérola "não totalmente redonda", que é designada com esse nome. A *Grande Encyclopédie* já conhece a palavra com sentido semelhante ao que lhe atribuímos: Barroco, adjetivo em arquitetura, é uma nuance do extravagante. É, se quisermos, o refinamento ou, se assim se pode dizer, o abuso dele... o superlativo. A ideia de *barroco* acarreta a do ridículo levado ao excesso (SILVA, 1991, p. 285).

Já no Brasil, o Barroco tem início no final do século XVII e se tornou o estilo característico de grande parte do período colonial. José Ferreira Carrato, um dos grandes pesquisadores brasileiros do Barroco local, escreve sobre os edifícios barrocos nas terras da colônia portuguesa:

> [...] o que agrada mesmo e entra pelos olhos, e até pelo nariz e pelos ouvidos, é o culto dos templos barrocos, é o aparato e a graça dos altares, é a riqueza e a arte impressiva das imagens, é o brilho e a cor das alfaias e dos guisamentos, é o cheiro capitoso ou ascético dos incensos, dos círios acesos, das flores dos ramos benidos, é a solenidade e a elegância dos gestos litúrgicos do altar, é a pompa e a ocorrência dos triunfos e das procissões. (CARRATO,1968. p. 29.)

Durante o período colonial, a Igreja também tinha enorme poder político e econômico, em alguns países onde a tradição católica permaneceu inalterada. A monarquia portuguesa, por exemplo, era um governo católico, e a conquista e manutenção de novos territórios estavam atreladas muito intimamente à conversão religiosa dos povos conquistados, como forma de controle de suas manifestações espirituais e culturais. Podemos dizer, então, que o contexto colonial brasileiro e a maciça edificação de templos católicos em vários estados brasileiros (como Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Pará e Bahia) têm uma clara relação com a manutenção do poder da Coroa portuguesa no território colonial. Para John Bury, por exemplo, os empreendimentos coloniais, particularmente dos espanhóis e dos portugueses na África, América e Ásia

> [...] não se limitaram à exploração comercial das terras recém-descobertas. Se os primeiros exploradores e conquistadores foram seduzidos por ideia de lendárias riquezas, especiarias, metais e pedras preciosas, o infatigável zelo missionário das ordens religiosas contribuiu com boa parte das qualidades de tenacidade, flexibilidade e resistência necessárias à tarefa, bem mais difícil, da consolidação da ocupação (BURY, 2006, p. 127).

Sobre o colonialismo, a religião, a arte e a arquitetura, é importante situarmos o projeto de poder e dominação que se alimenta desses elementos, como bem descreve o investigador Luís Afonso em seu artigo *Ornamento e ideologia. Análise da introdução do grotesco na pintura mural quinhentista.* Afonso afirma que é importante olhar para a diversidade lisboeta da época colonial como

> [...] um sinal do espírito universalista e sincrético dos descobrimentos, não num sentido humanista, irônico, generoso, mas, sim, num sentido imperialista, conquistador, que através da arte manifestava o seu domínio e superioridade sobre uma série de civilizações, incorporando e digerindo várias culturas que encontrava. Não é dos nossos dias a consciência de que a cultura constitui uma forma privilegiada de domínio (AFONSO, 1999, p. 306).

É importante fazermos o preâmbulo a respeito dos descobrimentos como forma de situarmos um projeto que se estendeu por séculos em terras brasileiras, entrando pelo século XVIII como manutenção da conquista e do poder. Segundo Myrian Ribeiro de Oliveira, o poder da Igreja, mesmo após a Reforma, permaneceu forte em Portugal, assim como em outros países de forte tradição católica "[...] onde a fé cristã continuou se alimentando nas fontes medieval e contrarreformista, inspiradoras da arte religiosa nas diversas versões do Barroco tardio e do Rococó" (OLIVEIRA, 2003, p. 55).

> Em que pesem fatores de cunho negativo, como a influência anticlerical do Iluminismo, a expulsão dos jesuítas em 1759 e a crise generalizada das demais ordens religiosas gerada, em parte, pelo excesso de interferências do poder civil, o século XVIII brasileiro foi um grande século religioso. A principal prova está no imenso número de novas construções religiosas nesse período, devidas na maior parte à iniciativa das associações laicas conhecidas pelo nome de *confrarias*, *irmandades* e *ordens terceiras* (OLIVEIRA, 2003, p. 167).

Apesar dos projetos das igrejas gozarem de grande liberdade estética no período "[...] e as fachadas das igrejas do Barroco e do Rococó nas colônias desenvolverem um dinamismo acentuado e uma predileção por formas curvas e sinuosas quase sem paralelo na Europa" (BURY, p. 127, 2006), elas ainda faziam parte desse grande projeto secular de homogeneização da sociedade colonial. E é interessante perceber como a população colonizada passa, ela própria, a emular a necessidade dessas construções por outros motivos, mas que reafirmam o poder dos colonizadores, como se o poder estivesse tão dissipado que passasse também a se manifestar diretamente nos indivíduos e nas pequenas esferas, como acreditava Foucault quando falava da microfísica do poder. "A questão do poder fica empobrecida quando é colocada unicamente em termos de legislação, de Constituição, ou somente em termos de Estado ou de aparelho de Estado. O poder é mais complicado, muito mais denso e difuso que um conjunto de leis ou um aparelho de Estado." (FOUCALT, 1979, p. 126).

A partir desse contexto, neste artigo nos propomos a observar os elementos ligados a uma ideia de "poder" na Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, numa perspectiva simbólica nas características do próprio edifício, levando em conta alguns elementos arquitetônicos e também o contexto social e econômico no qual ela surge, especialmente os esforços da irmandade leiga dos militares, responsável pela sua construção. "Na arquitetura setecentista, de função religiosa, preservada no Recife, a Igreja da Irmandade da Conceição dos Militares está entre aquelas que alcançaram um melhor nível construtivo, associado a uma boa integração de bens artísticos no seu interior" (LEON, 2004, p. 1) (Figura 1).

.

Figura 1 – Fachada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares.



Fonte: Grifo. Foto: Bernardo Teshima.

Leon ainda assinala que sua periodização construtiva se iniciou c. 1723-24 pela obra da capela-mor (concluída em 1726). O pesquisador afirma, de acordo com pesquisas em fontes primárias, que, nessa época, iniciou-se uma gradativa integração do seu programa devocional-iconográfico, dedicando tanto a Igreja quanto a Irmandade à Imaculada Conceição de Maria, padroeira de Portugal, desde a sua Restauração e guerra com a Espanha (LEON, 2004).

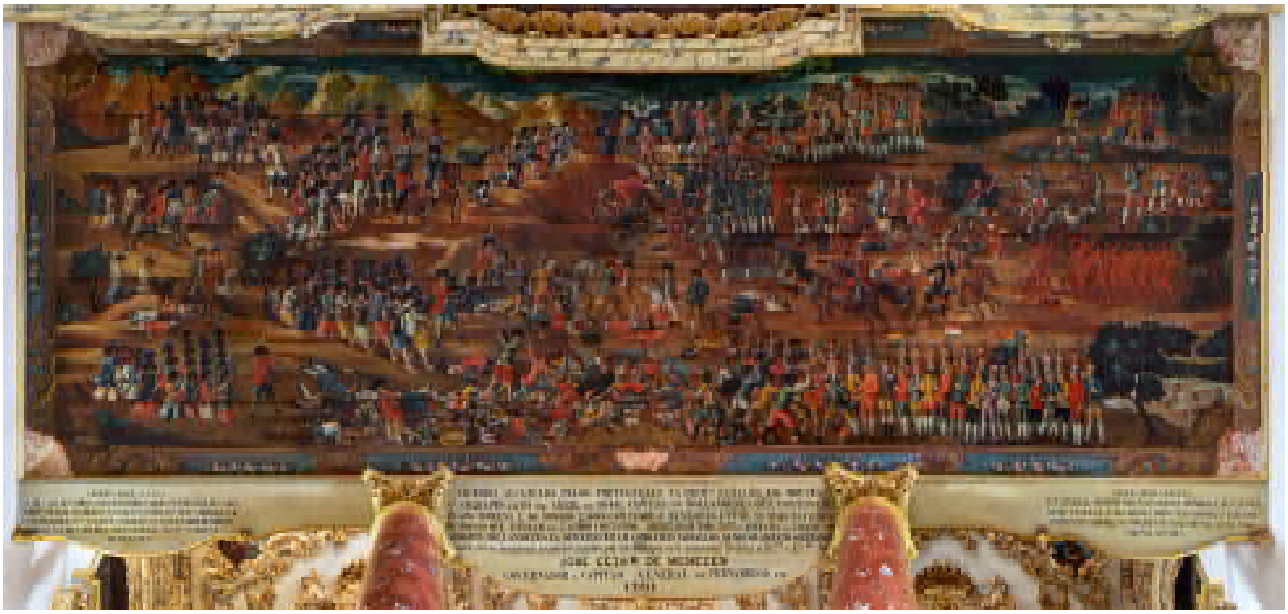
De acordo com os registros históricos, os militares do Terço da vila de Santo Antônio do Recife (oficiais, sargentos e praças dos Corpos de Fuzilamento e Cavalaria) solicitaram a criação de uma Irmandade dos Militares, bem como a construção de uma igreja que fosse sua, sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição. Tempos depois, os militares solicitaram a ajuda da Coroa portuguesa para concluir as obras da igreja (LEON, 2004). Tal solicitação era comum na época, pois muitas vezes os projetos eram excessivamente onerosos e ambiciosos, fugindo do controle e das possibilidades dos seus idealizadores (OLIVEIRA, 2003). E, segundo a pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco Semira Vainsencher (2003), havia ainda um segundo elemento, que era a honra de ter a construção copatrocinada pela Coroa portuguesa. Ou seja, além da questão financeira, entrava também a importância "oficial" e "honrosa" que aquela igreja e, por conseguinte, sua irmandade, viria a gozar.

> O desejo de possuir "capela" própria para sede de suas devoções particulares e local de reuniões dos irmãos, além, evidentemente, da simbólica definição de *status* junto às comunidades locais, constituía o anseio básico de todas essas associações. A concretização desse anseio dependeria, evidentemente, da disponibilidade financeira de seus cofres para arcar com as pesadas despesas decorrentes do empreendimento, da obtenção das indispensáveis licenças oficiais à provisão do novo tempo de ornamentos e alfaias essenciais ao culto, sem os quais não conseguiria autorização eclesiástica para entrar em funcionamento (OLIVEIRA, 2003, p. 169).

As irmandades, assim como as confrarias e ordens terceiras, tiveram "[...] papel decisivo na incipiente estruturação da sociedade brasileira, definindo a identidade de classes e grupos sociais, reunidos para a defesa de interesses comuns de caráter religioso, assistencial ou ocupacional" (OLIVEIRA, 2003, p. 167). Na configuração desses agrupamentos, entravam ainda outros traços de afinidades, como cor de pele e categorias socioeconômicas (OLIVEIRA, 2003, p. 167). Havia, ainda, "[...] rivalidades e forte grau de emulação que governava a vida dessas associações religiosas" (OLIVEIRA, 2003, p. 172).

A irmandade militar, responsável pela construção da igreja em questão, já parte de um lugar de poder, o poder militarista, ao contrário de irmandades de artesãos ou de ex-escravos, por exemplo. A Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares já nasce sob a égide da cruz e da espada, e isso também se reflete simbolicamente dentro do edifício. Na entrada da igreja, por exemplo, é possível ver um grande painel no subcoro, em que está retratada a 1ª Batalha dos Guararapes (Figura 2). É revelador pensar na presença, em lugar de equivalência, da iconografia mariana presente em toda a igreja e de uma batalha travada entre defensores do Império português e o exército invasor da Holanda. Fica clara aqui a importância dada tanto ao militarismo quanto à Coroa portuguesa, talvez os dois maiores alicerces de poder dessa igreja. Religião, militarismo e política dividindo o mesmo espaço de louvação religiosa.

Figura 2 - Painel representando a 1ª Batalha dos Guararapes



Fonte: Grifo. Foto: Robson Lemos.

Essa cena foi pintada em 1781, conforme consta na epígrafe, sendo atribuída ao alferes José de Oliveira Barbosa. Ponce de Leon (2004) afirma que essa pintura associava a Conceição dos Militares à crença da proteção mariana dispensada aos militares luso-brasileiros na Restauração Pernambucana (1645–1654).

> Na Conceição dos Militares, identificam-se frações desse imaginário: a devoção à Imaculada Conceição pelos militares de Portugal e do Pernambuco colonial, a construção de uma Igreja e instituição de Irmandade para promover a celebração do seu culto; a representação em pintura da 1ª Batalha dos Guararapes (1649), ocorrida durante a Restauração Pernambucana, onde e quando associaram-se as vitórias alcançadas à proteção mariana, dispensada aos militares restauradores, contra o domínio do "herege" holandês (LEON, 2004, p. 5).

A título de esclarecimento, devemos pontuar que a Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares filia-se a uma parcela grande das construções das igrejas brasileiras do período, que aliam tanto elementos do Barroco quanto do Rococó internacional, ambos convivendo concomitantemente nos edifícios religiosos e em suas ornamentações. Segundo Oliveira, "[...] no campo da arquitetura, o estudo do rococó religioso imbrica-se a tal ponto com o do barroco tardio que com ele coexistiu na maioria dos países, que Christian Norberg-Schulz julgou difícil ou mesmo desnecessário estabelecer uma distinção nítida entre os dois estilos" (OLIVEIRA, 2003, p. 59).

Além do painel da batalha, localizado no subcoro, acesso à nave da igreja, também há outro elemento de forte simbolismo relacionado ao poder, a panóplia — uma exaltação à bravura dos militares —, localizada no centro do arco-cruzeiro (Figura 3). É uma composição heráldica que, provavelmente, apresentava, na parte central, o brasão das armas reais portuguesas, encimado pela Coroa real e ladeado por troféus — armas e equipamentos militares. Provavelmente, em 1823 o brasão primitivo foi substituído pelo brasão imperial, que foi pintado sobre ele, aproveitando a composição existente.

Figura 3 – Panóplia com brasão imperial no centro.



Fonte: Grifo. Foto: Bernardo Teshima.

Pereira da Costa, nos *Anais Pernambucanos*, relata que, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, "[...] originalmente, tinha, sobre o frontispício, um escudo das armas reais portuguesas, que foi retirado em 1823, a fim de que desaparecessem todos os vestígios da metrópole, de conformidade com os ardores patrióticos da época" (COSTA, 1983, v. 10, p. 289).

Se tomarmos a igreja como um espaço que pode se assemelhar, em muitos aspectos a um teatro que abriga uma espécie de espetáculo litúrgico-espiritual, tanto o painel quanto a panóplia encontram-se em lugares estratégicos. A batalha impõe-se logo na entrada da "plateia", enquanto a panóplia está em um ponto importante para o olhar de quem entra no edifício, localizado bem no fechamento do arco de entrada ao "palco" (retábulo-mor). Uma espécie de "punctum", como diria Roland Barthes (1984).

No que diz respeito à ornamentação e outros elementos, é possível também perceber diversas simbologias do poder, tal como o douramento excessivo e o luxo ostensivo, próprios do barroco, que remetem à riqueza e ao poder tanto dos realizadores da construção do templo quanto da própria Igreja Católica. Segundo o pesquisador da Universidade do Porto, José Amadeu Coelho Dias, a "[...] lei do barroco é precisamente a de atrair os sentidos, fascinar a sensibilidade estética, encontrar e seduzir o gosto, [...] comover e entusiasmar" (DIAS, 2003, p. 291). O Barroco, segundo ele, reagiu contra a "paganização naturalista da Renascença, contra o pauperismo simplista da teologia luterana e contra o despojamento do culto protestante sem altar nem imagens" (DIAS, 2003, p. 291). Foi, acima de tudo, uma tentativa de manutenção da fé católica por meio do deslumbre e do fortalecimento da ideia de poder da Igreja, tão avassalador quanto a própria ostentação presente nos templos.

Portanto, aqui concluímos que a Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares traz uma reflexão tentacular sobre a presença dos símbolos de poder dentro de seu edifício e de seu contexto sócio-histórico. Observamos elementos ligados ao militarismo através da irmandade responsável pela sua construção; ao poder da Igreja Católica, notadamente nos elementos recorrentes nas próprias estruturas barrocas; e à Coroa portuguesa, presente na evangelização das colônias com seu poderio tanto cultural quanto econômico.

Figura 4 – Vista geral da parede do cruzeiro com o arco, entrada para a capela-mor.



Fonte: Grifo. Foto: Robson Lemos.

REFERÊNCIAS

AFONSO, L. Ornamento e ideologia. Análise da introdução do grotesco na pintura mural quinhentista. In:/ **Ordens militares: guerra, religião, poder e cultura**: **actas do III Encontro sobre Ordens Militares.** Palmela, 22 a 25 de janeiro de 1998, p. 305–340.

BARTHES, R. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BURY, J. **Arquitetura e arte no Brasil colonial.** Brasília: Iphan/Monumenta, 2006.

CARRATO, Jose Ferreira. **Igreja, Iluminismo e Escolas Mineiras Coloniais.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968. p. 29.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Anais Pernambucanos.** 2. ed. Recife: [s. n.], 1983. v. 10.

DIAS, G. J. A. C. Os beneditinos, Tibães e o Barroco: entre o esplendor da arte e a emoção religiosa. In:/**Barroco: Actas do II Congresso Internacional.** Porto: Universidade de Porto, Faculdade de Letra, 2003. p. 291-306.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder.** São Paulo: Graal, 1979.

KILDE, Jeanne Halgren. **Sacred power, sacred space**. Oxford: Oxford University Press, 1. ed. 2008.

KOPPER, Maria Eduarda Álvares. **Arquitetura, poder e opressão: o barroco francês e o caso de Versalhes.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Programa de pós-graduação em arquitetura (Propar). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2004.

LEON, F. P. **Tu Glória de Jerusalém**. Recife: Grifo Diagnóstico e Preservação de Bens Culturais, 2004.

OLIVEIRA, M. R. **Rococó religioso no Brasil.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MINKENBERG, Michael. **Power and architecture: the construction of the capitals and the politics of space**. New York- Oxford: Berghahn Books, 2014.

RUDOFSKY, Bernard. **Architecture without architect, an introduction to non pedigree architecture**. The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, Garden City, N.Y, 1964.

SILVA, Evan. **A forma e a fórmula: cultura, ideologia e projeto na arquitetura da Renascença**. Porto Alegre: Sagra/Luzzeto, 1991.

SUMMERSON, J. **A linguagem clássica da arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1982.

Data de submissão: 30/04/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021

VESPERBILD OU *PIETÀ*? Considerações acerca da matriz iconográfica religiosa de Aleijadinho

VESPERBILD OR PIETÀ? Considerations about Aleijadinho's religious iconographic matrix

VESPERBILD O PIETÀ? Consideraciones acerca de la matriz iconográfica religiosa de Aleijadinho

Karin Philippov[1]

RESUMO

Dentro da ampla produção de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, destaca-se a iconografia religiosa produzida em escultura em madeira policromada, tendo como tema central Nossa Senhora da Piedade e seus grupos escultóricos. O presente artigo objetiva analisar essa iconografia estabelecendo conexões com a matriz germânica em sua origem, matriz essa definida na Idade Média, como *Vesperbild*, ou imagem das vésperas. Em uma vertente mais popularizada chega-se na Itália, à criação da Pietà, ou imagem da piedade. Assim, o presente artigo visa analisar, contextualizar e problematizar a matriz aleijadiniana cotejando Nossa Senhora da Piedade a Nossa Senhora das Dores e a algumas das esculturas dos Passos da Paixão, em Congonhas do Campo, a fim de mostrar seus diálogos tanto com a tradição germânica, quanto italiana.

Palavras-chave: Antônio Francisco Lisboa; *Vesperbild; Pietà;* Escultura devocional.

ABSTRACT

Within the wide production of Antônio Francisco Lisboa, known as Aleijadinho, one stands the religious iconography produced in polychromed wooden sculpture out, having as main theme Our Lady of Piety and his sculpted groups. This article aims at analyzing this iconography by establishing connections with the German matrix in its origin, which is defined in the Middle Ages as Vesperbild, or image of the vespers. In a more popularized strand, one arrives in Italy, through the creation of Pietà, or piety image. Thus, the present article aims at analyzing, contextualizing and problematizing Aleijadinho's matrix by comparing Our Lady of Piety to Our Lady of Sorrows, as well as to some of the sculptures from the Passion Steps, in Congonhas do Campo, in order to show his dialogues with both German and Italian tradition.

Keywords: Antônio Francisco Lisboa; *Vesperbild; Pietà;* Devotional sculpture.

RESUMEN

Dentro de la ampla producción de Antonio Francisco Lisboa, el Aleijadinho, destácase la iconografía religiosa producida en escultura en madera policromada, teniendo como tema central la Nuestra Señora de la Piedad y sus grupos escultóricos. El presente artículo objetiva analizar esa iconografía estableciendo conecciones con la matriz germánica en su orígen, matriz esa definida en la Edad Média, como Vesperbild o imagen de las vísperas. En una vertiente más popularizada llégase en Itália, a la creación de la Pietà, o imagen de la piedad. Así, el presente artículo visa analizar, contextualizar y problematizar la matriz aleijadiniana cotejando la Nuestra Señora de la Piedad a la Nuestra Señora de las Dolores y a algunas de las esculturas de los Pasos de la Pasión, en Congonhas do Campo, con el fin de mostrar sus diálogos tanto con la tradición germánica, cuanto italiana.

Palabras-clave: Antônio Francisco Lisboa; *Vesperbild; Pietà;* Escultura devocional.

INTRODUÇÃO

Ao longo de sua vida o escultor, arquiteto e entalhador oriundo de Vila Rica, atual Ouro Preto, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1737-1814)[2] produz intensamente e dentro de sua imaginária esculpida em madeira policromada, destacam-se três exemplos de obras escultóricas fundamentais ao estudo aqui desenvolvido. Trata-se, então, de três esculturas femininas independentes entre si e relacionadas direta e indiretamente ao tema do ciclo da Paixão de Cristo, sendo a primeira *Nossa Senhora da Piedade*, esculpida em 1767 e pertencente à Basílica de Nossa Senhora da Piedade de Caeté,

[1]Doutora em História da Arte pelo IFCH-UNICAMP e Pós-doutora em História da Arte pela EFLCH-UNIFESP. Pós-Doutoranda em Artes Visuais IA-UNESP. Membro do Grupo de Pesquisa Perspectiva Pictorum (UFMG/CNPq). E-mail: Philippov@uol;com.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2945-6370.

[2] O ano de nascimento de Antônio Francisco Lisboa apresenta versões distintas. Segundo o biógrafo Bretas, o escultor teria nascido em 1730. Há versões sinalizando o ano de 1738, porém, em descoberta recente de um documento de batismo, o ano de 1737 surge como o mais acertado.

Minas Gerais e a segunda, Nossa Senhora das Dores, pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, mas que não possui uma datação precisa. Por fim, Maria Madalena, datada entre 1796 e 1799, e localizada na Capela da Crucificação, no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais, que será cotejada às duas primeiras esculturas como forma de compreensão da circulação e presença do tema da piedade nos grupos escultóricos aleijadinianos. Aqui, no entanto, não se objetiva apenas fazer um estudo iconográfico das duas esculturas, mas sim, uma análise problematizada partindo de um diálogo preciso com a gênese da iconografia da *Pietà*, cuja origem se encontra nos territórios germânicos centrais da Renânia, no século XIV, hoje Alemanha, com a denominação de *Vesperbild*.

Assim, dentro desse panorama específico a ser traçado e problematizado nessa iconografia matriz para a produção aleijadiniana localiza-se a iconografia da *Vesperbild*, termo alemão que se traduz por imagem das vésperas, momento no qual se celebram os acontecimentos relativos à Paixão de Cristo, cujo ápice se constitui na Crucificação ocorrida ao entardecer, entre 17 e 19 horas e cujo ritual é repetido pela Igreja ao longo dos séculos, tanto na celebração da Semana Santa, quanto na Liturgia das Horas e no Ofício das Vésperas, mais especificamente, quando clérigos se reúnem em adoração ao Cristo ressuscitado, durante a oração salmódica[3], por exemplo. Louis Réau revela a origem da *Vesperbild* como o momento "da descida da Cruz, a flor mais delicada do misticismo do final da Idade Média" (1957, p. 103,)[4]**.** A aproximação da iconografia aos ritos litúrgicos realizados dentro da Igreja proporciona o entendimento de que a imagem escultórica está diretamente vinculada tanto às práticas devocionais do fiel, quanto litúrgicas e que essas mesmas práticas configuram imagens visíveis e invisíveis aos cristãos, como um todo. Cabe ressaltar que o entendimento das imagens visíveis se dá pela presença do fiel diante das imagens nas igrejas e/ou em seus lares e, por invisíveis, na prática devocional cultual de cada fiel diante daquilo que vê ou que não vê, se esse mesmo fiel estiver rezando sem estar diante de uma imagem, por exemplo**.**

Em primeiro lugar, então, como se define uma *Vesperbild?* Iconograficamente, trata-se de uma escultura de pequenas dimensões geralmente produzida em madeira, gesso ou terracota policromada com aplicação de olhos de vidro[5], com as representações da Virgem ainda jovem, tendo Jesus adulto já morto em seus braços e com o corpo apoiado sobre suas pernas. Não se tratando de uma iconografia que parta canonicamente dos Evangelhos, segundo Beatrice Rosa define, a *Vesperbild* surge como "fruto da imaginação dos artistas"[6] e, a partir desse momento, se populariza dentro e fora dos limites geográficos dos territórios alemães, espalhando-se pela Península Itálica, onde inicia seu percurso setentrionalmente, pelo Piemonte e Emilia-Romagna, sendo Milão e Bologna centros produtores dessas imagens, por exemplo. A partir dessa inserção pela Itália setentrional, a *Vesperbild* agora tornada *Pietà* ganha novos territórios ainda dentro da própria Itália, antes de se espalhar pela Europa, até chegar ao Brasil, via Portugal, compreendendo-se o Brasil como colônia de Portugal, nos séculos XVIII e XIX, arco temporal do presente artigo. Em se tratando, pois, de uma iconografia não atrelada ao cânone bíblico, portanto, a *Vesperbild* possui um forte caráter devocional privado, difundindo-se pelas mãos de incontáveis artífices de todas as qualidades e origens, a partir desse momento, artífices esses que abastecem o mercado religioso, ao produzirem imagens para serem vendidas para fieis particulares, bem como produzem imagens por encomendas para igrejas, por exemplo.

Outra característica fundamental dessa iconografia se define pela desproporcionalidade intencional entre Mãe e Filho, sendo a Mãe muito maior do que o Filho, seguindo, dessa maneira, preceitos medievais imagéticos, nos quais nas dimensões díspares entre ambos existe a hierarquia de importância das figuras, tal qual se observam nas pinturas e esculturas medievais, relações essas estabelecidas sem o uso da proporção renascentista, na qual as imagens possuem dimensões simetricamente compatíveis. A propósito dessa desproporção salienta-se, ainda, que não se trata de uma inabilidade do artífice, mas sim de uma tipologia imagética, na qual a Mãe se agiganta diante do sofrimento do Filho, em uma evidente *imago pietatis*, tal qual Erwin Panofsky classifica, ao analisar imagens que suscitam a piedade visual do fiel, em seu contato intimamente estreito com a imagem da santa que faz a mediação entre o fiel e o sagrado. Salienta-se, ainda nessa desproporcionalidade intencional a representação da Virgem agigantada como Mãe da Igreja, preceito defendido a partir da criação do culto mariano, no século VI.

Entretanto, antes de chegar ao Brasil e aqui se difundir, a *Vesperbild* recebe a denominação de *Pietà* na Itália, conforme supramencionado e ao adentrar a Península pela região da Emilia-Romagna, no ano de 1402, o Mestre do Altar de Rimini (Figura 1), comuna na referida região, retoma o tema da *Vesperbild* e o insere em sua obra. Não obstante a inserção e o amplo desenvolvimento da *Vesperbild* em solo itálico, sua origem iconográfica é de matriz germânica gótica, segundo Réau, tendo seus primeiros exemplares datados de 1320, feitas nos conventos das freiras místicas do Vale do Reno (1957, p. 104).

---

[3] Aqui, cita-se o Salmo 16 "*Iahweh*, minha parte na herança", salmo que menciona que Cristo não será deixado na cova, mas, sim, ressuscitará.

[4] *"correspond à la Descent de la Croix, est la fleur la plus délicate du Mysticisme de la fin du Moyen Âge"*. Trad. da autora.

[5] Para apenas citar alguns dos suportes possíveis.

[6] "*frutto dell'immaginazione degli artisti*". Tradução da autora.

Figura 1. Mestre do Altar de Rimini, alabastro. 1402, dimensões não encontradas, Altar da Crucificação de Rimini, Francoforte sul Reno, Liebeghaus.



Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Altare_della_Crocifissione_di_Rimini#/media/File:Rimini-Altar_Liebieghaus_01.jpg

Assim, a partir de então, por questões de circulação devocional de imagens e por razões econômicas suscitadas pelas encomendas geradas aos artesãos e seus ateliers, a iconografia da piedade ganha amplidão em encomendas e tipologias, pela representação da Virgem e de seu Filho em posições, gestos e proporções variadas, até chegar ao exemplo talvez mais emblematicamente conhecido mundialmente, executado em mármore de Carrara entre os anos de 1497 e 1499 e assinado pelo ainda jovem escultor Michelangelo Buonarrotti (1475-1564), para a Basílica de São Pedro, em Roma.

Desse modo, as *Vesperbild* escultóricas em pequenos formatos se multiplicam e se popularizam em tamanhos, formatos e suportes, além de se tornarem *Pietà* e passarem a circular por toda a Europa e chegarem ao Brasil, primeiramente por importação de imagens e gravuras, para depois serem produzidas localmente atendendo aos devocionários coletivos e privados. Cumpre salientar, ainda, a ampla circulação de gravuras europeias de origem nórdica, sobretudo germânicas e flamengas que, segundo Luís de Moura Sobral, constituem em um verdadeiro paradigma de cultura visual, trazendo modelos a serem reproduzidos nas mais variadas encomendas de pinturas e esculturas, por exemplo, bem como arquitetônicas.

No que concerne à questão da circulação de gravuras, propõe-se no ambiente mineiro a existência de paradigmas variados, conforme Nancy Davenport (2013), Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1984), Germain Bazin (1971) e Julio Merion (2018) apontam. Como a produção escultórica de Aleijadinho é complexa, a busca de modelos oriundos da gravura torna-se tarefa difícil, pois existe um paradoxo entre Davenport, que defende modelos florentinos, como Rafael e Oliveira, que aponta para modelos germânicos, em especial, de Johann Baptist Klauber (MERION, 2018, p.194-196).

VESPERBILD EM SUA RELAÇÃO COM ALEIJADINHO

No Brasil, sobretudo, entre o final do século XVIII e início do XIX, arco temporal em que Aleijadinho trabalha proficuamente em suas múltiplas encomendas escultóricas, percebe-se a presença da matriz germânica da *Vesperbild* em pelo menos duas de suas obras, conforme se observam em Nossa Senhora da Piedade de Caeté, Nossa Senhora das Dores e em Maria Madalena, figura antitética da pureza mariana, conforme se verá a seguir.

Delimitando, desse modo, o corpus do presente artigo em torno de três esculturas esculpidas em madeira policromada e com autoria do Mestre Antonio Francisco Lisboa, Nossa Senhora da Piedade de Caeté (Figura 2), Nossa Senhora das Dores (Figura 3) e Maria Madalena (Figura 4), não obstante esta última em um primeiro olhar, parecer escapar ao tema proposto da *Vesperbild*, por não se constituir na representação da Virgem, a escolha aqui realizada se justifica e se determina por se tratar de um pequeno conjunto derivado e atrelado à iconografia da imagem crepuscular ou *Vesperbild*, mesmo em se tratando de Nossa Senhora das

Dores sem o Filho e de Maria Madalena, figura esta não comumente presente nos Passos da Paixão de Cristo e que se encontra ajoelhada em gesto de súplica diante de Cristo, tentando inutilmente interceder por Ele no momento de sua pregação na cruz, conforme se observa na sexta Capelinha do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, também conhecida como Capela da Crucificação.

Figura 2. Antônio Francisco Lisboa (atrib.). Nossa Senhora da Piedade de Caeté, 1796, escultura em madeira policromada, dimensões não encontradas, Basílica de Nossa Senhora da Piedade de Caeté, Minas Gerais.



https://santuarionossasenhoradapiedade.arquidiocesebh.org.br/padroeira-de-minas/nossa-senhora-da-piedade/
Acesso: 29 abr. 2021.

Figura 3. Antônio Francisco Lisboa (atrib.). Nossa Senhora das Dores, século XVIII, escultura em madeira policromada, 83 x 52 x 37 cm. Museu de Arte Sacra de São Paulo.



https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho_-Nossa_Senhora_das_Dores-1.
Acesso: 29 abr. 2021.

Figura 4. Antônio Francisco Lisboa. Capela da Crucificacao. Santuario de Bom Jesus de Matosinhos.



https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho_-_Nossa_Senhora_das_Dores. Acesso: 29 abr. 2021.

Embora Luís Moura Sobral aponte e analise a presença iconográfica de Maria Madalena na Capela da Crucificação de Aleijadinho, ali desempenhando um papel intermediário entre Cristo e Deus, nesse apontar de mãos e braços para Cristo e no rogar a Deus com seus olhos voltados para o alto, sua existência em grupos dos Passos da Paixão, não se configura como pertencente a esse universo, mas sim às representações iconográficas de Cristo já morto na cruz. Sobral articula o tema de seu estudo em torno da encomenda aleijadiniana, na qual o Mestre elaboraria mais uma sequência de Capelas destinadas ao tema da Ressurreição de Cristo, porém, não construídas. Desse modo, o autor propõe que essa Madalena seria uma primeira escultura desse novo ciclo.

Em comum às três imagens aqui estudadas destaca-se a dor pungente diante do suplício e martírio de Cristo na cruz, muito embora Maria Madalena não pertença ao universo da pregação de Cristo, conforme Sobral aponta; salienta-se a ampla utilização do tema iconográfico da *Vesperbild* no ambiente de matriz gótica, por excelência, no qual esculturas e pinturas se caracterizam pelo sofrimento intensamente marcado nas feições das figuras das obras, muitas vezes trazendo contorções nas linhas e nas expressões. Destaca-se, além disso, uma importante aproximação ao ambiente dos entalhes e gravuras germânicas e flamengas, aproximação essa observável em modelos que circulam em Minas Gerais nesse período, por meio de gravuras de matriz germânica, flamenga e holandesa que chegam ao país no século XVIII, abastecendo as encomendas de Aleijadinho, por exemplo. Em relação a essa questão, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira aponta, em seus estudos, para a presença de gravuras germânicas do artista Johann Baptist Klauber (1712-ca.1787), em Minas Gerais no século XVIII, fator que supre as encomendas de Antonio Francisco Lisboa, bem como de muitos outros artífices a ele contemporâneos. Já Sobral sugere a presença da família flamenga de gravadores Johannes (ca.1549-ca.1618), Hieronymus (1553-1619) e Antonius II (ca. 1555/59-1604) Wierix que evocam "imediatamente no âmbito da história da arte colonial latino-americana, todo o complexo problema da absorção de formas, temas e estilos através da gravura" (SOBRAL, 1982/83, p.193) e que suas produções funcionaram "como elemento transmissor de modelos para o Novo Mundo, não só através de séries de estampas ou de folhas soltas, mas muito principalmente, ao que parece, através de livros ilustrados". Assim, promove-se a circulação de imagens de cunho sacro e religioso, - entendendo-se por sacro, aquilo que possui função ritual e por religioso, devocional, bem como se aponta, ainda, um possível diálogo com grupos escultóricos italianos, como do bolonhês Niccolò dell'Arca (ca.1435-1494), que produz sua Lamentação em terracota policromada, no ano de 1473, para a Igreja de Santa Maria della Vita, em Bolonha (Figura 6), grupo esse composto por sete figuras independentes entre si, em vulto redondo e tamanho natural. Entretanto, cumpre ressaltar em Dell'Arca e Lisboa, um conjunto de expressões marcadamente profundas, carregadas de dor pungente, embora as esculturas aleijadinianas possuam um sofrimento mais contido e menos explícito.

Ainda a propósito de uma possível aproximação ao grupo de Dell'Arca, cumpre salientar que a produção aleijadiniana pertença a um universo escultórico mais recente por se tratar de uma produção realizada entre o final do século XVIII e início do XIX, não obstante o emprego de expressões e contorções que Antônio Francisco Lisboa coloca em suas obras. Assim, a primeira escultura de Aleijadinho, Nossa Senhora da Piedade de Caeté (Figura 2), produzida no ano de 1767, traz em seu conjunto a representação da Mãe com o Filho já morto em seus braços, esculpida em madeira policromada. Embora possua características barrocas em sua composição e por Aleijadinho ser um escultor barroco, observa-se uma evidente aproximação iconográfica dessa escultura com a *Vesperbild* de matriz germânica, não somente pela desproporção entre Mãe e Filho e no próprio corpo de Cristo, que possui tronco, braços e cabeça bem maiores do que as pernas, recurso utilizado por Aleijadinho para salientar os sofrimentos visíveis em seu tronco ensanguentado, além de expor um franco diálogo com a *Vesperbild,* cujo *pathos* é claramente observável no conjunto, assim como na tipologia da talha realizada por Aleijadinho, conforme se observa na imagem, em que se ressaltam as fortes marcas expressivas derivadas da matriz gótica, embora se destaquem características barrocas observáveis na própria gramática visual aleijadiniana, igualmente, em uma clara apropriação das imagens medievais góticas, como a do Mestre do Altar de Rimini (Figura 1), ou ainda da pintura de Mathias Grünewald (1470-1528) para o Retábulo de Isenheim (Figura 5), ou para o grupo da Lamentação, de Niccolò dell'Arca (Figura 6), muito embora sejam modelos distantes e pouco convincentes, devido à questões de temporalidades

Entretanto, nesse grupo aleijadiniano de Caeté é necessário salientar a presença de um querubim, do qual só se veem um par de asas e a cabeça, cujo olhar se orienta para fora do conjunto escultórico. Observa-se que esse mesmo querubim subjaz ao corpo de Cristo deitado sobre o colo de sua Mãe. Aparentemente, sua função consiste em corroborar na sustentação do corpo de Cristo, além de contribuir na composição sendo a terceira figura ali presente, perfazendo, desse modo, o triângulo e simbolizando, portanto, a Santíssima Trindade. Aliás, a presença do querubim na *Vesperbild* não demonstra ser um traço comum à iconografia, constituindo uma exceção e mais uma característica barroca inerente à produção mineira, por exemplo.

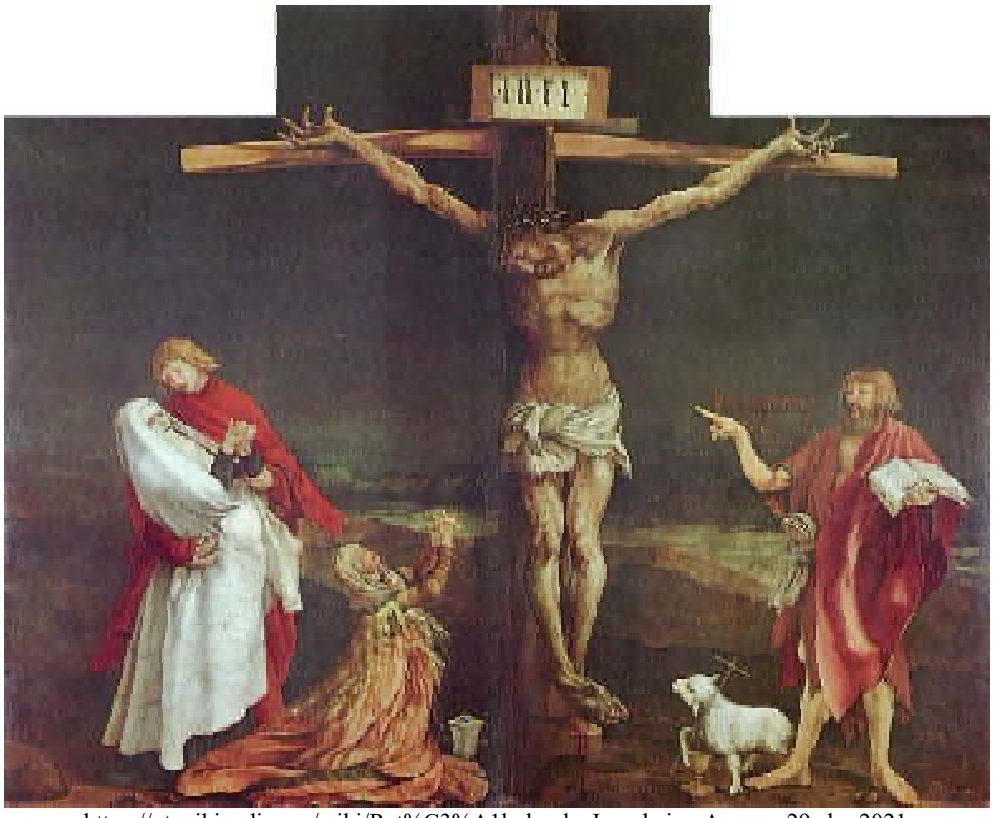
No que tange à comparação dessa escultura ao tema da *Vesperbild* aqui se refere ao modo como Lisboa apresenta sua obra, tendo o corpo de Cristo em uma relação de evidente e intencional desproporção ao corpo de sua Mãe, marcando um franco diálogo com a tradição medieval de matriz gótica da *Vesperbild*, tradição essa na qual também se observam marcas do intenso sofrimento no corpo ensanguentado de Cristo, muito embora o sangue em profusão seja uma característica comum às esculturas barrocas. Entretanto, observando-se a Mãe percebe-se em seu semblante mais uma tristeza e desesperança do que dor. Assim, seu semblante se aproximaria mais de uma vertente michelangeana classicizante do que de Grünewald ou Niccolò dell'Arca, por exemplo, pois, no semblante da Mãe de Caeté destaca-se uma certa classicidade

e contenção das emoções. Talvez, ainda possa se afirmar em sua imagem antes uma monumentalidade do que uma fragilidade causada pelo desespero diante da morte de seu Filho e em sua monumentalidade, a expressão de uma Mãe que suporta o peso do sofrimento ao ver seu Filho torturado, martirizado e morto e que resiste, não obstante a carga insuportável de sua própria dor, servindo, então, de exemplo e ensinamento para o fiel.

A segunda obra aqui analisada é Nossa Senhora das Dores (Figura 3), escultura pertencente ao acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, com datação apontada para o século XVIII. A imagem traz a figura feminina da Mãe igualmente sentada sobre uma pedra e quase entronizada sobre si, assim como a imagem precedente, porém sem o Filho. Assim, aponta-se uma aparente aproximação à iconografia da *Vesperbild*, como forma de imagem crepuscular, na qual a última de suas sete dores ocorre no final da tarde. Porém, antes de proceder à análise dessa escultura, cumpre ressaltar que se trata de uma obra musealizada proveniente certamente de alguma igreja mineira e que possui tombamento pelo Iphan[7]. Como o verso da escultura não apresenta entalhamento e possui aspecto liso, sugere-se que tenha sido feita para estar em um nicho, não sendo, portanto, uma escultura em vulto redondo, muito embora, por várias vezes, a expografia do Museu de Arte Sacra de São Paulo permita que se veja seu verso.

No que tange à iconografia de Nossa Senhora das Dores observa-se uma escultura na qual se vê a Mãe sentada sozinha, com ambas as mãos unidas em gesto suplicante, com seus dez dedos fortemente entrelaçados na altura do peito, para onde convergem as sete espadas que trespassam seu coração, simbolizando suas sete dores: Profecia de Simeão ou Circuncisão do Menino Jesus, Fuga para o Egito, Perda de Jesus aos doze anos durante a peregrinação à Cidade Santa, Caminho de Jesus para o Gólgota, Crucificação, Deposição da cruz e Sepultamento. Assim, cada uma das sete espadas representa uma dor pela qual Nossa Senhora passa durante o período de vida de seu Filho, partindo da Profecia de Simeão até seu Sepultamento. A respeito ainda acerca do entrelaçamento desesperador dos dedos da Mãe, propõem-se cotejos à Mãe do conjunto da Lamentação de Niccolò dell'Arca (Figura 6), bem como à figura de Maria Madalena, de Grünewald para o Retábulo de Isenheim (Figura 5), por exemplo, marcando uma tipologia imagética representativa dos sofrimentos da Mãe expressos tanto pela face, quanto pelas mãos suplicantes, características essas igualmente oriundas do ambiente germânico da *Vesperbild,* presente no escultor bolonhês e em Aleijadinho. A guisa de maiores cotejos, o tema do desespero figurado pelo entrelaçamento das mãos de Nossa Senhora das Dores, citam-se exemplos oriundos, mais uma vez, do universo gótico germânico, igualmente reproduzidos nas gravuras de Klauber e Wierix.

Figura 5. Mathias Grünewald. *Retábulo de Isenheim* (painel central), 1512-1516, têmpera e óleo sobre madeira, 307 x 269 cm.



https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo_de_Issenheim. Acesso: 29 abr. 2021.

[7] Aliás, essa é a única obra tombada do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Em relação à matriz da iconografia de Nossa Senhora das Dores, então, pontua-se seu surgimento igualmente na Alemanha, no Mosteiro de Schönau, no ano de 1221, e que aqui chega seguindo o mesmo caminho traçado pela *Vesperbild*, ou seja, através da ampla circulação de gravuras e de esculturas, sobretudo, portuguesas, sendo essas as primeiras imagens de que se têm notícia em território brasileiro. Sendo uma iconografia de matriz gótica germânica, conforme se observa em Nossa Senhora das Dores ou Mater Dolorosa, destaca-se que a mesma dá origem ao hino litúrgico medieval, *Stabat Mater* ou *Estava a Mãe:*

> Estava a mãe dolorosa chorando junto à cruz da qual seu Filho pendia. Sua alma soluçante, inconsolável e angustiada era atravessada por um punhal. Ó, quão triste e aflita estava a bendita mãe do Filho Unigênito! Transpassada de dor, chorava, vendo o tormento do seu Filho. Quem poderia não se entristecer ao contemplar a Mãe de Cristo sofrendo tanto suplício? Quem poderia conter as lágrimas vendo a mãe de Cristo dolorida junto ao seu Filho? Pelos pecados do seu povo Ela viu Jesus no tormento, flagelado por seus súditos. Viu seu doce Filho morrendo desolado ao entregar seu espírito. Ó mãe, fonte de amor, faz-me sentir toda a tua dor para que eu chore contigo. Faz com que meu coração arda no amor a Cristo Senhor para que possa consolá-lo. Mãe Santa marca profundamente no meu coração as chagas do teu Filho crucificado. Por mim, teu Filho coberto de chagas quis sofrer seus tormentos, quero compartilhá-los. Faz com que eu chore e que carregue com Ele a sua cruz enquanto dure a minha existência. Quero estar em pé ao teu lado, junto à cruz chorando junto a ti. Virgem das virgens notável, não sejas rigorosa comigo, deixa-me chorar junto a ti. Faz com que eu compartilhe a morte de Cristo que participe da sua paixão e que rememore suas chagas. Faz com que me firam suas feridas, que sofra o padecimento da cruz pelo amor do teu Filho. Inflamado e elevado pelas chamas, seja defendido por ti, ó Virgem, no dia do Juízo Final. Faz com que eu seja custodiado pela cruz, fortalecido pela morte de Cristo e confortado pela graça. Quando o corpo morrer, faz com que minha alma alcance a glória do Paraíso. Amém. (*STABAT MATER*, 2021).

Constituindo, então, um hino litúrgico repetido incansavelmente em seus curtos enunciados, *Stabat Mater* cumpre a função de estimular a devoção individual, na qual o fiel faz suas orações em louvor às sete dores da Mãe e que pode ser realizada pelo fiel diante ou não da imagem da Mãe e que possua a mesma iconografia ou não. Salienta-se, nesse exercício devocional uma prática na qual a piedade se torna visual, tal qual o historiador da arte norte-americano, David Morgan define, sendo a imagem o elemento intermediário entre o fiel e Deus. Assim, a imagem representando a Mãe, aqui exemplificada tanto pela Nossa Senhora da Piedade, quanto por Nossa Senhora das Dores, assume uma caráter de meio de comunicação proporcionando, portanto, a dupla troca entre a empatia do fiel e a simpatia da santa intercessora no processo devocional. Assim, se tem o que Morgan chama de piedade visual. Pode-se propor que o hino *Stabat Mater* também desempenhe a mesma função, pois em suas palavras o fiel se coloca junto à Mãe no hino, como forma de busca pela salvação, através do caráter martirial e sacrifical do fiel que quer sentir aquilo que Ela sentiu, sofreu e passou junto ao Filho. Assim, a piedade visual se torna piedade literária, por excelência.

Figura 6. Niccolò dell'Arca. Lamentação, 1483, terracota policromada, dimensões não encontradas, Igreja de *Santa Maria della Vita*, Bolonha.



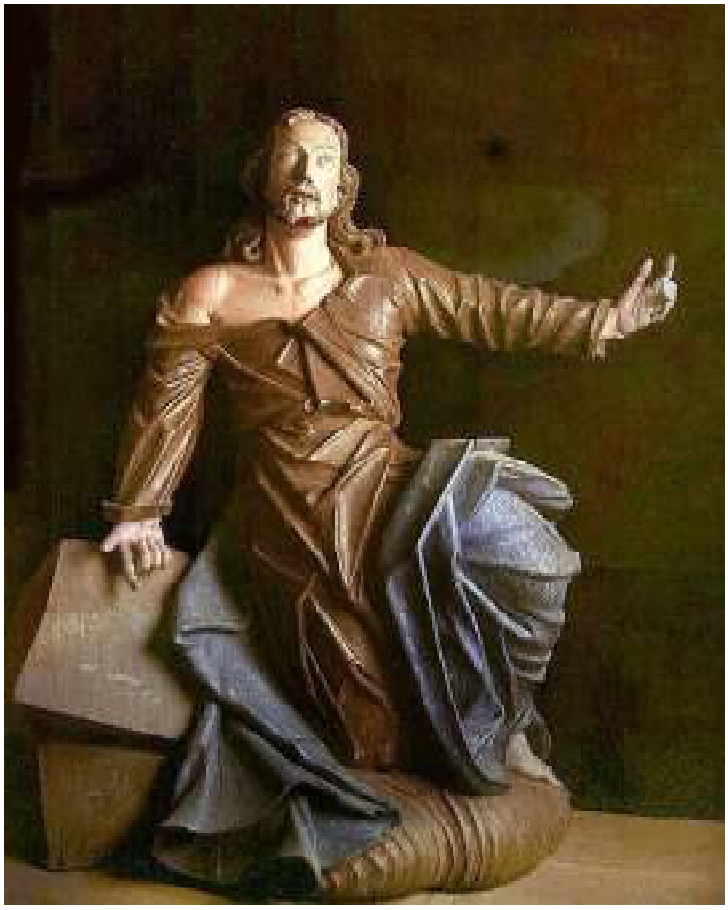
https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o_sobre_o_Cristo_Morto_(Niccol%C3%B2_dell%27Arca)#/media/Ficheiro:Niccol%C3%B2_dell'arca,_Compianto_sul_Cristo_morto,_Chiesa_di_S._Maria_della_vita,_Bologna
Acesso: 29 abr. 2021.

Dessa maneira, ambas as esculturas de Aleijadinho são derivadas de uma matriz comum de culto às dores da Mãe diante do Filho morto, como na imagem de Caeté e no prenúncio de sua morte, como no caso da escultura de São Paulo, que também carrega em si o *post mortem* de Cristo representada pelas quinta, sexta e sétima espadas cravadas em seu peito, talvez representadas pelas três espadas que estão no lado direito da Mãe, constituindo o ápice de sua dor. Aliás, aqui se

sugere uma ampla circulação imagética de ambas iconografias tanto no Brasil, quanto na Europa, circulação essa que promove o entendimento das mesmas em função das práticas devocionais em geografias ampliadas, sem que se considerem questões de centro e periferia, mas, sim, de um processo de circulação e de transferências culturais irrestritas.

Ainda a propósito da escultura policromada de Nossa Senhora das Dores (Figura 3) observam-se algumas distinções referentes à talha do artista em comparação à imagem de Caeté, fator que sugere que haja certa distância temporal entre ambas, colocando a escultura do Museu de Arte Sacra mais próxima da penúltima grande encomenda do artista para o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos[8]. Assim, em sua talha geometrizada, propõe-se um diálogo evidente com a escultura do *Cristo do Horto*, pertencente à segunda Capelinha destinada ao Horto das Oliveiras (Figura 7), que possui as mesmas angulações observáveis em seu manto, bem como se nota uma articulação angulosa na anatomia de ambos, para além dos estilemas da gramática visual de Aleijadinho[9], observáveis nas faces de suas esculturas, aspectos esses que confirmam a autoria do Mestre. Outro ponto a ser aqui mencionado se refere à autoria da policromia, na qual o Cristo do Horto do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos possui por policromador Manoel da Costa Athayde (1762-1830) e, aqui, aponta-se, talvez, a mesma autoria na policromia de *Nossa Senhora das Dores*, pois a escolha cromática aparenta ser a mesma em ambas as esculturas.

Figura 7. Antônio Francisco Lisboa. Cristo no Horto das Oliveiras, 1796, escultura em madeira policromada, dimensões não encontradas. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, MG.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho-cristo. Acesso: 29 abr. 2021.

No que tange aos aspectos simbólicos e teológicos das sete espadas cravadas no peito da Mãe (Figura 3), nota-se a divisão em dois grupos de espadas, sendo três no lado direito da imagem e quatro, no esquerdo, marcando possivelmente uma leitura que parta da esquerda para direita, ou de leste a oeste, ao se considerar sua posição e não do observador/fiel. Simbolicamente existe na totalização do número sete a união dos números três e quatro, sendo três, o número da Santíssima Trindade, ou aquilo que caracteriza o espírito, além da forma geométrica triangular perfeita e quatro, o número que simboliza o corpo, elemento tangível que configura teologicamente a dupla natureza de Cristo, dessa maneira, sendo três, o número de sua natureza divina e quatro, sua natureza humana, preceitos esses difundidos largamente pelo Concílio de Trento. Além disso, três espadas seriam marcadoras ddos momentos finais de Cristo, quando deixa de ser humano para se tornar divino, em um processo de transição entre os dois

[8]Aleijadinho executa o conjunto composto por 64 esculturas em cedro para as Capelinhas dos Passos da Paixão de Cristo entre 1796 e 1799. Sua última encomenda se refere aos doze profetas executadas em pedra sabão para o Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos entre 1800 e 1805. Aleijadinho falece em 1814.

[9] Aqui, dentre os estilemas aleijadinianos destacam-se narizes perfilados, sobrancelhas arqueadas e olhos amendoados, além de panejamentos geometricamente angulosos.

mundos. Estabelece-se, então, na escultura aleijadiniana a noção de Deus como geômetra do universo, concepção essa oriundana Idade Média. Assim, estando três espadas no lado direito e quatro, no esquerdo ainda se tem mais uma possível leitura marcada pela oposição e junção de masculino e feminino, sendo o lado masculino representado pelo lado direito e esquerdo, pelo feminino, cumprindo mais uma vez, a dupla natureza de Nossa Senhora das Dores, bem como a junção do diurno e do noturno, respectivamente. Propõe-se, ainda, um retorno de Cristo ao seu início de vida atrelado ao ciclo do nascimento da luz no Oriente e seu retorno por morte a esse mesmo lugar, quando Cristo ressuscita, embora se compreenda que Cristo é morto no horário do crepúsculo, originando, então, o duplo mistério da Fé, simbolizado pela união entre divino e humano, entre aquilo que é sensível e aquilo que é tangível, ocorrido na transição do dia para a noite, associando-se tal interpretação ao ciclo da luz e da sombra, ou do dia para a noite, na imagem a noite dos mistérios femininos encarnados na mistagogia de Nossa Senhora.

Iconograficamente, ainda, salienta-se mais uma aproximação de Nossa Senhora das Dores (Figura 3) com a Nossa Senhora da Piedade de Caeté (Figura 2), além da já analisada questão da *Vesperbild*, aproximação essa que se dá pela complementaridade da tríade imagética aqui proposta. Na inserção de Maria Madalena (Figura 4), no presente artigo, guardadas as diferenças referentes à existência da mesma no universo da Paixão de Cristo já analisadas no decorrer do presente estudo, destaca-se que Maria Madalena é considerada a antítese da pureza da Mãe, por ser considerada como a mulher impura que se arrepende de seus pecados e se converte, tornando-se santa posteriormente. Aqui se observa sua presença na iconografia da Crucificação de Cristo, no momento de sua morte, mas não durante a pregação na cruz, como se observa na sexta e última capela da Paixão, em Congonhas do Campo. Porém, Aleijadinho executa essa escultura e a inclui na sexta e última capela do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo, Capela da Crucificação, descrevendo o momento em que Maria Madalena se prostra em joelhos diante de Cristo, olha pra o céu e implora por sua salvação diante do martírio. De boca aberta e mãos sinaleticamente teatrais [1], apontando para Deus com a mão direita o sofrimento de Cristo que olha para ela nesse momento. Assim, a Maria Madalena de Aleijadinho se compara tanto à *Vesperbild*, quanto a Nossa Senhora da Piedade, a Nossa Senhora das Dores de Aleijadinho, bem como se abre para cotejos externos à produção aleijadiniana encontrados nas Marias Madalenas de Grünewald, do Retábulo de Isenheim, presente no momento da Crucificação e na Lamentação de Niccolò dell'Arca, bem como em outras representações góticas, muito embora nesse último grupo Maria Madalena corra em profundo desespero ao ver o corpo de Cristo já deposto da cruz.

Outra questão referente ao tema aleijadiniano se dá pela gravura germânica, tema já apontado por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira em seus estudos sobre Aleijadinho em Congonhas do Campo, ao destacar a presença das gravuras em metal de Johannn Baptist Klauber (1712-1787), que produz pinturas, desenhos e gravuras (Figura 8), como a Virgem Ajoelhada diante de Cristo Crucificado, que circulam amplamente em Minas Gerais, trazendo modelos tanto para Antonio Francisco Lisboa, quanto para outros artífices a ele contemporâneos. Suas gravuras, de fato, e conforme Ribeiro aponta, apresentam traços semelhantes às esculturas aleijadinianas, sobretudo, no que concerne aos panejamentos recortados geometricamente e à forte gestualidade de suas figuras. Porém, é necessário salientar o grau de inovação, vocábulo aqui empregado anacronicamente, por não constituir o objetivo da produção no século XVIII/XIX, mas que pode ser empregado, aqui, ao revelar a originalidade da gramática visual de Aleijadinho, originalidade essa que permite o reconhecimento imediato de suas obras, por parte dos observadores de sua intensa produção.

Figura 8: Johann Baptist Klauber. Virgem Ajoelhada diante de Cristo Crucificado, década de 1750, gravura em metal, dimensões não encontradas, The British Museum, London.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/image/594710001

[10] As Capelas dos Passos da Paixão do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos se constituem em teatro da fé, no qual os fieis que ali peregrinam participam como espectadores e atores coadjuvantes das sete cenas ali apresentadas em seis capelas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo iconográfico aleijadiniano demonstra, portanto, uma forte aproximação com o ambiente germânico, tanto pelas gravuras de Klauber e Wierix, quanto pela iconografia da *Vesperbild*, cujo primeiro exemplo parece ser o do Mestre de Rimini, iconografia essa presente nas esculturas de *Nossa Senhora da Piedade*, que aponta para um diálogo estreito com a referida tradição, ao trazer uma Mãe e um Filho em desproporção anatômica intencional, a fim de ressaltar os aspectos da piedade visual barroca, bem como traz na *Nossa Senhora das Dores*, uma escultura que dialoga equanimemente com a tradição germânica da referida iconografia crepuscular, bem como estabelece vínculos com o hino do século XIII criando no Mosteiro alemão de *Schönau*, o *Stabat Mater*.

Além disso, o artigo traz à luz questões de cotejos iconográficos importantes com o pintor alemão Mathias Grünewald e com o escultor bolonhês Niccolò dell'Arca, que apresentam em suas obras uma plêiade de sofrimentos e martírios evidentes naqueles que acompanham Cristo ao longo de seu martírio, servindo, portanto, de exemplo a ser seguido pelos fieis em seus exercícios devocionais pela piedade visual.

REFERÊNCIAS

Antônio Francisco Lisboa. Capela da Crucificação do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:A_crucifica%C3%A7%C3%A3o_de_Jesus_-_Aleijadinho_-_Congonhas.jpg. Acesso em: 29 abr. 2021.

Antônio Francisco Lisboa. *Cristo no Horto das Oliveiras*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho-cristo.jpg. Acesso em 29 abr. 2021.

Antonio Francisco Lisboa. Nossa Senhora das Dores Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Aleijadinho_-_Nossa_Senhora_das_Dores-1.jpg. Acesso: 29 abr. 2021.

Antonio Francisco Lisboa. Nossa Senhora da Piedade de Caeté. Basílica de Nossa Senhora da Piedade de Caeté. Disponível em: https://santuarionossasenhoradapiedade.arquidiocesebh.org.br/padroeira-de-minas/nossa-senhora-da-piedade/. Acesso: 29 abr. 2021.

BAZIN, Germain. **O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil**. Trad. Marisa Murray. RJ: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa, 1971.

BECK, James H. *Niccolò dell'Arca: a reexamination.* In: **The Art Bulletin**, vol. 47, nº 3 (sept. 1965), p. 335-344. Disponível em: http://www;jstor.org.br/stable/3048280. Acesso: 29 abr. 2021.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1987.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos.** RJ: José Olympio, 2012.

DAVENPORT, Nancy. *Fontes Europeias para os Profetas de Congonhas do Campo*. ÁVILA, Affonso (org.). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Diocese de Amparo. Disponível em: http://www.diocesedeamparo.org.br/index.php/2018/03/27/historia-de-nossa-senhora-das-dores/. Acesso: 29 abr. 2021.

Johann Baptist Klauber. **Virgem Ajoelhada diante de Cristo Crucificado.** The British Museum, London. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/image/594710001. Acesso em 29 abr. 2021.

JORGE, Fernando. **O Aleijadinho: sua obra, sua época, seu gênio**. SP: Martins Fontes, 2006.

Mathias Grünewald. ***Retábulo de Isenheim.*** Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ret%C3%A1bulo_de_Issenheim. Acesso em: 29 abr. 2021.

MEIRON, Julio. **Entre Cúpulas e Toucados: percursos pelos Passos e Profetas de Congonhas**. (Tese de Doutorado). Doutorado Interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

Mestre do Altar de Rimini, alabastro 1402. Altar da Crucificação de Rimini, Francoforte sul Reno, Liebeghaus. Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Altare_della_Crocifissione_di_Rimini#/media/File:Rimini-Altar_Liebieghaus_01.jpg

MORGAN, David. **Visual Piety**. California: University of California Press, 1998.

Niccolò dell'Arca. *Lamentação*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lamenta%C3%A7%C3%A3o_sobre_o_Cristo_Morto_(Niccol%C3%B2_dell%27Arca)#/media/Ficheiro:Niccol%C3%B2_dell'arca,_Compianto_sul_Cristo_morto,_Chiesa_di_S._Maria_della_vita,_Bologna_01.JPG. Acesso em: 29 abr. 2021.

Nossa Senhora das Dores. Disponível em: https://www.paulus.com.br/portal/santo/nossa-senhora-das-dores/#.X77Fh2VKjcc. Acesso: 29 abr. 2021.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Aleijadinho:** passos e profetas. BH: Itatiaia; SP: EDUSP, 1984.

PANOFSKY, Erwin. *On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts.* In: **Critical Inquiry.** The University of Chicago Press, Vol. 38, No. 3 (Spring 2012), p. 467-482. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/10.1086/664547?seq=1. Acesso: 29 abr. 2021.

RÉAUX, Louis. **Iconographie de l'Art Chrétien.** Iconographie de la Bible Tome II Le Nouveau Testament. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

ROSA, Beatrice. La Differenza tra Vesperbild e Pietà. Disponível em: https://larepubblicadeibeniculturali.com/author/beatrice-rosa/ Acesso em: 07 abr. 2021.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Os usos de gravuras europeias como modelos pelos pintores oloniais: três pinturas mineiras baseadas em uma gravura portuguesa que representa a Anunciação. **Temporalidades Revista de História.** Volume 3, número 1, jan./jul. 2011.

SOBRAL, Luís de Moura. *A Madalena da Crucificação de Congonhas: uma discrepância iconográfica ou um passo esquecido?* In: **REVISTA BARROCO,** no. 12, 1982-83.

———. *O Lavabo da Sacristia de São Francisco de Assis de Ouro Preto Atribuído ao Aleijadinho: novas interrogações, velhos temas*. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Escultura Devocional CEIB, em 24 de abril de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YHrTKaurjUk. Acesso: 29 abr. 2021.

STABAT MATER. Disponível em: https://oracoes.arautos.org/2010/06/stabat-mater-nossa-senhora-das-dores/. Acesso em 28 abr. 2021.

THE WIERIX FAMILY, PART VIII. Disponível em: https://www.hollstein.com/new-dutch/the-wierix-family-part-viii.html. Acesso em 27 ago. 2021.

Data de submissão: 30/04/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021

O CULTO E A ICONOGRAFIA DE SÃO JOÃO MARCOS, DE BRAGA, EM PORTUGAL E NO BRASIL

THE WORSHIP AND ICONOGRAPHY OF SAINT JOHN MARK, FROM BRAGA, IN PORTUGAL AND BRAZIL

EL CULTO Y LA ICONOGRAFÍA DE SAN JUAN MARCUS, DE BRAGA, EN PORTUGAL Y BRASIL

Eduardo Duarte[1]

RESUMO

A figura de São João Marcos é, a vários títulos, notável. Descoberto e identificado em Braga o seu corpo e as respetivas relíquias no século XVII, foi, segundo a hagiografia portuguesa, um dos personagens que surgem nos *Atos dos Apóstolos*, discípulo de Cristo e seus pais donos do Cenáculo, em Jerusalém. A devoção ao santo em Braga expandiu-se, sobretudo a partir de inícios do século XVIII, quando se organizou a trasladação para o seu novo túmulo. Este, como a igreja onde está o seu corpo, revela características iconográficas e simbólicas ligadas à ideia de templo-mausoléu, sendo ainda hoje um dos templos mais marcantes de Braga, cidade fundada por Augusto, capital do reino dos Suevos e sede de um importante arquiepiscopado português. O culto de São João Marcos passou igualmente para o Brasil, encontrando-se aí esculturas e traços impressivos dessa devoção, levada naturalmente por portugueses devotos do santo da província do Minho.

Palavras-chave: São João Marcos; Culto; Iconografia; Braga (Portugal); Brasil.

ABSTRACT

Saint John Mark is, in several titles, remarkable. Discovered and identified in Braga, his body and the respective relics in the 17th century, he was, according to Portuguese hagiography, one of the characters that appear in the Acts of the Apostles, disciple of Christ, and his parents, owners of the Upper Room in Jerusalem. The devotion to the saint in Braga was intense, especially from the beginning of the 18th century, when the transfer to his new tomb was organized. This, like the church where his body is, reveals iconographic and symbolic characteristics linked to the idea of temple-mausoleum, and is still one of the most striking temples in Braga, city founded by Augustus, capital of the kingdom of the Suebi and seat of an important archeepiscopate Portuguese. The cult of Saint João Marcos also spread to Brazil, with sculptures and impressive traces of this devotion, naturally carried by Portuguese devotees of the saint from the province of Minho.

Keywords: Saint John Mark; Worship; Iconography; Braga (Portugal); Brazil.

RESUMEN

La figura de San Juan Marcus es, en varios títulos, destacable. Descubierto e identificado en Braga, su cuerpo y las respectivas reliquias en el siglo XVII, fue, según la hagiografía portuguesa, uno de los personajes que aparecen en los Hechos de los Apóstoles, discípulo de Cristo, y sus padres, dueños del Cenáculo, en Jerusalén. La devoción al santo en Braga fue intensa, especialmente desde principios del siglo XVIII, cuando se organizó el traslado a su nueva tumba. Éste, al igual que la iglesia donde se encuentra su cuerpo, revela características iconográficas y simbólicas ligadas a la idea de templo-mausoleo, y sigue siendo uno de los templos más llamativos de Braga, ciudad fundada por Augusto, capital del reino de los suevos. y sede de un importante arqueoepiscopado portugués. El culto a San João Marcos también se extendió a Brasil, con esculturas e huellas de esta devoción, naturalmente llevada por portugueses devotos del santo de la provincia del Minho.

Palabras clave: San Juan Marcus; Culto; Iconografía; Braga (Portugal); Brasil.

INTRODUÇÃO

A cidade de Braga, em Portugal, foi fundada pelo imperador César Augusto, em 16 a.C., e denominada Bracara Augusta em honra do seu fundador (BRAGA - HISTÓRIA E PATRIMÓNIO). Exatamente por isso, em 2017, a Câmara Municipal de Braga (Prefeitura) inaugurou uma cópia[2] da célebre estátua de *Augusto de Prima Porta* (BRAGA INAUGUROU ESTÁTUA

[1] Professor e Diretor do Departamento de Ciências da Arte e do Património da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Licenciado em Design de Equipamento, Mestre em História da Arte e Doutor em Belas-Artes, Especialidade de Ciências da Arte. E-mail: e.duarte@belasartes.ulisboa.pt. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7429-5604.

DE CÉSAR AUGUSTO). A homenagem é justíssima e a opção plástica e estética mais interessante do que uma obra qualquer realizada por um artista local, quase sempre de duvidosa qualidade artística, como se observam numerosos exemplos por Portugal.

Braga foi a capital dos reinos dos suevos, nos séculos V e VI, e um dos mais célebres arcebispos de Braga foi São Martinho de Dume (c. 520-579), conhecido pela sua ação pastoral e por ter retirado da língua portuguesa a designação dos deuses pagãos aos dias da semana[3] (ARQUIDIOCESE DE BRAGA - PADROEIROS).

Depois da Braga Romana, surgiu a Braga Cristã e Católica, ainda hoje é conhecida em Portugal como "A cidade dos arcebispos" e a "Roma Portuguesa". Com o estatuto de uma das cidades portuguesas mais antigas, ostenta um riquíssimo património histórico e artístico, da Antiguidade até, principalmente, ao século XVIII. Pela presença admirável do estilo barroco, na sua arquitetura, escultura, pintura, talha e azulejo, Braga assume também o justo epíteto de "Capital do Barroco". Quando se alude a Braga, recordamos, quase imediatamente, a sua vetusta sé catedral[4], do século XI, com obras do Românico ao Barroco (ARQUIDIOCESE DE BRAGA - SÉ CATEDRAL DE BRAGA) e o célebre santuário do Bom Jesus do Monte, que influenciou outros no Brasil. Em virtude de a sé de Braga ser tão antiga, ainda hoje se diz em Portugal: "Ser mais velho que a sé de Braga."

A história e a essência de Braga confundem-se, até hoje, com o seu arquiepiscopado e com a ação dos seus prelados. O seu arcebispo ostenta o título honorífico de "Primaz das Espanhas", pois na cidade foi a sede da mais antiga diocese da Península Ibérica, desde o século III (ALMEIDA, 1967, p. 62-63; ARQUIDIOCESE DE BRAGA - ARQUIDIOCESE DE BRAGA). Ao longo da sua história, Braga teve inúmeras disputas com Compostela, cidade onde estava o corpo do apóstolo Santiago, e com Toledo, relativamente à primazia sobre as demais metrópoles da Península Ibérica. Os arcebispos de Braga continuaram a utilizar, como os de Toledo, o título de primaz das Espanhas[5] (ALMEIDA, 1967, p. 87-89). Do tempo das perseguições aos cristãos, ficaram os martírios dos santos bracarenses, em 305 ou 306, de S. Vítor, ainda catecúmeno, e de sua irmã, Santa Susana, São Cucufate, São Silvestre e São Torcato, cujas relíquias estiveram em Braga, na igreja de São Vítor até 1102 (FERREIRA, 1928, p. 216-217; ALMEIDA, 1967, p. 14). A propósito das relíquias destes santos bracarenses, deve ser recordado o infeliz episódio, no que se classificou como pio latrocínio, quando o arcebispo de Compostela, D. Diego Gelmirez, roubou as relíquias dos santos mais venerados de Braga[6] (ARQUIDIOCESE DE BRAGA - PADROEIROS).

Um outro aspeto importante da história de Braga prende-se com o facto de o arcebispo da cidade usar, desde o século XV ao XVIII, o título de "Senhor de Braga" (ARQUIDIOCESE DE BRAGA - ARQUIDIOCESE DE BRAGA). Na verdade, os arcebispos eram senhores da cidade e seus coutos, por doação de D. Afonso V, rei de Leão, bisavô de D. Teresa e por esta confirmado em 1110 (ALMEIDA, 1967, p. 282) e depois novamente assinado pelo conde D. Henrique e por D. Teresa, em 1112[7] (FERREIRA, 1928, p. 232-235). Esta opção visava claramente o engrandecimento da arquidiocese de Braga, preocupação constante do conde D. Henrique e do seu filho, D. Afonso Henriques, com o objetivo de esta poder comparar-se a Compostela e Toledo, pois um dos elementos da independência de Portugal seria possuir uma igreja maior, mais rica e um clero numeroso e instruído (FERREIRA, 1928, p. 235).

SÃO JOÃO MARCOS

É fascinante a história, a igreja e o culto de São João Marcos, até por este último ter saído de Braga e de Portugal e ter-se deslocado para o Brasil. (Figura 1)

Este santo surge na história da igreja bracarense devido aos Cronicões, textos apócrifos inventados pelo jesuíta Jerónimo Román de la Higuera (1538-1611), com autores puramente imaginários, como Luitprando, Dextro (pseudo continuador de São Jerónimo), Máximo (pseudo continuador do pseudo-Dextro), Heleca de Saragoça e Juliano Pérez, ou autênticos, mas com escritos falsificados,como Bráulio de Saragoça (MATTOSO, 1999, p. 26; MENDES, 2016, p. 76-77). Estes textos foram divulgados em Espanha, a partir de 1594, e impressos em Saragoça, em 1619 (DUARTE, 2000, p. 144).

[2] A estátua de Braga é policromada, como a original, e parece ser em fibra. Recorde-se que a estátua de *Augusto de Prima Porta*, de c. 8 a.C, pertence às coleções do Vaticano e foi descoberta em 1863. A peça apresenta vestígios de policromia. A estátua é a mais conhecida e celebrada do imperador pelo gesto de Augusto e pela elaborada iconografia que ostenta a couraça.

[3] Fixando a segunda-feira, terça-feira, etc. em vez de lunes, martes… que se encontram em outras línguas faladas na Europa.

[4] A existência da sé de Braga confirma-se desde o ano de 400. (ARQUIDIOCESE DE BRAGA - SÉ CATEDRAL DE BRAGA).

[5] A questão da Primazia entre Braga e Toledo não foi resolvida pelo papa Honório III, em 1218, e assim permaneceu.

[6] Algumas destas relíquias, nomeadamente as de S. Frutuoso, foram restituídas a Braga, em 1966.

[7] Os condes de Portucale, D. Henrique de Borgonha (1066-1112) e D. Teresa (c. 1080-1130) foram pais do primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques, ou D. Afonso I (c. 1109-1185). A importância da sé de Braga está patente no facto de o conde D. Henrique, por sua determinação, ali estar sepultado. Também o túmulo de D. Teresa está na mesma sé.

Figura 1: Vista geral da igreja de S. João Marcos, Braga, Portugal



Foto do autor, Eduardo Duarte, 2015/2018.

O arcebispo D. Rodrigo da Cunha (1626-1634), e o seu Breviário Bracarense, de 1634, parece ter introduzido o culto de São João Marcos (DUARTE, 2000, p. 144). Antes, o arcebispo D. Diogo de Sousa (1505-1532), que fundou o hospital de Braga em 1508, ordenou que se lajeasse a ermida de São Marcos[8], ao lado do edifício hospitalar, e colocou num arco um antigo sepulcro em jaspe branco com a cruz dos Templários (FERREIRA, 1931, p. 375; DUARTE, 2000, p. 144).

O culto em torno de São João Marcos aumentou exponencialmente pela ação do arcebispo de Braga, D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728), com a trasladação, de 24 a 29 de abril de 1718, para um novo túmulo, atualmente no interior da igreja.[9] Como seria expectável, São João Marcos continuou com o seu nome inscrito no novo Breviário Bracarense de 1724 (DUARTE, 2000, p. 145).

D. Jerónimo Contador de Argote (1676-1749), clérigo da Ordem dos Clérigos Regulares, Teatinos ou Ordem de São Caetano, e membro ativo da Academia Real da História Portuguesa (1720-1776) colocou algumas dúvidas em relação aos vários santos subitamente descobertos em Braga e manifestou as suas reservas. Todavia, numa carta de 6 de março de 1721, D. Rodrigo de Moura Teles escreveu: "e só nos ocorre pôr na lembrança de Vossa Paternidade Reverenda, que, depois que estamos n'esta Diocese, procuramos, quanto em nós foi, desenterrar os Santos, e não sepultá-los" (DUARTE, 2000, p. 145).

Tantos foram os milagres e as curas atribuídos a São João Marcos que o campo, diante da igreja do hospital, se passou a chamar dos Remédios (DUARTE, 2000, p. 146).

Em torno da presença das relíquias de São João Marcos em Braga, existiram algumas polémicas entre Portugal e Espanha, consequências do contexto da Guerra da Restauração (1640-1668), com autores espanhóis a negarem veementemente a identificação e a presença do corpo do santo na urbe bracarense (DUARTE, 2000, p. 146-147).

[8] O hospital de Braga fundado por D. Diogo de Sousa em 1508 era ao lado da ermida de S Marcos (naturalmente o Evangelista) de onde retirou o seu nome (hospital de S. Marcos);a súbita descoberta das relíquias de S. João Marcos e a coincidência do segundo nome devem ter explicado e sustentado a tese de o santo ser discípulo de Cristo, personagem dos *Atos dos Apóstolos* e não o Evangelista, cujo corpo está em Veneza.

[9] A Santa Casa da Misericórdia de Braga, a que pertence a igreja de S. João Marcos, a Câmara Municipal de Braga e a União de Freguesias de S. José, de S. Lázaro e S. João do Souto, organizaram as *Comemorações dos 300 anos da Trasladação das Relíquias de S. João Marcos*, nos dias 21 e 25 de abril de 2018: no dia 21, com o colóquio *A Devoção da S. João Marcos*, lançamento do livro *Património e Devoção* e a apresentação de *Vésperas de São João Marcos*, pelo Grupo Vocal Ançãble, Dir. Pedro de Miranda; e, no dia 25, celebrou-se a Eucaristia Solene em honra de São João Marcos, na igreja do mesmo santo.

Recorde-se que São João Marcos, conjuntamente com São Vítor, São Cucufate, São Silvestre e Santa Susana, mártires bracarenses, é dos mais extraordinários e importantes santos sepultados na cidade.

Numa breve síntese e seguindo as fontes da época (CARDOSO, 1657, p. 730-732, 737-738; MASCARENHAS, 1718; FARIA, 1721; ARANHA, 1761), São João Marcos ou São Marcos João, e não São Marcos (Evangelista), nasceu na Judeia, talvez na Betânia ou em Jerusalém, sendo filho de Simão Leproso e de Maria. Os pais de São João Marcos eram donos de casas que acolheram várias vezes Cristo e, mais importante, do Cenáculo (local da Última Ceia) e onde se deu o Pentecostes, segundo certos autores. São João Marcos era primo de São Barnabé, um dos últimos discípulos de Cristo, companheiro e amigo de São Pedro e São Paulo. Um dos mais impressionantes factos relacionados com São João Marcos são as referências que lhe são feitas nos *Atos dos Apóstolos* (12,12; 12,25; 15,37) e em *Colossenses* 4,10 e *Filémon* 1,24, como Marcos, primo de São Barnabé.

Ainda segundo a hagiografia dos séculos XVII e XVIII, São João Marcos foi bispo da cidade italiana de Atina, e martirizado, por não querer orar a "simulacros do demonio, mas sómente a Jesus Christo, Deos, e Homem verdadeiro" (ARANHA, 1761, p. 328). Durante sete dias, o santo esteve na prisão privado de alimento, porém, consolado por anjos, sobreviveu; foi martirizado com dois cravos na cabeça e, posteriormente, decapitado, decorria o ano de 96. O seu corpo esteve esquecido até que surgiu em visões a um sacerdote, que, por lhe ter consagrado culto, obrou inúmeros milagres na Campânia, Itália.

Todas estas questões relativas a São João Marcos levaram frei Francisco de Santa Maria, da Ordem de Santo Agostinho, do convento de Nossa Senhora da Graça em Évora, e lente de Prima de Teologia, a escrever um texto que ficou manuscrito, datado de 1718, no qual defendeu que o santo bispo de Atina tinha sido martirizado em 63, os ossos achados em 1046 e venerados nessa cidade italiana. Todavia, frei Francisco de Santa Maria não negou a presença de um corpo santo em Braga, responsável por tantos milagres e maravilhas, advogando que as relíquias existentes nessa cidade pertenciam a um outro São João Marcos, bispo de Biblos ou Bibliópolis, na Fenícia, que haviam sido transportado para Braga por D. Gualdim Pais (1118-1195), grão-mestre da Ordem dos Templários, quando esteve no Oriente nas Cruzadas, assim se explicando a presença de uma cruz no túmulo medieval (DUARTE, 2000, p. 147).

Pensamos que toda estas polémicas e hipóteses históricas acerca da vinda do corpo São João Marcos para Braga eram, em grande parte, sustentadas, precisamente, através da cruz templária do sepulcro, tendo sido trazido, com toda a certeza, por estes frades cavaleiros medievais. Com os milagres que aí ocorreram teria sido necessário, portanto, identificar as relíquias, obviamente envoltas na maior santidade e antiguidade. Segundo Cardoso (1657, p. 730), a festa religiosa de São João Marcos era a 27 de abril e a de São Marcos (Evangelista) a 25 de abril do mesmo mês, havendo assim uma curiosa aproximação das datas e dos nomes dos dois santos[10] (DUARTE, 2015, p. 92).

ICONOGRAFIA DE SÃO JOÃO MARCOS

A iconografia de São João Marcos é a normal de um santo mártir que foi bispo. Deste modo, quer na escultura, quer na pintura e gravura, o bispo de Atina é representado com as suas vestes eclesiásticas e mitra de prelado. Uma das características da iconografia é a presença da cor vermelha na indumentária, própria dos mártires, por ser a cor do sangue. O vermelho é a cor simbólica do martírio cristão, mas também o sangue é o símbolo da vida cristã e da redenção do homem pelo derramamento do sangue de Cristo na cruz anunciada na Última Ceia (HALL, 1991, p. 49). De acordo com a sua hagiografia, São João Marcos sustenta o báculo de bispo e ainda dois cravos, instrumentos do seu martírio.

Curiosamente, e como se sabe, estes elementos do martírio são importantíssimos no Cristianismo, porquanto foram também instrumentos da paixão e morte de Jesus Cristo (não dois, mas três), pelo que os tornava ainda mais sagrados.

Numa escultura, em madeira, datável do século XVIII, existente na coleção do Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga, Palácio do Raio, em Braga, São João Marcos segura, além dos dois cravos e do báculo, um livro por ter sido um dos discípulos de Cristo e estar presente no *Novo Testamento*, mais concretamente nos *Atos dos Apóstolos*.

Apesar da fama que São João Marcos granjeou em Braga, sobretudo no século XVIII, são relativamente escassas as suas representações, sendo em maior número, como seria de esperar, na igreja a si dedicada[11]. Nesse templo, existe uma escultura em madeira, atualmente no retábulo da capela-mor, na qual surge com as vestes e mitra douradas, ostentando o báculo na mão esquerda e segurando os dois cravos na mão direita[12]. (Figura 2 e 3)

[10] Ainda hoje em Braga é comum as pessoas referirem-se à igreja e ao hospital como de São Marcos e não de São João Marcos, que, de acordo com a tradição, era personagem absolutamente distinto do Evangelista.

[11] Temos notícia de uma gravura a buril de Manuel da Silva Godinho (1751?-1809?) com o título de *São João Marcos do Hospital de Braga*, c. 1770-1809, 16,5x12 cm, na Iconografia da Biblioteca Nacional de Portugal, R.S. 1154 e de uma outra gravura de São João Marcos do Hospital de Braga, datada de 1837, 16,4x10,1 cm, no Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga, Palácio do Raio, Braga.

[12] A escultura deve datar do século XVIII. Os dois cravos na mão direita parecem ter desaparecido, pois não se observam na atualidade. Todavia, esta escultura é de São João Marcos, segundo a legenda que ostenta na sua base em madeira marmoreada. Uma outra característica desta escultura é a ausência da cor vermelha, sendo as vestes e a mitra, como referimos, douradas.

Figura 2: Interior da igreja de S. João Marcos.



Figura 3: Capela-mor da igreja de S. João Marcos, com a iconografia do santo



Fotos do autor, Eduardo Duarte, 2015/2018.

Na mesma igreja de São João Marcos, observam-se igualmente três pinturas nos retábulos, datáveis, muito provavelmente, de inícios do século XIX[13]**.** No da capela-mor, o santo-bispo surge dentro de uma igreja, com casula vermelha e pálio[14] e três querubins sobre si do lado esquerdo. O mártir olha para o alto e a mão direita está para cima, como que a receber as bênçãos de Deus. O braço e a mão esquerda seguram o báculo e um prato com três cravos, símbolos do seu martírio[15]. (Figura 3)

Nas duas telas dos retábulos do transepto, uma delas revela o santo, no interior da prisão, a ser alimentado por dois anjos. São João Marcos ostenta roquete e, na zona do pescoço, observa-se um tecido vermelho, por baixo, anunciador do iminente martírio. No cárcere, milagrosamente, está com as mãos livres para receber o alimento dos anjos, pois as algemas estão caídas no pavimento.[Figura 4]. A outra pintura apresenta São João Marcos, de joelhos e com um pluvial vermelho, prestes a ser martirizado e rodeado por dois algozes que se preparam para pregar na cabeça do santo os dois cravos e ainda os respetivos martelos, enquanto o terceiro carrasco, desembainhando a espada, se prepara para o decapitar. (Figura 5). Apesar da manifesta ingenuidade destas duas pinturas, do ponto de vista pictórico, compositivo e anatómico, elas impressionam sobretudo pelo imenso realismo da hagiografia e martírio de São João Marcos, sendo uma fiel ilustração da vida e morte do santo, de acordo com os autores dos séculos XVII e XVIII[16]. Nos dois frontais de altar destes retábulos, que ostentam as últimas pinturas descritas, observa-se a heráldica ou divisa do santo composta pela mitra ao centro, estando por baixo, a cruzarem-se, o báculo e os dois cravos[17]. (Figura 6)

No exterior da igreja de São João Marcos, está presente a estátua em pedra do santo, muito estática, no interior de um nicho ao centro do edifício, por baixo do frontão triangular, com os atributos normais de bispo segurando, com a mão esquerda, o báculo e a direita os dois cravos do martírio[18]. (Figura 7)

[13] No retábulo do altar-mor e nos dois retábulos da zona do transepto.

[14] O pálio é uma fita em forma de colar à volta do pescoço e que se estende na vertical, ao centro do peito e, da mesma maneira, ao longo das costas. Nos dias de hoje, o pálio geralmente decorado com cruzes é usado pelos arcebispos, cardeais e papa (TAVARES, 1990, p. 159). Apesar de São João Marcos ter sido bispo, ostenta um pálio à maneira dos arcebispos, por exemplo, de Braga, o que não deixa de ser curioso e bastante bracarense, como se o santo tivesse sido arcebispo da cidade.

[15] O pintor parece ter-se esquecido que, segundo a tradição hagiográfica, S. João Marcos foi martirizado com dois cravos na cabeça e não três como aqui representa. Como se sabe, os três cravos estão ligados à crucificação de Jesus Cristo.

[16] A pintura da capela-mor, que deve ser posterior, revela maior qualidade pictórica.

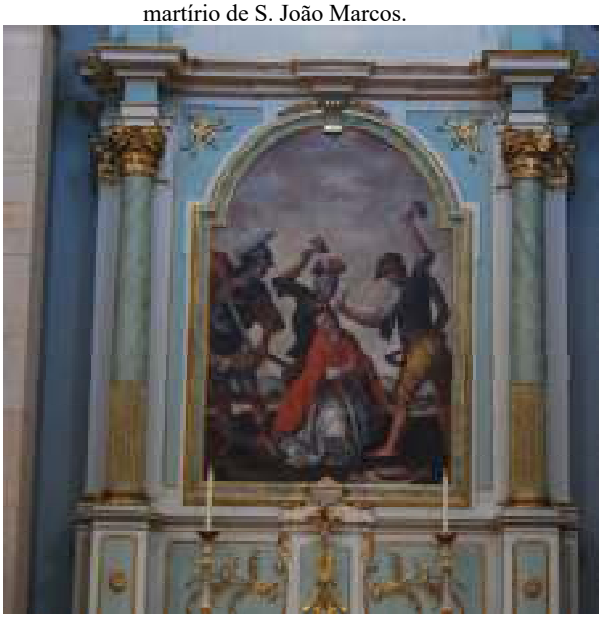
[17] Este símbolo heráldico é em madeira dourada e em alto-relevo, sobre madeira pintada de azul-claro.

[18] A escultura deverá ser de finais do século XVIII ou inícios do XIX. O báculo e os cravos são em metal. Atualmente, estes últimos estão virados para baixo, todavia, originalmente, deveriam estar para cima.

Figura 4: Pintura de um dos retábulos no transepto, prisão de S. João Marcos.



Figura 5: Pintura de um dos retábulos no transepto, martírio de S. João Marcos.



Fotos do autor, Eduardo Duarte, 2015 /2018.

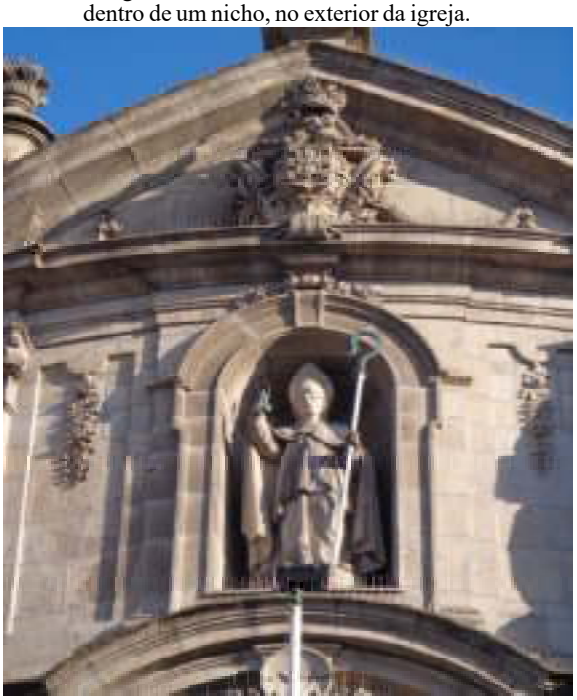
É simultaneamente fascinante e surpreendente encontrarmos o culto de São João Marcos e duas esculturas deste mártir no Brasil (BONADIO; CAVALCANTE; MOURA, 2020). As peças em madeira do santo, da igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Raposos, Minas Gerais e da capela de São João Marcos na Serra do Piloto, distrito da Mangaratiba, Rio de Janeiro, estão dentro da iconografia habitual do santo: vestes de bispo, mitra e báculo, com a predominante cor vermelha que remete para o martírio.

Se a peça de Minas Gerais é mais estática e tem a particularidade de ter um relicário incrustado no peito, sintetizando a relação próxima entre as relíquias e as imagens que se desenvolveram no Concílio de Trento (1545-1563)[19], parece evidente que a imagem ostentava na mão esquerda o báculo e na direita os dois cravos (BONADIO; CAVALCANTE; MOURA, 2020, p. 85-86). Ao invés, a peça do santo da capela de S. João Marcos da Serra do Piloto, distrito de Mangaratiba,

Figura 6: Frontal de altar do retábulo no transepto, com a iconografia de S. João Marcos.



Figura 7: Estátua de S. João Marcos, dentro de um nicho, no exterior da igreja.



Fotos do autor, Eduardo Duarte, 2015/2018.

[19] Na célebre XXV sessão do Concílio de Trento, em 3 e 4 de dezembro de 1563, tratou-se, entre outros assuntos, *Da invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens*. Somente pelo título percebemos a relação próxima entre as relíquias e as imagens.

Rio de Janeiro, é mais movimentada e dinâmica nos gestos, por isso, mais barroca e talvez de finais do século XVIII, próxima da estética e plástica rococó (BONADIO; CAVALCANTE; MOURA, 2020, p. 87). É igualmente interessante a comparação entre estas duas imagens do Brasil e a peça que se encontra na coleção do Centro Interpretativo das Memórias da Misericórdia de Braga, Palácio do Raio, em Braga, ostentando esta última escultura vestes mais trabalhadas, devido aos relevos dos tecidos e a incrustação de pedraria. Esta escultura apresenta, como já referimos, um livro na mão direita que segura também o báculo. Uma característica comum a estas três peças é o facto de os pluviais serem vermelhos, entre outros elementos das vestes litúrgicas, que remetem para a iconografia do seu martírio.

No contexto do seu culto, é fascinante a existência do município de São João Marcos, localizado no Rio de Janeiro. O português João Machado Pereira, bracarense e devoto do santo, ergueu a capela de São João Marcos na sua sesmaria, tendo mais tarde, em 1801, a capela sido transformada em igreja matriz. A pequena cidade foi demolida na década de 1940 e com ela a igreja e as imagens dispersas, assim como a população que foi recolocada na região (BONADIO; CAVALCANTE; MOURA, 2020, p. 88-89). Se a cidade de São João Marcos não tivesse desaparecido, teríamos hoje, quem sabe, uma grande urbe que evocava o santo de Braga, tendo, naturalmente, projetado o seu nome, que, nos dias de hoje, permanece obscuro e muitas vezes confundido com São Marcos, Evangelista.

Atualmente, existem no Brasil duas capelas com o orago de São João Marcos, ambas no estado do Rio de Janeiro (BONADIO; CAVALCANTE; MOURA, 2020, p. 90)[20]. Este culto, apesar de limitado, perpetua o santo a mais de 7000 quilómetros de Braga, tendo sido levado para o Brasil por bracarenses e minhotos seus devotos, significando que nunca as distâncias fazem esquecer as tradições e devoções mais profundas.

TÚMULO DE SÃO JOÃO MARCOS

No contexto do culto e das suas relíquias, assume especial relevância o túmulo de São João Marcos (DUARTE, 2018). (Figura 8)

Recorde-se que, na época da cerimónia da trasladação dos despojos do santo para a atual arca tumular, existiram inúmeros milagres e graças, sendo, de alguma maneira, o túmulo a materialização e um agradecimento pelas maravilhas produzidas pela sua evocação, como é amplamente narrado no livro de Faria (1721)[21].

Figura 8: Túmulo de S. João Marcos.



Foto do autor, Eduardo Duarte, 2015/2018.

[20] Uma das capelas dedicadas a São João Marcos é na comunidade de Macundu, data da década de 1980, que pertence à paróquia de Rio Claro, no Rio de Janeiro e outra encontra-se na comunidade da Serra do Piloto, construída na década de 1970, pertencente à paróquia de Mangaratiba, no mesmo estado do Rio de Janeiro. A primeira capela tem uma escultura em gesso do santo, do século XX e a segunda, a referida peça em madeira.

[21] Ainda há algum tempo chegavam à Santa Casa da Misericórdia de Braga, a que pertence a igreja de São João Marcos, pedidos para colocar pessoas doentes dentro do túmulo medieval do santo, atualmente vazio e debaixo de um arco no lado do Evangelho da capela-mor do templo, estando o atual túmulo barroco no lado da Epístola.

Como referido, o antigo sepulcro era medieval com a cruz dos Templários, todavia, para a célebre trasladação de 1718, o arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles encomendou o atual em pedra. Este foi realizado na técnica dos embutidos em mármore (ou embutidos em pedraria policroma), designada, por vezes, como "técnica florentina", com presença na arquitetura em Portugal, na segunda metade do século XVII e na primeira parte do séc. XVIII, mais concretamente em retábulos, frontais de altares, painéis de capelas, pavimentos, púlpitos, acrotérios, lavabos e túmulos. Consideramos a obra portuguesa e com evidentes semelhanças com o túmulo da Princesa Santa Joana, no convento de Jesus, em Aveiro (c. 1697-1711), desenhado pelo arquiteto João Antunes (1643-1712), um dos introdutores do estilo barroco em Portugal (DUARTE, 2018, p. 147).

Em Braga e do norte do país, zona de granito, o túmulo foi descrito no século XVIII e XIX como feito em jaspe branco, com obra de mosaico de mármores de cores e realizado em Roma, o que conferia à peça um enorme prestígio (DUARTE, 2000, p. 146; DUARTE, 2018, p. 152), mas, pela técnica empregue, semelhanças formais e pedras utilizadas[22], deverá ter sido realizado em Lisboa (DUARTE, 2018, p. 153).

O sepulcro no qual se encontram as relíquias de São João Marcos é em forma de arca e a sua forma deriva da Antiguidade, sendo habitual a partir do Renascimento, com pirâmide superior (elemento funerário, por excelência, desde as Pirâmides do Egito ao Mausoléu de Halicarnasso, encimado também por uma enorme pirâmide). Em termos iconográficos, a arca tumular é a representação simbólica de um edifício e de um templo, com pirâmide, que remete, evidentemente, para um telhado, quase sempre de duas águas.

O túmulo é suportado por quatro patas de leão, uma solução plástica recorrente que vinha, uma vez mais, da Antiguidade, mas, no caso concreto, poderá ser uma evocação talvez de São Marcos, Evangelista, que tinha como símbolo o leão. Existiu todo o rigor iconográfico na simbologia e cores do sepulcro. Na sua zona central, surge o símbolo do santo, à maneira de um verdadeiro elemento heráldico: ao centro, a mitra, como bispo de Atina, vermelha, ladeada por dois cravos, um de cada lado, instrumentos do martírio e, por baixo, uma coroa que se afigura de conde, uma representação devida talvez ao facto de D. Rodrigo de Moura Teles ser da casa dos condes de Vale de Reis. A cor de fundo que domina é o vermelho do martírio, neste caso conseguido com brecha da Arrábida.

Em redor deste símbolo, está uma cartela com vários enrolamentos, tendo por baixo uma concha. Este elemento, fundamental na estética rococó, em termos iconográficos era associado a Vénus, Neptuno e a outras divindades marinhas, mas, no Cristianismo, relacionava-se com o apóstolo Santiago, sepultado em Compostela, sendo, a partir do Renascimento, um símbolo dos peregrinos e até atributo da rocha (HALL, 1991, p. 280). A concha, no caso concreto do túmulo de São João Marcos, poderá ser somente um remate compositivo, mas é possível a associação às peregrinações ao túmulo e às relíquias santas do bispo de Atina, cujos despojos se acreditava estarem em Braga.

Observam-se ainda no meio das pilastras do túmulo festões de doze flores, seis de cada lado, talvez uma alusão aos doze apóstolos, próximos do discípulo São João Marcos, que tinha como progenitores os proprietários do Cenáculo. Da mesma forma, em cada lado das pilastras existem doze elementos decorativos em forma de losango e ainda sete flores de cada lado que podem remeter, possivelmente, para a soma das três Virtudes Teologias (Fé, Esperança e Caridade) e das Cardeais (Justiça, Temperança, Fortaleza e Prudência) ou ser, mais uma vez, uma composição escultórica. Da mesma forma, nas pilastras laterais, podem contar-se ainda oito flores vermelhas, quatro de cada lado, sendo este número no Cristianismo símbolo da conclusão, completude e, mais importante, da ressurreição, transfiguração e anúncio da futura vida eterna. Neste caso, a ressurreição não é apenas a de Cristo, mas de todos os homens e, evidentemente, também dos santos. Se o sete é sobretudo o número do *Antigo Testamento*, o oito corresponde ao *Novo Testamento* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 484), no qual São João Marcos é personagem ativa.

A ladear o símbolo de São João Marcos, observam-se dois grandes enrolamentos de acanto e diversas plantas que, apesar da estilização gráfica, podem ser identificadas como açucenas e lírios. O acanto tem uma longa tradição na arquitetura, pois faz parte dos capitéis coríntios e compósitos, de acordo com a história contada por Vitrúvio. Esta planta, como tudo o que tem espinhos, simboliza a terra virgem, a virgindade e significa triunfo; aquele que estiver adornado com folhas de acanto significa que a provação foi vencida e transforma-se em glória (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 38). Esta última iconografia sintetiza paradigmaticamente a vida de São João Marcos: a sua santidade e virgindade, triunfo e glória após o martírio. O acanto simboliza ainda a Vida Eterna e as suas folhas espinhosas representam dor e pecado, mas a sua cor, sempre verde, significa a superação destes sentimentos (MONTEIRO, MESQUITA e GONÇALVES, 2020, p. 170).

Em relação às açucenas e lírios, as primeiras simbolizam a pureza e a castidade, estando associadas à Virgem Maria, enquanto os segundos representam a pureza, a renovação e, sendo flores da primavera, estão associados ao renascimento e à ressurreição (MONTEIRO, MESQUITA e GONÇALVES, 2020, p. 38 e 166), sendo possível, uma vez mais, detetar os atributos ligados à vida e ao martírio de São João Marcos.

[22] As pedras do túmulo são da região de Lisboa, Setúbal e Alentejo, mais concretamente mármore branco de Estremoz ou de Vila Viçosa, Amarelo de Negrais, Vermelho de Negrais, Mármore preto de Vila Viçosa (Ruivina) e Brecha da Arrábida.

Os remates do túmulo são em forma de pinhas estilizadas, que aludem aos pinheiros que representam simbolicamente a morte (BARREIRA, 1622, p. 263-271).

No barroco, tudo tem um significado e as plantas, flores e frutos possuem diversas polissemias e aceções retóricas, morais e religiosas. Deste modo, as flores representavam as esperanças em Deus e Cristo; os ramos, os desejos de santidade em Deus; e as folhas, as palavras, principalmente de Cristo, dos Santos Doutores e dos Padres da Igreja (BARREIRA, 1622, p. 17-26, 38-39, 45).

Deste modo, todo o túmulo, com as suas formas e cores, adquire um sentido de totalidade que explica, estrutura e amplia a iconografia de São João Marcos.

ARQUITETURA E SIMBOLOGIA DA IGREJA DE SÃO JOÃO MARCOS

Também a arquitetura da igreja de São João Marcos encerra uma componente simbólica fundamental que sintetiza de forma absolutamente perfeita toda a hagiografia e o culto do santo. O facto de a igreja pertencer ao antigo hospital da cidade de Braga é muitíssimo relevante em termos simbólicos. (Figura 1)

Como já escrevemos (DUARTE, 2000, p. 159-164; 2015), consideramos que a fachada convexa e a cúpula da igreja de São João Marcos, projetada e construída pelo arquiteto bracarense e engenheiro militar Carlos Amarante (1748-1815), a partir de 1787[23], remete para a ideia do templo-mausoléu e para a arquitetura funerária. De facto, a convexidade da igreja simula um *martyrium*, ou seja, um edifício de planta centralizada, derivado dos mausoléus romanos, e que sinalizava os martírios dos primeiros cristãos[24]. Evidentemente, Braga não foi o lugar do martírio de São João Marcos, contudo o local do seu templo, no qual permanece o sepulcro, é simbólico e evocativo. Devemos ter em conta que a basílica de São Pedro do Vaticano não é somente um templo, mas o lugar onde o corpo de São Pedro está sepultado, sendo, por isso, o mausoléu e a apoteose simbólica do primeiro papa (FAGIOLO, 1994, p. 34). A utilização de cúpulas nas igrejas era, muitas vezes, sinónimo de arquitetura funerária, isto é, de um edifício que continha no seu interior o corpo de algum mártir, santo ou personagem relevante. Significativamente, os grandes mausoléus dos imperadores Augusto e Adriano, em Roma, recordam imensas cúpulas, que, na origem, estavam cobertas por ciprestes e esculturas.

Voltando à igreja de São João Marcos, observa-se que as duas torres sineiras e a cúpula, sobre o corpo da igreja, desenhadas por Carlos Amarante, constituem uma unidade de três elementos com evidentes e significativas analogias trinitárias e que recordam, de certa maneira, a composição imaginada no Renascimento, do mausoléu de Adriano, perto do lugar da crucificação de São Pedro, entre a Meta Remi (Meta de Remo, conhecida por Pirâmide Céstio) e a Meta Romuli (Meta Rómulo, hoje destruída)[25].

Na igreja de São João Marcos, e com alguma imaginação, a cúpula, que se projeta sobre a cidade de Braga e o campo dos Remédios, é o equivalente ao mausoléu de Adriano, e as torres, bastante verticalizadas, assemelham-se às duas metas romanas.

A existência de um apostolado, constituído por esculturas de vulto redondo, sobre a balaustrada dos corpos laterais e por cima das quatro colunas compósitas da fachada da igreja de São João Marcos, evidencia, de acordo com a hagiografia do santo, a ligação com o Cenáculo e as relações que o santo teve com esse lugar fundamental da vida de Cristo e da instituição da Eucaristia. Sobre essas colunas estão Santo André, São Pedro, São Paulo e São Tiago, os quatro mais importantes discípulos de Cristo, com os respetivos atributos em metal.

Também a teoria das ordens arquitetónicas, que havia sido amplamente explicada pelo arquiteto e tratadista italiano Sebastiano Serlio (1475-c. 1554), está presente de maneira indelével na igreja de São João Marcos, pois, segundo este autor, o coríntio[26] deveria ser dedicado à Virgem Maria, aos santos e santas, que tiveram vida virginal, a conventos de religiosas, mas igualmente utilizado em edifícios públicos, privados e a sepulcros de pessoas de vida honesta e casta. Nesta categoria, cabia, inequivocamente, o exemplo de São João Marcos e a respetiva a sepultura no campo dos Remédios (DUARTE, 2000, p. 235-239).

[23] A igreja de São João Marcos foi concluída em 1836 (DUARTE, 2000, p. 155).

[24] Pela fachada convexa da igreja esta parece ser ter uma planimetria centralizada, mas na verdade a sua planta é longitudinal de uma nave única, com o cruzeiro ao centro desenvolvido, com os braços do transepto e cúpula superior.

[25] Esta composição está representada num dos relevos da porta axial de S. Pedro do Vaticano de Antonio di Pietro Averlino, Filarete, (1400–c. 1469) a chamada Porta de Filarete, 1433-1445. (FAGIOLO, 1994, p. 39-41). Também na pintura de Giotto (1267-1337), *Martírio de S. Pedro*, Painel do Tríptico Stefaneschi, c. 1330, 45x83 cm, têmpera sobre madeira, na Pinacoteca Vaticana, se observa a crucificação de São Pedro entre as duas metas.

[26] A ordem compósita, muito usada na época barroca, é a dominante na igreja de São João Marcos e confundia-se com a coríntia, no espírito e no uso (FORSSMAN, 1990, p. 83).

A composição da igreja de São João Marcos, ao centro e à frente do antigo edifício hospitalar de Braga, é nitidamente de feição barroca, ao invés do seu contemporâneo hospital de Santo António, na cidade do Porto, de arquitetura anglo-palladiana, cuja igreja, nunca construída, estava projetada no centro do imenso quadrado do edifício hospitalar, mas completamente oculta por este[27].

CONCLUSÕES

A hagiografia, o culto e a iconografia de São João Marcos são bastante coerentes, completos e sistemáticos. A vida do santo foi definida e disseminada por uma série de publicações hagiográficas relevantes dos séculos XVII e XVIII, porém o seu culto desenvolveu-se exponencialmente graças às dezenas de milagres, sobretudo durante a prelatura do arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles.

Era igualmente significativa e fascinante a coincidência entre São João Marcos, os milagres que aconteciam por sua intercessão, o templo com o seu orago e o edifício hospitalar.

Também a iconografia do santo permaneceu inalterável na gravura, pintura, escultura e no seu túmulo: vestes de prelado, habitualmente de cor vermelha, cor por excelência do martírio cristão, mitra, báculo e os dois cravos, os instrumentos do seu martírio. Consideramos que, apesar de ter conhecido uma certa difusão no século XVIII e inícios do XIX, o culto do santo afigura-se essencialmente como um fenómeno bracarense, sendo, por isso, escassas as representações deste santo.

A igreja de São João Marcos, no centro do edifício do hospital da cidade de Braga, reveste-se de grande simbolismo e iconograficamente materializa a ideia de um templo-mausoléu. Neste sentido, o túmulo do santo mártir e bispo de Atina, mais do que uma peça de escultura em forma de arca ricamente trabalhada, com embutidos em pedra, assume-se como um verdadeiro relicário urbano, um templo que contém os restos do santo, que, por sua vez, está no interior da igreja.

Pela devoção de bracarenses e de minhotos, o culto de São João Marcos atravessou o Atlântico e foi difundido no Brasil. Hoje, encontramos em solo brasileiro algumas esculturas do santo, poucas capelas a si dedicadas e, principalmente, a história de uma cidade com o seu nome que, devido ao progresso e às exigências das obras da engenharia hidráulica, foi abandonada. Uma grande cidade no Brasil com o nome de São João Marcos, teria tido, como consequência inevitável, o santo ser mais conhecido e estudado.

Recorde-se que, de acordo com a hagiografia referida, São João Marcos não era somente mais um antigo mártir cristão em Braga, cujas relíquias realizaram inúmeros milagres e remédios. A extrema importância do santo advém do facto de aparecer referido nos *Atos dos Apóstolos*, ter sido filho dos donos do Cenáculo e um dos últimos discípulos de Jesus Cristo. O corpo, túmulo e igreja de São João Marcos concorreram para o maior prestígio de uma antiga cidade romana,depois profundamente cristã e que pretendia rivalizava com Compostela e Toledo

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Fortunato de. **História da Igreja em Portugal**. Nova Edição. Porto. Portucalense Editora, 1967. vol. I.

ARANHA, Boaventura Maciel. **Cuidados da Morte**, e Descuidos da Vida, representados **na vida dos santos, e santas…** Lisboa: Na Officina de Francisco Borges de Sousa, 1761.

ARQUIDIOCESE DE BRAGA - ARQUIDIOCESE DE BRAGA. Disponível em: https://www.diocese-braga.pt/arquidiocese/220/5914. Acesso em: 29 ago. 2021.

ARQUIDIOCESE DE BRAGA - PADROEIROS. Disponível em: https://www.diocese-braga.pt/arquidiocese/227. Acesso em: 29 de ago. 2021.

ARQUIDIOCESE DE BRAGA - SÉ CATEDRAL DE BRAGA. Disponível em: https://www.diocese-braga.pt/arquidiocese/221/5918. Acesso em: 29 ago. 2021.

BARREIRA, Frei Isidoro de. **Tractado das Significacoens das Plantas, Flores, e Fructos** que se referem na Sagrada Escriptura tiradas de divinas, & humanas letras, com suas breves considerações. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1622.

BONADIO, Luciana; CAVALCANTE, Giulia Alcântara; MOURA, Maria Tereza Dantas. Estudo Iconográfico sobre a Imagem de São João Marcos do Município de Raposos, Minas Gerais/Brasil. **Imagem Brasileira**, n. 10, p. 84-91, 2020.

BRAGA – HISTÓRIA E PATRIMÓNIO. Disponível em: https://www.cm-braga.pt/pt/0101/conhecer/historia-e-patrimonio/apresentacao. Acesso em: 29 ago. 2021.

BRAGA INAUGUROU ESTÁTUA DE CÉSAR AUGUSTO. Disponível em: https://ominho.pt/braga-inaugurou-estatua-cesar-augusto-fundador-bracara-augusta/. Acesso em: 29 ago. 2021.

[27] O arquiteto do hospital de Santo António, no Porto, foi o arquiteto inglês John Carr (1723-1807) e a construção decorreu entre 1790 e 1825. Grande parte do hospital e a igreja não foram construídas.

CARDOSO, George. **Agiologio Lusitano** dos sanctos, e varoens illustres em virtude do reino de Portugal. Lisboa: Na Officina de Henrique Valente d'Oliveira, 1657. tomo II.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos Símbolos**. Tradução: Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1994.

DUARTE, Eduardo. **Carlos Amarante (1748-1815) e o Final do Classicismo**. Um arquitecto de Braga e do Porto. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2000.

DUARTE, Eduardo. O Culto e a Igreja de S. João Marcos em Braga. **Misericórdia de Braga. Revista da Santa Casa da Misericórdia de Braga**, Braga, n. 11, p. 85-112, dez. 2015.

DUARTE, Eduardo. O Túmulo de S. João Marcos em Braga. *In*: LESSA, Elisa Maria Maia da Silva; ARAÚJO, Maria Marta Lobo de (coord.) **Património e Devoção. Braga: Município de Braga / Santa Casa da Misericórdia de Braga**, 2018. p. 145-158.

FAGIOLO, Marcello. Dal Bramante ad Antonio da Sangallo: l'idea del Tempio-Mausoleu. *In*: **San Pietro. Antonio da Sagallo, Antonio Labacco. Un progetto e un modello: storia e restauro**. Venezia: Bompiani, 1994. p. 34-42.

FARIA, Padre Antonio de Mariz. **Peregrino Curioso**: da Vida, Morte, Trasladação, & Milagres do Gloriosissimo Senhor S. João Marcos, na Augusta Cidade de Braga, que retrata em hum dialogo. Lisboa Occidental: Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1721.

FERREIRA, Monsenhor J. Augusto. **Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga**: (Séc. III-séc. XX). Braga: Edição da Mitra Bracarense, 1928. tomo I.

FERREIRA, Monsenhor J. Augusto. **Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga**: (Séc. III-séc. XX). Braga: Edição da Mitra Bracarense, 1931. tomo II.

FORSSMAN, **Erik. Dório, jónio e coríntio** na arquitectura dos séculos XVI-XVIII. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

HALL, James**. Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. London: John Murray, 1991.

J. F. M. M. [MASCARENHAS, José Ferreira Monterroyo]. **Notícia da Trasladaçam** dos Ossos: do Glorioso S. Joam Marcos, Bispo de Attina, Apostolo de Celtiberia, Martyr da primitiva Igreja, hum dos 72 Discipulos de jesu Christo N. S. Lisboa Occidental: Na Officina de Pascoal da Sylva, 1718.

MATTOSO, José. **Santos portugueses de origem desconhecida**. 1999. Disponível em: https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/4434/1/Santos_portugueses_origem_desconhecida_Piedade_popular_Portugal_1998.pdf. Acesso em: 2 set. 2021.

MENDES, Paula Almeida. Memória e Identidade na construção da "santidade territorial" portuguesa e espanhola na época moderna. In **Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso**, vol. 23, p. 69-94, 2016. Disponível em: https://ojs.letras.up.pt/index.php/vsp/article/view/2944. Acesso em: 2 set. 2021.

MONTEIRO, Gisela; MESQUITA, Sandra; GONÇALVES, Sara. **Flores de Pedra**. **Flowers of Stone**. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Direção Municipal de Ambiente Estrutura Verde, Clima e Energia, Divisão de Gestão Cemiterial, 2020.

TAVARES, Jorge Campos. **Dicionário de Santos**: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa. 2 ed. Porto: Lello & Irmãos – Editores, 1990.

Data de submissão: 02/11/2021
Data de aceite: 08/11/2021
Data de publicação: 27/12/2021

NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA: TRAÇOS ICONOGRÁFICOS E DEVOCIONAIS DA PADROEIRA DA CIDADE DE SÃO PAULO

OUR LADY OF PENHA OF FRANCE: ICONOGRAPHIC AND DEVOTIONAL FEATURES OF THE PATRON OF THE CITY OF SÃO PAULO

NUESTRA SEÑORA DE LA PEÑA DE FRANCIA: TRAZOS ICONOGRÁFICOS Y DEVOCIONALES DEL PATRONA DE LA CIUDAD DE SÃO PAULO

Leonardo Caetano de Almeida[1]

RESUMO
Uma das invocações marianas populares que frutificaram no Brasil durante a União Ibérica foi a de Nossa Senhora da Penha de França. Essa devoção viabilizou, no decorrer dos séculos, o surgimento de uma gama iconográfica diversificada, desde o solo espanhol, passando por Portugal e chegando ao Brasil, permitindo-nos estabelecer um estudo iconográfico-iconológico comparativo das imagens da Virgem da Penha produzidas em tantos lugares e tempos distintos. No país, dentre seus santuários mais antigos e emblemáticos, está o da cidade de São Paulo. A imagem da Senhora – exemplar representativo da imaginária barroca seiscentista em pleno diálogo com os propósitos da Contrarreforma – encontra-se no bairro da Penha de França desde 1667. Em decorrência das epidemias de varíola e crises hídricas recorrentes nos séculos XVIII e XIX, Câmara e população paulistanas, já cônscias da fama miraculosa da referida imagem, acabam por aclamar Nossa Senhora da Penha, Padroeira da cidade de São Paulo.
Palavras-chave: Nossa Senhora da Penha; Padroeira de São Paulo; Iconografia; Devoção.

ABSTRACT
One of the popular marian invocations that flourished in Brazil during the Iberian Union was that of Our Lady of Penha de France. This devotion made possible, through out the centuries, the appearance of a diversified iconographic range, from Spanish soil, passing through Portugal and arriving in Brazil, allowing us to establish a comparative iconographic-iconological study of the images of the Virgin of Penha produced in so many places and distinct times. In Brazil, among its old est and most emblematic sanctuaries is the one in the city of São Paulo. The image of the Lady - a representative example of baroque imaginary from the sixteenth century in full dialogue with the purposes of the Counter-Reformation – has been located in the neigh borhood of Penha of France since 1667. As a result of small pox epidemics and ercurring water crises in the 18th and 19th centuries, the city council and population of São Paulo, al readyaw are of the miraculous fame of the referred image, ended up acclaiming Our Lady of Penha of France as the patron saint of the city of São Paulo.
Keywords Our Lady of Penha de France; Patron of São Paulo; Iconography; Devotion.

RESUMEN
Una de las invocaciones marianas populares que dio sus frutos en Brasil durante la Unión Ibérica fue la de Nuestra Señora de la Peña de Francia. Esta devoción hizo posible, a lo largo de los siglos, el surgimiento de una diversa gama iconográfica, desde el suelo español, pasando por Portugal y llegando a Brasil, permitiéndonos establecer un estudio iconográfico-iconológico comparativo de las imágenes de la Virgen de la Peña producidas en tantos lugares y diferentes épocas. En el país, entre sus santuarios más antiguos y emblemáticos, se encuentra aquél de la ciudad de São Paulo. La imagen de la Virgen, ejemplo representativo del imaginario barroco del siglo XVII en pleno diálogo con los propósitos de la Contrarreforma, se encuentra en el barrio de Peña de Francia desde 1667. Debido a las epidemias de viruela y las recurrentes crisis de agua del siglo XVIII y XIX, la Cámara y la población de São Paulo, ya conscientes de la fama de milagrosa de la citada imagen, acaban aclamando a Nuestra Señora de la Peña Patrona de la ciudad de São Paulo.

PALABRAS CLAVE: Nuestra Señora de la Peña de Francia; Patrona de São Paulo; Iconografía; Devoción.

ORIGENS: A Virgem que Habita no Penhasco

A devoção a Nossa Senhora da Penha de França desenvolveu um percurso histórico interessante desde o mundo ibérico até sua chegada ao Brasil, particularmente à cidade de São Paulo, onde a Virgem é aclamada como Padroeira. Desse itinerário histórico, decorre uma gama iconográfica vasta e diversa, que nos permite constatar o quanto a imaginária

[1] Graduado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP) e Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCC). Mestrando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: lecal08@uol.com.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5958-8038.

relativa a Nossa Senhora da Penha foi pródiga na produção de exemplares escultóricos, dentre os quais destacamos aquele que se encontra na capital paulista desde 1667 e que, ao longo de quase quatro séculos, determinou a identidade iconográfica-iconológica dessa invocação mariana na capital paulista e para além dela.

Sabe-se que as origens dessa devoção remete-nos à Serra de Peña de Francia, ao sul da província de Salamanca, Espanha, onde foi erguido o primeiro Santuário de Nuestra Senõra de La Peña de Francia. Segundo Padre Alberto Colunga OP (1990), em sua obra Santuário de la Peña de Francia, a tradição reza que naquele local foi encontrada a imagem da Virgem, que passou a ser denominada "Santa María de la Peña de Francia". A escultura teria sido escondida nas grutas daquela serra há séculos para evitar sua profanação durante os conflitos travados entre cristãos e mouros.

De acordo com Colunga (1990, p. 21-23), um monge francês e peregrino, de nome Simón (Simão), abrigado num mosteiro franciscano, teria recebido uma revelação para sair em busca da referida imagem. Durante um episódio onírico, Nossa Senhora havia o admoestado com as seguintes palavras: "Simão, vela e não durmas" – razão pela qual o visionário passou a se chamar Simão Vela. Unido a um grupo de peregrinos rumo a Santiago de Compostela, partiu em sua busca. Motivado por outras revelações, Simão, em 19 de maio de 1434, encontrou a imagem da Virgem com o Menino aos braços. Diferentemente da iconografia de Nossa Senhora da Penha difundida em Portugal e no Brasil, em que Maria e o Cristo têm a pele branca, a rústica imagem encontrada por Simão, bem como aquela mais erudita (figura 1) que, séculos mais tarde, substituiu a primitiva, possuem feições negras.

Figura 1: Nuestra Señora de la Peña de Francia. Século XIX.
Autoria: D. José Alcoberro. Origem: Espanha. Madeira policromada, tecido
Santuário de Nuestra Señora de la Peña de Francia , Salamanca, Espanha.



Foto: Vera Lúcia Ermida Barbosa

Com a finalidade de perpetuar os feitos tidos como miraculosos observados na Serra da Penha de França, conforme afirma Colunga (1990, p.25-26), foi erigida ali uma modesta ermida que deu origem, mais tarde, ao Santuário, o qual, passados tantos séculos, continua a ser ponto importante de peregrinação cristã e encontra-se sob os cuidados dos dominicanos.

O culto a Nossa Senhora da Penha de França espalhou-se pela Europa, ganhando vigor em Lisboa, Portugal. Conforme conta-nos Megale (2008, p. 374), no século XVI, António Simões, entalhador, prometeu à Virgem confeccionar várias imagens de Nossa Senhora, caso voltasse para sua Pátria após a Batalha de Alcácer-Quibir. E assim o fez António, cumprindo seu voto. Com efeito, por sugestão do padre jesuíta Inácio Martins, a invocação representada na última imagem foi a de Nossa Senhora da Penha, a qual foi ofertada à capela erguida numa colina de Lisboa conhecida como Cabeço do Alperche.

A imagem que se venera na Paróquia da Penha de França de Lisboa se assemelha à de Salamanca pelo gestual e por carregar nos braços o Menino. Sua pele, porém, é mais clara e possui, além das vestes reais e da coroa, um cetro à mão direita. A história piedosa de um romeiro devoto que teria sido salvo do ataque de uma cobra graças ao aparecimento "milagroso" de um lagarto enviado por Nossa Senhora da Penha, relatada por Megale (2008, p. 375), é que principiou a representação iconográfica da Mãe de Deus acompanhada de um homem reclinado aos seus pés, junto a uma cobra e um lagarto.

A Virgem da Penha de França passou a ser invocada como especial protetora da cidade, particularmente após a peste que assolou Lisboa a partir de 1598. O *site* oficial da Paróquia da Penha de França de Lisboa (BASÍLICA SANTUÁRIO PENHA RIO, 2021) apresenta-nos que Nossa Senhora da Penha tornou-se uma devoção também muito apreciada pelos mareantes e navegadores, sobretudo porque sua igreja era a última que ficava à vista daqueles que, pedindo sua intercessão, partiam em viagem no período da expansão ultramarina portuguesa. Possivelmente a partir desse santuário lisboeta, a invocação mariana da Penha de França tenha chegado ao Brasil, por intermédio dos colonizadores, como veremos.

PRIMEIROS ECOS NO BRASIL

Com efeito, a primeira referência a Nossa Senhora da Penha de que se tem registro no Brasil diz respeito ao Santuário erguido em sua honra em Vila Velha, na antiga Capitania do Espírito Santo, e remonta ao ano de 1558. Ocorre que a devoção lá cultivada por Frei Pedro Palácios, considerado fundador do famoso Convento da Penha, inicialmente, deu-se com a invocação de Nossa Senhora das Alegrias, muito apreciada pela espiritualidade franciscana e venerada num quadro instalado na primeira capelinha dedicada a São Francisco de Assis aos pés do morro onde seria erguido o futuro complexo do Convento, segundo Filho (2006, p. 80).

Mais tarde, com a construção da nova igreja no alto do penhasco, a Virgem, associada à geografia do lugar, começa a ser invocada como Nossa Senhora da Penha. Assim, a imagem de Nossa Senhora da Penha, encomendada por Frei Pedro Palácios e confeccionada em Portugal, é entronizada na igreja em 1570, tornando-se aquele espaço um importante centro de devoção e peregrinações. A imagem da Padroeira do estado do Espírito Santo é uma escultura de vestir:

"Existem duas versões sobre a estrutura original desta peça, uma que tivesse vindo completa e outra mais convincente, (...) é que tenha vindo somente a cabeça, com pescoço e colo, os braços articulados e as mãos, além do Menino Jesus em talha completa." (FILHO, 2006, p.80). Atualmente, a peça (Figura 2) faz uso de uma túnica rósea e é recoberta desde a cabeça por um manto azul turquesa fixado pela coroa, a qual também garante estabilidade à cabeleira. Recordamos, aqui, que as cores das vestes da imagem são idênticas às da bandeira estadual. Assim como nas imagens da Virgem de Salamanca e de Lisboa, o Menino – que constitui uma peça à parte e também tem vestes e coroa próprias – repousa sobre seu braço esquerdo. A mão direita de Maria, neste caso, não carrega atributos e encontra-se à altura do ventre.

Figura 2: Nossa Senhora da Penha Século XVI. Autor desconhecido. Procedência: Portugal Madeira, imagem de vestir. Convento da Penha. Vila Velha, Espírito Santo.



Foto: Frei Róger Brunorio OFM

Na cidade do Rio de Janeiro, a devoção a Nossa Senhora da Penha de França remonta ao ano de 1635. A narrativa oral conta que o capitão Baltazar de Abreu Cardoso, proprietário de terras na Freguesia de Irajá, ao subir uma grande elevação (penhasco) para observar sua fazenda, viu-se ameaçado por uma serpente venenosa. Invoca, então, a proteção da Virgem Maria, de quem era grande devoto. Naquele instante, surge da mata fechada um lagarto que afugenta a serpente, livrando-o do perigo iminente. Acreditando num livramento concedido por Nossa Senhora, ergue-lhe uma capela, como gesto de gratidão, no alto do penhasco onde ocorrera o episódio, de acordo com informações colhidas no *site* do Santuário-Basílica da Penha do Rio de Janeiro (BASÍLICA SANTUÁRIO PENHA RIO, 2021). A história do milagre da Virgem do penhasco correu a cidade, atraindo um sem-número de devotos, os quais passaram a se referir a ela como Nossa Senhora da Penha.

A criação da Venerável Irmandade de Nossa Senhora da Penha de França se deu em 1728, e ela foi a responsável pelas reformas e ampliações que a primitiva capela sofreu até ganhar a presente estrutura e se tornar o atual Santuário-Basílica, complexo bastante conhecido pela imensa escadaria esculpida na rocha e que dá acesso à igreja.

Segundo registros da Irmandade, acredita-se que a primeira imagem a ser venerada na Igreja da Penha do Rio de Janeiro foi a de Nossa Senhora do Rosário (devoção particular do capitão Baltazar), hoje preservada, bem como um retábulo do século XVIII, na sacristia daquele Santuário. A referida imagem do Rosário foi, ainda no século XVII, substituída pela imagem de madeira policromada de Nossa Senhora da Penha, que preside até os dias atuais o altar-mor da Basílica.

Figura 3: Nossa Senhora da Penha de França. Século XVII. Autor desconhecido. Procedência: Portugal. Madeira policromada, tecido. 84 cm (sem a base, com o monte e as figuras do homem e dos animais) Basílica/Santuário de Nossa Senhora da Penha de França. Rio de Janeiro, RJ.



Foto: Jussara Faria Cestari.

A Virgem da Penha do Rio de Janeiro (Figura 3) é representada em pé, com vestes reais e carregando o Menino Jesus no braço esquerdo e pisando em nuvens. Curiosamente, na escultura em questão, não é a Senhora quem leva o cetro na destra, mas o Cristo infante. Na mão esquerda, o Menino tem um orbe encimado por uma cruz dourada. A essa imagem foi acrescido um manto de tecido azul que a recobre inteiramente e, na base, um conjunto escultórico constituído por pequeno monte (penhasco) e pelas figuras do capitão Baltazar (com seu chapéu no chão) e de um lagarto e uma serpente (em enfrentamento), reproduzindo uma iconografia já estabelecida em diversas estampas, gravuras e santinhos impressos do século XIX e que perpetuavam o suposto milagre que principiou a devoção naquele lugar. Essa representação da Virgem, acompanhada das demais três figuras, que reverberou por todo o Brasil, aproxima-se muito daquela observada na Penha de França de Lisboa, a qual reproduz a tradição lendária do lagarto que salvou a vida de um devoto da Virgem.

Por sua vez, a conhecida Basílica da Penha da cidade do Recife tem seus primórdios históricos no ano de 1642, com a chegada dos primeiros capuchinhos a Pernambuco, vindos da França, os quais trouxeram consigo a devoção e a primeira imagem da Senhora da Penha.

> Os capuchinhos franceses apoiaram os portugueses contra os holandeses e terminada a dominação o General-governador Francisco Barreto doou à ordem religiosa uma casa de sobrado, no bairro de Santo Antônio do Recife, em 1655, para que fossem construídas a Igreja de Nossa Senhora da Penha e um hospício. Em 1656, Belchior Alves e sua mulher Joana Bezerra, doaram aos capuchinhos um grande terreno, situado no lugar chamado de Fora de Portas de Santo Antônio, onde foram feitas as duas construções. (GALVÃO; RATIS, 2003).

De acordo com Melo (2021, p.80), a edificação da atual igreja, iniciada por volta de 1870, tem forte influência das construções religiosas de Veneto. Grande parte das esculturas, entalhes e baixos relevos da Basílica é de autoria de Valentino Bezarel.

A imagem de Nossa Senhora da Penha (Figura 4) que hoje se venera no altar-mor, provavelmente do século XIX, é de madeira policromada e representa Maria vestida como Rainha, carregando um cetro e com o Menino no colo. Ela está sobre uma rocha, tendo aos seus pés uma figura masculina representada com vestes de nobre e em estado de sono, além do jacaré (ou lagarto) – não sabemos se por influência iconográfica de Lisboa ou do Rio de Janeiro.

Figura 4: Nossa Senhora da Penha. Século XIX (provavelmente). Autor desconhecido
Procedência: Itália. Madeira policromada; 1,22m. Basílica de Nossa Senhora da Penha. Recife, Pernambuco.



Foto: Frei Luiz de França, OFM.

A SENHORA DA PENHA EM SÃO PAULO: do penhasco periférico à padroeira da capital

No Brasil, a imaginária relativa a Nossa Senhora da Penha de França variou bastante ao longo do tempo e pelas diversas regiões do território nacional. Embora tenhamos feito algumas referências aos seus outros santuários mais antigos e representativos no país, queremos nos ater àquele que se encontra na cidade de São Paulo, depositário de uma imagem seiscentista que é objeto de culto e veneração na capital paulista há mais de 350 anos e da qual passamos a tratar agora. Existem duas histórias acerca das origens da Igreja da Penha de São Paulo, uma lendária, parte do folclore paulistano, e outra histórica, embasada em um registro documental. Ambas remetem-nos ao século XVII.

A versão lendária, bastante difundida de forma oral há séculos e de maneira escrita nos manuais de piedade, ainda é muito cara aos devotos mais fervorosos. Essa narrativa faz referência a um viajante francês que, a caminho do Rio de Janeiro, pernoitou no outeiro onde se localiza o atual bairro da Penha de França no ano de 1667. Ele trazia consigo na bagagem uma imagem de Nossa Senhora da Penha de França proveniente de sua pátria. Na manhã seguinte, prosseguindo seu caminho, notou, já distante do local onde passara a noite, a ausência da imagem que lhe era tão cara. Voltando à sua procura, localizou-a na colina onde passara a noite. Tomando-a, seguiu viagem, mas o fato inexplicável se repetiu mais vezes. Homem profundamente piedoso e temente a Deus, compreendeu, naqueles sinais, que a vontade da Virgem era permanecer

sobre aquele penhasco. Dessa forma, o peregrino ergueu-lhe uma precária ermida, a qual deu lugar a uma igreja mais bem estruturada, em torno da qual se desenvolveu um povoado que viria a ser, mais tarde, a Freguesia de Nossa Senhora da Penha de França.

De acordo com Arroyo (2001, p. 176), o fato de a região da Penha da França no século XVII se tratar de um ponto de paragem para os viajantes e tropeiros que iam de São Paulo ao Rio de Janeiro ou ao Vale do Paraíba influenciou no desenvolvimento da lenda acima descrita. Também o fato de o peregrino da história ser francês parece uma tentativa de explicação do nome Penha de "França" (ainda que, sabemos, esse topônimo nada tenha a ver com o território francês e se refira, a bem da verdade, à serra localizada na Espanha, de onde essa devoção mariana se irradiou para o mundo). Cumpre ressaltar que tal enredo – da imagem que desaparece e se desloca, inexplicavelmente, para um mesmo lugar repetidas vezes – é bastante recorrente no repertório devocional mariano e na gênese de diversos santuários dedicados a Nossa Senhora nos seus mais variados títulos. Por sua vez, a versão histórica acerca das origens da capela, tomando por base documentos testamentais, reza que o Padre Jacinto Nunes de Siqueira, proveniente de família tradicional da região central de São Paulo, erigiu, em 1667, numa sesmaria que lhe foi concedida no alto da referida colina, uma ermida pública em honra da Virgem da Penha, a qual originou, posteriormente, o Santuário (atual Santuário Eucarístico, chamado, tradicionalmente, "Igreja Velha da Penha") e o bairro (de Nossa Senhora) da Penha de França: "povoado e capela, um só é o fundador, uma só é a data da fundação. A Penha de França – capela e povoado – foi fundada em data pouco anterior a 10 de fevereiro de 1667. Fundou-a o Padre Jacinto Nunes de Siqueira" (BOMTEMPI, 2001, p. 33).

As duas versões referem-se, por conseguinte, à chegada de uma imagem de Nossa Senhora da Penha de França (Figura 5), hoje preservada no nicho central da Basílica (popularmente denominada "Igreja Nova da Penha"), a qual se destaca na paisagem do bairro por suas grandes dimensões. Dessa forma, a imagem de Nossa Senhora encontra-se na Penha de França, conforme apresentamos, desde o ano de 1667, mas é possível que sua confecção seja anterior a esse ano. Não há informações sobre a procedência dessa escultura e o seu escultor e/ou carnador. Talvez ela já estivesse de posse de Padre Jacinto ou de sua família há bastante tempo (uma vez desconsiderada a possível origem francesa sugerida pela narrativa lendária). Nenhuma referência documental ou mesmo um estudo do suporte (o tipo de madeira) da efígie foram produzidos a fim de que pudéssemos atestar sua origem brasileira ou portuguesa ou, ainda, se teria sido confeccionada em território brasileiro por algum artesão português e com pleno domínio da erudição própria do Barroco de Portugal.

Figura 5: Nossa Senhora da Penha de França. Século XVII. Autor e procedência desconhecidos. Madeira dourada e policromada, tecido. 75cm. Basílica de Nossa Senhora da Penha. São Paulo, SP.



Foto: Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora da Penha. São Paulo, SP.

Com aproximadamente 75 cm de altura, trata-se de uma escultura em bloco único de madeira policromada e dourada, com olhos de vidro, fixa (sem articulações), representativa da imaginária do século XVII, em que constatamos frontalidade acentuada, com postura rígida, insinuando discreta movimentação corporal (sobretudo na perna direita) e das vestimentas. Ao longo dos séculos, já passou por processos de restauração (como no início da década de 1990) e sofreu algumas intervenções. Nela podemos pontuar como técnicas de ornamentação a carnação, o esgrafito e o relevo (*pastiglio*).

Ora, o relevo no estofamento é típico da estatuária do Barroco português (e só posteriormente adotado nos exemplares escultóricos da imaginária mineira). Isso nos leva a supor que, talvez, a imagem da Penha seja proveniente de Portugal. Contudo, sendo isso apenas um indício, não podemos identificar de forma certeira questões autorais ou de procedência da peça.

Temos nessa imagem uma representação de figura feminina em pé, pisando uma elevação a qual nos lembra uma rocha (penha), caracterizada com vestes e atributos (coroa e cetro) próprios da realeza e segurando uma criança, seu filho, no braço esquerdo. Os seus pés estão encobertos e ocultos pelas vestes e por um querubim. A Virgem Maria esboça um sorriso contido, com os lábios semicerrados, permitindo-nos perceber a existência de dentes na imagem. O olhar, voltado para a frente, sugere serenidade e acolhimento – expressões comumente encontradas na imaginária portuguesa e colonial brasileira dos anos 1500 e 1600 (e que revela certo apego ao estilo gótico). O Menino Jesus tem uma feição de alegria, bem como o querubim, que está aos pés de Nossa Senhora. Os olhos do Menino são de vidro, como os da Virgem; já o anjo, símbolo da pureza e da glorificação da Mãe de Deus, tem olhos esculpidos e pintados, com um olhar voltado para baixo. (Aliás, uma particularidade desse exemplar escultórico de São Paulo em relação aos demais que apresentamos neste artigo é, justamente, o anjo com feição pueril aos pés da Senhora, não existente nas imagens supracitadas). Na mão esquerda, Cristo carrega um pequeno orbe azul, representando a Terra e, portanto, a onipotência divina, que rege e reina sobre toda a Criação e o Universo. A mãozinha direita do Menino, ligeiramente fechada, sugere que, possivelmente, ele carregasse, como a Mãe, um pequeno cetro (hoje ausente).

Os cabelos castanhos de Nossa Senhora, levemente ondulados, recaem-lhe sobre os ombros e as costas, permitindo que as pequeninas orelhas fiquem à vista. Recobre-lhe inteiramente, desde a cabeça até a base da escultura, um manto de tecido branco bastante decorado e em formato triangular, já observado nos registros fotográficos mais antigos dessa efígie e nas estampas e gravuras relativas a ela nos séculos passados. Isso nos leva a crer que o manto, renovado de tempos em tempos, sempre esteve presente na imagem em questão e, da mesma forma que as coroas e o cetro, trata-se de um ex-voto ou oferta realizada pelos devotos como gratidão e manifestação laudatória à Padroeira.

Com efeito, na cultura hebreia em que viveu Maria, era costume as mulheres, em ambientes públicos ou quando distantes de seu cônjuge ou de sua parentela, manterem a cabeça recoberta por um véu. Essa prática foi bastante retratada pela arte renascentista nas representações de Nossa Senhora em diversos contextos ou ambientes. Já no Barroco (brasileiro) do século XVII, é comum observarmos imagens de Nossa Senhora com a cabeça descoberta, como em algumas obras de Frei Agostinho da Piedade. As imagens de Nossa Senhora da Penha, salvo raras exceções, como a que se venera na Igreja Matriz de Resende Costa – MG (Figura 6), apresentam a cabeça recoberta por um manto ou um véu branco. O exemplar da capital paulista, no que lhe diz respeito, não possui véu, mas, ao que tudo indica, sempre contou com o manto de tecido, fazendo as vezes do véu, segundo relatamos anteriormente. Sendo assim, pensando na classificação tipológica dessa escultura, podemos considerá-la como uma imagem de vulto de semi-vestir. Ademais, suas pequenas dimensões, o acabamento completo da peça (inclusive na parte posterior) e o olhar frontal levam-nos a supor que, possivelmente, não tenha sido produzida para ser retabular, mas para servir ao culto doméstico (e por isso, talvez, pertencesse ao padre Jacinto e sua família).

A coroa, que auxilia na fixação do manto à cabeça, e o cetro também foram substituídos em algumas ocasiões no decorrer dos anos. Na verdade, a presença de tais atributos – manto, coroa e cetro – ajudaram na cristalização de uma iconografia tipicamente paulistana de Nossa Senhora da Penha de França, perpetuada, ao longo dos séculos, em imagens, santinhos, gravuras, estampas, azulejos, mosaicos etc. que podem ser encontrados em igrejas, cemitérios, centros de documentação e ambientes domésticos.

Acerca da indumentária talhada na escultura, trataremos, inicialmente, da de Nossa Senhora. Ela veste uma túnica com tonalidade esverdeada e ornada com elementos fitomorfos estabelecidos pela técnica do esgrafito. Próxima à gola dessa túnica, em torno do pescoço, existe uma pintura a pincel representando uma discretíssima e delicada renda branca. Um manto azul marinho, também decorado com motivos fitomorfos e preso pouco abaixo do pescoço por uma espécie de broche envolve-lhe as costas e, diagonalmente, parte do tronco e dos membros inferiores. Sobre a cintura, uma cinta vermelha (talvez sugerindo sua maternidade virginal). O Menino, por sua vez, está vestido inteiramente com uma túnica em tom marrom claro, ricamente adornada com a técnica do esgrafito e "amarrada" por uma cinta vermelha à altura de sua cintura. Nota-se alguma desproporcionalidade do tronco em relação à cabeça de Jesus. O mesmo se observa em relação a Nossa Senhora. Na verdade, Maria e o Cristo infante são representados como figuras um tanto "atarracadas". Agora, diferentemente da Mãe, o Filho tem os pés à vista, calçando sapatinhos vermelhos (talvez inseridos posteriormente por demonstrarem certa rusticidade se comparados ao restante da talha).

Figura 6: Nossa Senhora da Penha de França. Século XIX . Autor: Padre Antônio de Pádua e Costa.
Procedência: Resende Costa, Minas Gerais. Madeira policromada. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Penha de França Resende Costa, Minas Gerais.



Foto: André Eustáquio Melo de Oliveira.

É evidente que, como acontece em boa parte das imagens do período barroco, Maria não usa as vestes representativas de sua cultura e época. Os trajes e os atributos (cetro e coroas da Virgem e do Menino) próprios da realeza traduzem a linguagem característica do Barroco em conformidade com o pensamento decorrente do Concílio de Trento e da Contrarreforma, em que as imagens são uma resposta ao Protestantismo. Naquele contexto, particularmente no mundo ibérico, Nossa Senhora, revestida de feição e roupagem aristocráticas, era compreendida, então, como a grande Rainha e Imperatriz triunfadora à frente da batalha contra as heresias e os infiéis. Ora, a

> defesa e a valorização das imagens, e portanto da arte que as produz, é a grande empreitada do barroco, que começa quando a Igreja, já certa de ter contido o ataque protestante passa à contra-ofensiva. (...) A Igreja quer manifestar na arte a origem e a extensão universal da própria autoridade (ARGAN, 2004, p. 56-57).

De fato, o Barroco consistiu na "arte de persuadir", de modo que a imagem adquiriu um protagonismo impressionante como instrumento de difusão dos ideais que servissem à Contrarreforma, particularmente na arte ibero-americana.

Apesar da origem hispânica, a invocação da Virgem Maria como Senhora da Penha encontrou terreno fértil na América Portuguesa (como se constata também com outras devoções marianas espanholas: Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora do Monte Serrat, Nossa Senhora da Cabeça etc.). Efetivamente, "algumas devoções entraram no Brasil durante os sessenta anos de união política de Portugal com Espanha (1580 a 1640)" (COSTA, 2017, p. 1984). E possivelmente, de São Paulo, a devoção à Virgem da Penha tenha sido irradiada (talvez levada por sertanistas, viajores e bandeirantes) para o interior do estado e para os sertões de Minas Gerais e outras regiões, uma vez que a colina da Penha de França, em São Paulo, no século XVII, era, como apresentamos, uma região de pouso para tropeiros e demais itinerantes na rota que os conduzia ao Rio de Janeiro, Mogi das Cruzes e outros tantos lugares.

De qualquer forma, em pouquíssimo tempo após o estabelecimento da primeira capela da Penha de São Paulo em 1667, a devoção à Senhora da Penha de França ganhou vigor e fama, notadamente depois tantos acontecimentos que a piedade popular atribuiu, como milagre, à Virgem do Penhasco, a qual foi acumulando um generoso patrimônio de bens e doações ofertados como ex-votos e gestos de gratidão pelos devotos, inclusive aqueles mais abastados que eram ali sepultados, beneficiando a Igreja em seus testamentos. Nesse sentido, o bairro, outrora conhecido como "Bairro dos Milagres" ou "Colina Santa", passou a atrair milhares de fiéis de toda a cidade. Com efeito, segundo Alves, o culto aos santos e, sobretudo, à Virgem Maria.

> assume características bastante peculiares, em que é possível até falar de uma "afetivização" desse culto, a partir do qual o santo participa de uma maneira mais humanizada da vida das pessoas: deixa de ser simples intermediário na graça ou milagre a ser alcançado, e compartilha "humanamente" dos temores, aspirações e alegrias dos fiéis. Em troca, recebe imagens, vestimentas, joias, altares e festas (ALVES, 2005, p.69).

A história de Nossa Senhora da Penha e da cidade de São Paulo se entrelaçam, sobretudo, no período das grandes e recorrentes epidemias de varíola (o chamado mal da "bexiga") e de crises hídricas observadas na Capital e na Província durante os séculos XVIII e XIX, conforme nos lembra Arroyo (1954, p. 177-181). Nessas épocas de calamidade, a Câmara, em nome da população aflita, oficializava um pedido junto às autoridades eclesiásticas para que a imagem original de Nossa Senhora fosse transladada da Penha até a Sé Catedral, de onde a Mãe de Deus agiria em favor da cidade e da Província, cessando, milagrosamente, as secas ou pestilências – o que lhe rendeu o título de Padroeira da cidade de São Paulo por aclamação popular. O reconhecimento pontifício desse título veio mais tarde, em 1985, com o papa João Paulo II, através da Bula com a qual elevou a nova Matriz da Penha à dignidade de Basílica Menor.

Nas épocas em que se transladava a imagem à cidade, conforme registra Martins (2003, p.381), ela era honrada com extraordinárias homenagens, inclusive durante o trajeto do traslado pelas avenidas Celso Garcia e Rangel Pestana. Todo o imenso fervor que se constituiu em torno de Nossa Senhora da Penha favoreceu que as festividades em sua honra, no dia 8 de setembro, chegassem a ocupar o posto de maior festa religiosa da cidade de São Paulo por muitos anos, gerando um intenso movimento de romarias e peregrinações, que influenciava no cotidiano da capital e em vários setores, como trânsito e transporte público, hotelaria, comércio, segurança pública, diversões profanas etc.

Sobre a importância e a influência da religiosidade – expressa sobretudo pelo culto à imagem, pelas festas, devoções populares e peregrinações que relatamos – na construção e manutenção da vida social e cotidiana, David Morgan (2018, p. 47) afirma que

> imagens têm poder sobre seus observadores, entretanto, com resultados diferentes. (...) Segundo esse olhar, a empatia é uma faculdade que considera as imagens como algo entre o observador humano e o mundo além (...). Como faculdade projetiva, então, poderíamos dizer que a empatia seja um agente primário do encantamento.

Por fim, apresentamos alguns dados sobre a Freguesia de Nossa Senhora da Penha de França. Desmembrada da Sé de São Paulo, foi criada em 15 de setembro de 1796. Em 1909, a antiga Igreja Matriz foi elevada a Santuário, o primeiro da capital paulista. Em 1957, os Missionários Redentoristas, que estiveram à frente da Paróquia entre 1905 e 1967, lançaram a pedra fundamental da nova Matriz da Padroeira de São Paulo, concluída muitos anos depois e elevada à dignidade de Basílica Menor em 1985.

Atualmente, a Paróquia de Nossa Senhora da Penha encontra-se no território da Diocese de São Miguel Paulista e constitui um complexo religioso, em plena Região Leste da Metrópole paulistana, formado pelo primitivo Santuário e a Basílica de Nossa Senhora da Penha de França, ao lado da bissecular igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos – edificações repletas de singularidades e particularismos artísticos, históricos e culturais de grande valor.

REFERÊNCIAS

ALVES, Célio Macedo. **Um Estudo Iconográfico.** In: COELHO, Beatriz (org.). DEVOÇÃO E ARTE: IMAGINÁRIA RELIGIOSA EM MINAS GERAIS. SÃO PAULO: EDUSP, 2005, P. 69.

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

ARROYO, Leonardo. **Igrejas de São Paulo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

BASÍLICA SANTUÁRIO PENHA RIO, disponível em: <https://www.basilicasantuariopenhario.org.br/>. Acesso em 09, nov. 2021.

BONTEMPI, Sylvio. **Penha Histórica**. São Paulo: Universidade Cruzeiro do Sul, 2001.

COLUNGA, P. Alberto. **Santuário de la Peña de Francia**. Salamanca: Editorial San Esteban, 1990.

COMO TUDO COMEÇOU. Disponível em: <https://www.basilicasantuariopenhario.org.br/historia-de-nossa-senhora-da-penha>. Acesso em 2 jul.2020.

COSTA, Neffertite Marques da. **As devoções portuguesa e espanhola na implantação do culto a Maria no Brasil.** In VIII CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 2017, Maringá. Anais. Disponível em: http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/4064.pdf. Acesso em 18 dez.2020.

FILHO, Attilio Colnago. **Senhora da Penha: ícone da fé quinhentista no Espírito Santo**. REVISTA FAROL, Vitória, n. 7, 2006. Disponível em: http:periódicos.ufes.br/farol/article/view/11466/8040. Acesso em 25 mar.2021.

GALVÃO, Lúcia Noya; RATIS, Salomé. **Da religiosidade canônica à popular: a Basílica da Penha do Recife, Pernambuco.** REVISTA INTERNACIONAL DE FOLKCOMUNICAÇÃO, Ponta Grossa, v. 1, n. 2, jul. 2003. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/489/315. Acesso em 8.abril, 2021.

MARTINS, Antônio Egydio. **São Paulo antigo: 1554 – 1910**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil.** São Paulo: Vozes, 2008.

MELO, Carlos Alberto Barreto Campelo de. **Explorando a Basílica Nossa Senhora da Penha, no Recife**: **incursões arquitetônicas e revelações artísticas**. In VIII EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2012, Campinas. Atas. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/ATAS2012.pdf. Acesso em 13 dez.2020.

MORGAN, David. **Images at work. The material culture of enchantment**. New York: Oxford University Press, 2018.

PARÓQUIA Penha de França – Histórico. Lisboa. Disponível em: https://www.paroquiapenhadefranca.com/historia. Acesso em 1º jul.2020.

Data de submissão: 15/04/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021

O ÓRGÃO DA SÉ CATEDRAL DE FARO E O ÓRGÃO DA SÉ CATEDRAL DE MARIANA: UMA NARRATIVA CONVERGENTE?

THE ORGAN IN THE SÉ CATEDRAL DE FARO AND THE ORGAN IN THE SÉ CATEDRAL DE MARIANA: A CONVERGENT NARRATIVE?

EL ÓRGANO DE LA SÉ CATEDRAL DE FARO Y EL ÓRGANO DE LA SÉ CATEDRAL DE MARIANA: ¿UNA NARRATIVA CONVERGENTE?

Aziz José de Oliveira Pedrosa[1]

RESUMO
Este artigo apresentará elementos da história dos órgãos da Sé Catedral da cidade de Faro (Portugal) e da Sé Catedral da cidade de Mariana (Brasil), pois esses instrumentos musicais são capazes de ilustrar fundamentais fragmentos da história da música e da arte luso-brasileira. Além disso, tem-se como objetivo principal analisar as características formais desses órgãos, talha em madeira e pintura, para se identificar as semelhanças e distinções existentes entre eles.
Palavras-chave: Órgão; Sé Catedral de Faro; Sé Catedral de Mariana.

ABSTRACT
The present paper intends to present some elements of the history of organs of the Cathedral of Faro (Portugal) and of the Cathedral of Mariana (Brazil), because they can illustrate fundamental fragments of the history of Luso-Brazilian music and art. In addition, the main objective is to analyze the formal characteristics of the organs, wood carving and painting, in order to identify the similarities and distinctions between them.
Keywords: Organ; Sé Catedral de Faro; Sé Catedral de Mariana.

RESUMEN
El presente texto presentará elementos de la historia de los órganos de la Catedral de la Sé de la ciudad de Faro (Portugal) y de la Catedral de la Sé de la ciudad de Mariana (Brasil), pues estos instrumentos musicales pueden ejemplificar fragmentos fundamentales de la historia de la música y del arte lusobrasileños. Además, el objetivo principal es analizar las características formales de estos órganos, la escultura en madera y la pintura, con el fin de identificar las similitudes y distinciones existentes.
Palabras clave: Órganos; Sé Catedral de Faro; Sé Catedral de Mariana.

NOTA INTRODUTÓRIA
Diversos vestígios materiais explicitam a condição colonial estabelecida entre Portugal e o Brasil, como expressam a arte e a arquitetura setecentista em Minas Gerais. Assim, destacam-se a pintura e a talha, confeccionadas por oficiais portugueses que repercutiram na região o repertório artístico que circulava na então Metrópole. A documentação histórica registra que não foram esses homens os únicos agentes responsáveis pela divulgação da arte em Minas, pois foi significativa a circulação de livros e, também, o envio de objetos para guarnecer os templos religiosos da Capitania. Entre os inúmeros itens enviados, desperta a atenção o órgão da Sé de Mariana, cuja narrativa pode estar vinculada à história do órgão da Sé Catedral de Faro. Esses instrumentos musicais são capazes de ilustrar fundamentais fragmentos da história da música e da arte luso-brasileira, estabelecendo indissociável elo entre os dois templos. Nesse sentido, este texto tem como eixo central examinar a história e, sobretudo, as características plásticas das caixas desses órgãos.[2]

[1] Aziz José de Oliveira Pedrosa é bacharel em Design, especialista em História e Cultura da Arte, mestre e doutor em Arquitetura e Urbanismo. Cumpriu residência pós-doutoral na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor efetivo da Universidade do Estado de Minas Gerais. Investiga temáticas relacionadas à arte, à arquitetura e à cultura colonial luso-brasileira (séculos XVIII e XIX). No doutorado concluiu a tese vencedora do Prêmio Científico Mário Quartin Graça (Portugal - 2017), categoria de Ciências Sociais e Humanas. E-mail: azizpedrosa@yahoo.com.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4274-1096.
[2]Esta pesquisa foi publicada em formato impresso em "Anais do Município de Faro – Volume XXXIX – 2017, Município de Faro, Portugal". Pela importância do tema para a história de Minas Gerais e o difícil acesso ao texto no Brasil, decidiu-se divulgá-lo nesta Revista.

A NARRATIVA HISTÓRICA

As diversas pesquisas encomendadas sobre os órgãos da Sé de Faro e da Sé de Mariana apontam a existência de relações entre eles, que sugerem presumíveis vínculos. Há conjecturas sinalizando que essas peças podem ter sido resultantes do trabalho de um mesmo organeiro, considerando-se para essas hipóteses os aspectos técnicos dos instrumentos. Além disso, tais associações são também avaliadas a partir da constituição formal das caixas dos dois órgãos, que demonstram certas vinculações.[3]

Muitos pesquisadores, entre eles Luís Artur Esteves Pereira (1969) e Gerhard Doderer (2001), dedicaram-se a investigar a história do órgão da Sé de Faro. Embora essa história esteja permeada de dúvidas, devido à escassez de documentação primária, Pereira (1969, p. 3) demonstrou que no interior da caixa do órgão encontrava-se uma nota, datada do ano de 1874, de autoria de C. David, indicando que o instrumento foi encomendado em 1715, pelo Cabido da Sé Catedral de Faro, ao organeiro João Henriques, que ficou incumbido de montar a peça em 1716. A referida mensagem também esclarece que em 1767 o órgão recebeu acréscimo de alguns elementos e passou por procedimentos de afinação em 1722, 1775, 1814 e 1874 (PEREIRA, 1969, p. 3).

Consoante análise realizada por Pereira (1969, p. 4), o dito João Henriques foi o organeiro alemão *Johann Heinrich Hulenkampf,* cujo nome aportuguesado, como poderia ocorrer com estrangeiros que se encontravam em Portugal, era João Henriques Ulemcamp, que fixou residência em Lisboa em 1711 e foi o responsável pela execução dos órgãos das igrejas lisboetas de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco. Esse homem, ainda segundo Pereira (1969, p. 4), foi colaborador direto de Arp Schnitger (1648-1719), importante organeiro alemão, residente em Hamburgo, que enviou em 1701os dois órgãos a Portugal[4]. Diante desses fatos, algumas suposições foram levantadas por outros pesquisadores e a mais instigante se refere à possibilidade de ser o órgão da Sé de Faro uma peça realizada por Arp Schnitger. Contudo, a ausência de novos dados dificulta afirmar ou refutar essa tese. Acredita-se na possibilidade de ser uma peça fabricada por mão de obra alemã, mas seria impreciso, neste artigo, interpor discussões sobre a identidade do organeiro que a produziu.

A escassez de dados históricos também impede que seja conhecido o nome do entalhador responsável pela fatura dos elementos ornamentais que compõem a caixa do órgão da Sé de Faro, mas é admissível que tenha sido confeccionada por oficiais portugueses, considerando-se as semelhanças estilísticas e escultóricas com a talha setecentista produzida à época em Portugal. O único dado conhecido se refere à pintura da caixa do instrumento, realizada no ano de 1751 por Francisco Correia (MESQUITA, 1989).

Do outro lado do Atlântico está o órgão da Sé de Mariana, rotulado como "irmão" do órgão de Faro, devido à permanência de semelhanças entre eles, que para os especialistas ultrapassam os aspectos plásticos das caixas[5]. A respeito da peça da Sé de Mariana, as pesquisas de Ivo Porto de Menezes (1985) e Marcello Martiniano Ferreira (1991) arrolaram informações sobre o processo que o conduziu ao Brasil, cujo dossiê completo encontra-se nos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan (Belo Horizonte). Ferreira (1991, p. 216) informou que no ano de 1747 o Conselho Ultramarino aprovou o envio de objetos para a Sé de Mariana, entre eles sinos, ornamentos e um órgão. Esses itens tinham como finalidade equipar o templo, que a partir de 1745 sediou o primeiro bispado da Capitania de Minas Gerais, sendo Dom Frei Manuel da Cruz o bispo nomeado para tal encargo.

Seguiram para Mariana todos os artigos prometidos, com exceção do órgão e dos sinos. Por esse motivo, em 1751 o então bispo de Mariana solicitou ao Rei Dom José I que fosse cumprido o envio do órgão, não direcionado na primeira remessa, uma vez que o instrumento era de fundamental relevância para a celebração do culto na Catedral[6]. O apelo do bispo foi atendido no dia 26 de junho do ano de 1752, quando foi comprado do organeiro João da Cunha, em Lisboa, o órgão a ser enviado para Mariana[7]. Em 1752 foram despachadas de Lisboa as caixas contendo as peças do instrumento, recebidas na cidade do Rio de Janeiro no dia 16 de outubro de 1752 e, logo em seguida, no dia 26 de novembro de 1752 chegaram à Catedral da Sé (MENEZES, 1985, p. 78). Passados alguns meses, no dia 17 de setembro de 1753, o Cônego Vicente Gonçalves Jorge de Almeida recebeu pagamentos pelo serviço de assentar e afinar o órgão[8]. Consoante Menezes (1985, p. 79), não foi especificado se foi ele o responsável por tal atividade.

---

[3] As especificações técnicas desses instrumentos foram devidamente analisadas por especialistas. Ver: PEREIRA, Luís Artur Esteves. O órgão da Sé de Faro. In: *Separata do Correio do Sul*. Faro: Tipografia União Faro Separata do Correio do Sul, 1969, p. 1-8.

[4] Ver: MESQUITA, José Carlos Vilhena. O órgão da Sé de Faro: do pouco que se sabe ao muito que se presume. In: *A Música, Uma Tradição Algarvia*. Faro: Edição da Delegacia Regional do Sul, da Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 103-110.

[5] Ver: FERREIRA, Marcello Martiniano. *Arp Schnitger, dois órgãos congêneres de 1701*: suas destinações atuais e características técnicas. Niterói: M. M. Ferreira, 1991.

[6] SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Órgão da Sé de Mariana.* Caixa 206, p. 94.

[7] SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Órgão da Sé de Mariana.* Caixa 206, p. 90.

[8] *Órgão da Sé de Mariana.* Caixa 206, p. 98.

As informações listadas demonstram quando o órgão foi recebido na Sé de Mariana, mas são desconhecidas fontes habilitadas a delimitar a provável datação da peça. Resta, apenas, um registro entalhado no perfilado da caixa, acima do teclado, indicando o ano de 1723 (MENEZES, 1985, p. 80-81). Não se pode afirmar se essa data é referente ao ano de fabricação do órgão, da fatura de sua caixa, de sua aquisição em Portugal, ou se especifica outro serviço executado. Pensa-se, também, na possibilidade desse instrumento ter sido, antes de vir para Minas, parte do acervo de algum templo dedicado a São Francisco de Assis, devido à existência de uma tarja com as armas do Santo no arremate da caixa. Mas, novamente, o silêncio dos documentos não permite um debate conciso.

Considerando-se a excepcionalidade do órgão da Sé de Mariana, sobretudo para o contexto da música setecentista mineira, foram empreendidas investigações em prol de se apresentar apontamentos, emitidos por especialistas da área de música, que permitissem conhecer quem foi, de fato, o organista responsável pela execução do dito instrumento. Há nos arquivos do IPHAN de Belo Horizonte cópia da conhecida correspondência enviada pelo maestro, organista e cravista alemão Karl Richter[9] relatando se tratar de uma peça de grande valor histórico, comparável, conforme sua opinião, aos órgãos Schnitger e Silbermann. Ainda considerou Richter que poderia ser esse um instrumento oriundo da oficina de Arp Schnitger ou produzido por algum discípulo do organista alemão. No entanto, o maestro não emitiu conclusões sobre o caso. Essas vieram em estudos e exames posteriores, em que foi atribuído ao organista hamburguês Arp Schnitger a fábrica do órgão de Mariana (FREIXO, 2002, p.31). Tomando por base essa atribuição, seria esse instrumento musical peça única de Arp Schnitger fora do continente europeu.

Ressalta-se, todavia, que são controversas as questões alusivas às atribuições. Gerhard Doderer (2001, p. 392), depois de minucioso estudo sobre os órgãos de Faro e da Sé de Mariana, concluiu que tanto um quanto o outro não foram fabricados por Arp Schnitger, mas sim por um discípulo e mestre assistente de Schnitger de nome Johann Heinrich *Hulenkampf,* que viveu em Lisboa a partir de 1711 e produziu alguns órgãos na região. Avaliações equivalentes sobre o instrumento do Faro constam nas pesquisas divulgadas por Pereira (1969, p. 6). Nessa perspectiva, cabe reafirmar que não é objetivo discutir, neste texto, os aspectos técnicos referentes às polêmicas que envolvem uma ou outra atribuição. Tampouco é propósito debater as argumentações dos autores supracitados perante os exames técnicos e as constatações expedidas. O arrolamento dessas citações tem como intuito, apenas, demonstrar a importância das peças em análise e as diversas opiniões e estudos que tiveram como fundamento compreender sua autoria.

ELEMENTOS ORNAMENTAIS DOS ÓRGÃOS DA SÉ DE FARO E DA SÉ DE MARIANA

O órgão da Sé de Faro (Figura 1) foi instalado em uma varanda, que promove sua integração com o espaço sacro da Sé. Na porção inferior está a pedaleira e acima do teclado há porta de duas folhas. Nesse registro predomina a pintura de charão vermelho, utilizado para estabelecer semelhanças com a laca oriental, *chinoiseries* retratando paisagens orientais e pessoas de feições orientais tocando instrumentos musicais, pintadas de dourado. No registro acima, na porção central e lateral, as pinturas de *chinoiseries* retratam paisagens orientais, servindo de fundo para figurações humanas que expressam atividades, algumas executando movimentos de dança. Há, nessa seção, desenhos de pagodes, pássaros em voo e elementos vegetalistas relacionados à flora oriental. A paleta de cores é composta de verde, azul, tons avermelhados e dourados nos contornos. É de se notar, nas laterais da região frontal da área em análise, a presença de talha dourada emoldurando a porção superior das cenas representadas, delineada por ornatos vegetalistas, flores e folhas de acanto. Na parte inferior dessas portas estão pinturas de vasos de flores sobre fundo de cor azulada que, em hipótese, podem ter sido executadas em data posterior à pintura que reveste a caixa do órgão.

Acima da região descrita, há uma cimalha que separa o registro inferior do superior, onde estão os tubos de ar. Essa cimalha apresenta formas geométricas triangulares nas laterais e, ao centro, apoio para os tubos.

A seção subsequente é ocupada por sete grupos de tubos. Acima desses a ornamentação é em talha dourada vazada, semelhante a um rendilhado, composta de elementos vegetalistas e curvilíneos que conferem acabamento à região onde estão os tubos. A pintura dessa seção, sobre charão vermelho, perpetua o uso de *chinoiseries* com desenhos de figuras humanas encenando atividades, desenhos de aves, flores, pagodes e paisagens, predominando o azul e o dourado. O destaque desse registro é devido às figuras angelicais trajando túnicas esvoaçantes e calçando botas, sentadas sobre volumosas folhas de acanto.

Logo acima está a cimalha que recebeu pintura de *chinoiseries* com pássaros, paisagens e elementos vegetalistas em azul e dourado sobre charão vermelho. No arremate da caixa estão ornatos de talha compostos de acantos, elementos curvilíneos em forma de "C" e motivos vegetalistas. Destacam-se nessa região as figuras antropomórficas angelicais: duas nas laterais e uma ao centro, trajando túnica e tocando trombeta. Ainda não se tem a datação, tampouco o nome do artista que produziu os elementos decorativos. Sabe-se que a pintura da caixa foi fruto da intervenção de Francisco Correia e é possível que a talha e a pintura sejam de épocas diferentes.

[9] SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Órgão da Sé de Mariana.* Caixa 208, p. 473.

Figura 1 – Órgão da Sé de Faro



Fonte: Câmara Municipal de Faro

O primeiro registro do órgão da Sé de Mariana (Figura 2) apresenta, ao centro, teclado e pedaleira. Nas laterais pinturas douradas de *chinoiseries* sobre charão vermelho, retratando paisagens orientais, pássaros em voo. Acima desse registro, pinturas de *chinoiseries* sobre fundo de charão vermelho, emolduradas por pintura de cor verde com desenhos dourados. A região central tem porta de duas folhas com pinturas de paisagens orientais, representações de pagodes e homens de feição oriental. A região interior das folhas da porta recebeu pintura de charão verde com desenhos de paisagens orientais compostas de pagodes, elementos vegetalistas, zoomórficos e antropomórficos, ambos pintados de dourado. Essa seção é separada do outro registro por cimalha com formações geométricas triangulares nas laterais e, ao centro, apoio para os tubos de ar. A cimalha foi pintada de vermelho e verde, recebeu pinturas ornamentais vegetalistas de cor dourada. No registro acima da cimalha encontram-se os tubos de ar emoldurados por talha dourada, predominando ornatos vegetalistas, como folhas de acanto. Nas laterais do registro que sustenta os tubos de ar estão figuras antropomórficas angelicais trajando túnicas esvoaçantes e calçando sandálias. Essas esculturas estão sentadas sobre enrolamentos de acantos.

Na sequência está a cimalha arrematando a fachada com movimentação iniciada na porção inferior. Predominam o verde e o vermelho na pintura desse elemento, com desenhos em dourado similares a outras representações figurativas de inspiração oriental, presentes em toda a caixa do órgão. Sobre essa cimalha há pintura de ornatos dourados sobre charão vermelho: folhas de acantos e outros motivos vegetalistas, que conferem o acabamento dessa seção. Sobressaem no arremate figuras antropomórficas aladas, vestindo túnica e calçando botas, com um dos braços estendidos direcionados ao anjo central. Esse segura trombeta em uma mão e na outra a tarja com emblema da Ordem Franciscana, composto de um braço de Cristo e outro de São Francisco.

Não se tem documentação referente à fatura da caixa do órgão de Mariana, tampouco indicação de sua data de execução. Conforme documento transcrito que se encontra no arquivo da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Belo Horizonte[10], o conjunto escultórico foi realizado por artífices de Lisboa. Isso atesta, mais uma vez, a circulação de obras de arte entre a Colônia e a Metrópole, já conhecidas pela historiografia da arte. Entretanto, a análise

[10] SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Órgão da Sé de Mariana.* Caixa 208, p. 477.

Figura 2 – Órgão da Sé de Mariana



Fonte: Aziz Pedrosa. 2015.

formal da face, vestimenta e expressão das figuras angelicais que compõem o instrumento sinalizam que podem não ter sido resultantes do trabalho de um único mestre e que, em hipótese, contou com a ajuda de outros artífices, até mesmo de uma oficina, como de praxe ocorria à época, tal qual na confecção de retábulos e talha ornamental. Essa suposição surge perante a existência de diferenças pontuadas na escultura dos anjos que se encontram ladeando os tubos de ar, em relação às figuras inseridas no arremate.

ANÁLISE

Os órgãos eram elementos importantes durante as celebrações, o que motivou o bispo Dom Frei Manuel da Cruz solicitar o envio da peça para Mariana, como descrito, para que a Sé apresentasse as condições necessárias para abrigar as novas funções a ela designada, quando elevada à condição de sede do Bispado. Essas peças geralmente eram alocadas em áreas de destaque no interior dos templos e, no caso dos órgãos em estudo, nota-se que ocupam similar localização em varandas anexadas ao coro alto das igrejas, estabelecendo interessante intervenção no espaço do templo, compondo a cenografia do ambiente religioso. A instalação do órgão próximo ao coro alto foi comum em templos portugueses, tal qual a igreja do Mosteiro de Tibães, cuja varanda está anexada ao coro alto, semelhante à localização do órgão da Sé de Faro e de Mariana. Em Minas, a integração dos órgãos nessa região pode ser vista em outras igrejas, como na Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes. Segundo Nelson Correia Borges (1989, p. 332), essa escolha assegurava as qualidades acústicas do instrumento.

Consoante Ivo Porto de Menezes (1985, p. 78), o mestre de obras e carpinteiro Manuel Francisco Lisboa foi o responsável pela escolha do local onde foi instalado o órgão da Sé de Mariana, bem como pela elaboração do projeto para a obra. Acredita-se que o experiente artífice tenha examinado o espaço mais adequado para receber o instrumento musical, considerando-se a disposição da peça em relação ao ambiente arquitetônico da Sé e, também, às exigências acústicas para sua execução.

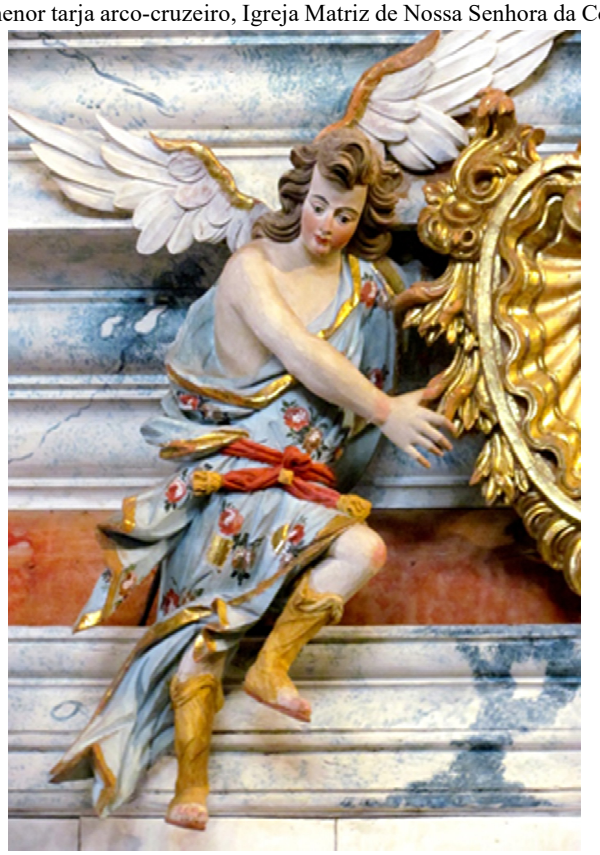
No que se refere aos aspectos artísticos dos órgãos da Sé de Faro e de Mariana, a fachada de ambos revela as características sonoras das peças. A esse respeito, Ivo Porto de Menezes informou que a fachada do órgão da Sé de Mariana é composta por flautas dispostas "(...) em três torretas com sete tubos, sendo as extremas triangulares e a central de forma arredondada mais alta, entremeadas de dois campos planos com quatro conjuntos de flautas num total de duas por campo, que caracteriza o famoso 'Hamburger Prospekt' – Fachada Hamburguesa – dos órgãos Schnitger." (MENEZES, 1985, p. 83). Esses aspectos são encontrados no órgão de autoria do organista hamburguês Arp Schnitger, localizado na igreja de São Pedro e São Paulo em Cappel, Alemanha. Logo, os elementos estéticos, os eventos históricos e algumas especificações técnicas possibilitaram a alguns pesquisadores inferirem que os órgãos da Sé de Faro (PEREIRA, 1969, p.5) e de Mariana

(FREIXO, 2002, p.31) foram produzidos por Arp Schnitger[11]. De fato, considerando-se a fachada do órgão de Cappel é possível identificar semelhanças com os instrumentos de Mariana e de Faro, que exibem a referida "fachada hamburguesa", assinalada, sobretudo, no idêntico uso de tubos laterais apoiados sobre bases triangulares, conjunto de tubo central em base geométrica e uso de talha e grupos escultóricos nas mesmas regiões dos órgãos em debate, como ocorre na peça de Cappel.

As caixas dos órgãos de Faro e de Mariana exibem semelhanças em toda estrutura: nas formas utilizadas e na organização dos volumes que os compõem. Isso pode ser indício de que um desses instrumentos foi a referência para a fatura do outro. No entanto, não se pode afirmar que tenham sido realizados por uma mesma oficina, pois os elementos escultóricos são de faturas diferentes (exemplo: as esculturas de anjos), apesar de ambas as peças seguirem um mesmo programa formal e composicional. Esse caráter é revelado nos elementos vegetalistas, ornatos curvilíneos e figuras antropomórficas de vulto que acentuam a teatralidade impressa às peças da talha portuguesa coeva, emanando a essência da plástica em voga, sobretudo, durante o reinado de Dom João V[12].

No remate dos dois órgãos as diferenças pontuadas não são apenas escultóricas, mas também reforçadas na escolha de anjos com trombetas nas laterais do órgão da Sé de Faro e dos anjos sem instrumento musical na peça da Sé de Mariana. Esses últimos, aparentemente, reverenciam o anjo que toca a trombeta e segura o escudo com as armas de São Francisco. Foi corrente nos órgãos portugueses a presença de figuras antropomórficas tocando instrumentos musicais no remate, como ocorre, por exemplo, no órgão da Sé do Porto. Em outros casos, como no órgão do Mosteiro de Tibães, recorreu-se ao uso das Virtudes.

Figura 3 – Pormenor tarja arco-cruzeiro, Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Catas Altas.



Fonte: Aziz Pedrosa. 2019.

[11] Os debates sobre as semelhanças estéticas existentes entre os órgãos da Sé de Faro e da Sé de Mariana, em que se demonstraram suas vinculações formais e estéticas ao órgão de Arp Schnitger de Cappel, tiverem como objetivo, tão somente, explicitar os aspectos que justificam aos instrumentos em estudo apresentar a rotulada "fachada hamburguesa". Nesse sentido, não se pretende elencar discussões a respeito das características técnicas dessas peças, já debatidas por especialistas que elencam hipóteses de que foram produzidas pelo organista Arp Schnitger. Trata-se de assunto que gera polêmicas e controvérsias, uma vez que a documentação não faz referências exatas.
[12] Robert Smith (1962) denominou de "estilo joanino" o período em que o Barroco italiano foi a grande referência para a arte em Portugal, cuja cidade de Roma se tornou o modelo principal de inspiração para as produções artísticas e arquitetônicas empreendidas nos tempos de Dom João V.

Além dessas questões, no caso específico de Minas Gerais, pensa-se qual pode ter sido, no meio artístico local, a repercussão causada pelos elementos escultóricos e pictóricos da caixa do órgão e, até mesmo, se eles serviram como referência para a produção de trabalhos de arte sacra. Essa conjectura é subsidiada na existência de anjos que integram a ornamentação das igrejas mineiras, produzidos depois dos anos de 1750, cujas feições formais memoram as esculturas laterais do órgão da Sé. Para exemplificar, citam-se os anjos que ocupam o coroamento do retábulo de São Pedro da Sé de Mariana, atribuídos ao entalhador Francisco Vieira Servas (MARTINS, 1974, 2v., p. 214-215) e a cartela do arco-cruzeiro da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas (Figura 3), ladeada por anjos vestindo túnicas esvoaçantes e calçando botas, que se assemelham às esculturas angelicais laterais do órgão da Sé, inclusive o cabelo, que segue um desenho próximo. A referida cartela é atribuída ao entalhador Francisco Vieira Servas, que laborou na Matriz de Catas Altas entre os anos de 1753 – 1759[12]. Nesse sentido, é instigante questionar, mesmo que as repostas para o caso sejam desconhecidas, se Vieira Servas utilizou como referência a talha desse órgão para realizar algum de seus trabalhos.

Em relação à policromia, há hipóteses de que o órgão da Sé de Mariana pode ter sido pintado por Francisco Correia, responsável pela pintura do órgão da Sé de Faro. No entanto, essa conjectura, quando examinada a partir do confronto da pintura dos dois instrumentos musicais em estudo, não demonstra subsídios suficientes para embasar tais apontamentos. Apesar de fazerem uso de temática às vezes similar, remetendo à paisagem, à arquitetura e às cenas do universo oriental, os traços do pincel, o repertório gráfico e a paleta de cores sinalizam que são trabalhos quocientes da atividade de artistas ou oficinas diferentes. As figuras do órgão da Sé de Faro são em azul, vermelho, verde e dourado (no contorno das imagens). No caso do órgão da Sé de Mariana, o dourado é a cor dos desenhos, que não receberam outros pigmentos. Nessa perspectiva, é impreciso designar se as duas pinturas foram executadas por um mesmo artista. Para uma discussão mais segura, seria importante o exame minucioso desses trabalhos, dos pigmentos utilizados, das características das pinceladas e de outros aspectos que permitam elencar conclusões.

Cabe ainda frisar que independente da permanência de lacunas alusivas à fatura da talha e da pintura dos órgãos da Sé de Faro e de Mariana, as correspondências entre as formas, volumes e programas artísticos podem sugerir que uma caixa foi utilizada como modelo para a confecção da outra. Porém, não é seguro atestar que foram produzidas por uma mesma oficina, pois proposições dessa natureza exigiriam a localização de documentação e um amplo estudo formal dos elementos artísticos. No tangente às datas de fabricação, as informações arroladas por Pereira (1969, p. 3) esclarecem que o órgão de Faro foi instalado no espaço onde se encontra no ano de 1716 e, possivelmente, nesse momento já existia a caixa com os ornamentos. Por sua vez, a caixa do órgão da Sé de Mariana parece se tratar de trabalho executado em momento posterior, sem ser possível especificar o momento exato. Existe, apenas, a data de 1723 gravada na peça, sem informações adicionais do que ocorreu nesse período: seria a execução da caixa?

Realizadas essas explanações, registra-se que a contribuição que se apresenta teve como proposta apresentar algumas questões referentes aos programas artísticos dos órgãos da Sé de Mariana e da Sé de Faro, cujas narrativas estão entrelaçadas por fatos que a documentação identificada ainda não foi capaz de esclarecer. Todavia, a voz desses instrumentos musicais, perante o silêncio dos vestígios documentais, deixa que sua estrutura, elementos decorativos e música se tornem o registro mais importante de objetos de inestimável valor, principalmente a peça de Mariana que é uma raridade europeia no território brasileiro.

REFERÊNCIAS

BORGES, Nelson Correia. Do Barroco ao Rococó. In: *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, v. 8, 1986.

BORGES, Nelson Correia. Órgãos. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

DODERER, Gerhard. Relações musicais luso-brasileiras do século XVIIII: dois casos particulares. In: *Colóquio Internacional* (Lisboa, 2000). A Música no Brasil Colonial. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

FERREIRA, Marcello Martiniano. *Arp Schnitger, dois órgãos congêneres de 1701*: suas destinações atuais e características técnicas. Niterói: M. M. Ferreira, 1991.

FREIXO, Elisa. *Órgão Arp Schnitger, Sé de Mariana, Minas Gerais*: Aspectos históricos e técnicos. Mariana: Arquidiocese de Mariana, 2002.

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

MENEZES, Ivo Porto de. O templo e a música. In: *Mariana: arte para o céu*. Coord. De Paulo Mendes Campos. Belo Horizonte: Comissão Pró-restauração da Catedral e Órgão da Sé de Mariana, 1985, p. 79-83.

MESQUITA, José Carlos Vilhena. O órgão da Sé de Faro: do pouco que se sabe ao muito que se presume. In: *A Música, Uma Tradição Algarvia*. Faro: Edição da Delegacia Regional do Sul, da Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 103-110.

OLIVEIRA, Eduardo Pires de. *Minho e Minas Gerais no século XVIII*. Braga: Edição do Autor, 2016.

PEREIRA, Luís Artur Esteves. O órgão da Sé de Faro. In: *Separata do Correio do Sul*. Faro: Tipografia União Faro Separata do Correio do Sul, 1969, p. 1-8.

SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados***.** Região de Mariana. Igreja Catedral de Nossa Senhora da Assunção, Módulo 2, Volume 1 .

SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Órgão da Sé de Mariana.* Caixa 206.

SECRETARIA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (SPHAN); VITAE & PRÓMEMÓRIA. *Órgão da Sé de Mariana.* Caixa 208.

SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizontes, 1962.

Data de submissão: 12/11/2021
Data de aceite: 15/11/2021
Data de publicação: 27/12/2021

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

A IMAGEM DO MÁRTIR SÃO MANOEL DE RIO POMBA: Pesquisa histórica e atribuição de autoria ao Aleijadinho

THE IMAGE OF MARTIR SÃO MANOEL DE RIO POMBA: Historical research and attribution of autorship to Aleijadinho

LA IMAGEN DEL MARTIR SAN MANOEL DE RIO POMBA: Investigación histórica y cesión de autoria al Aleijadinho

André Vieira Colombo[1]

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar uma síntese das pesquisas que levaram à identificação de uma imagem sacra inédita do Mártir São Manoel, em Rio Pomba – MG, como uma possível obra de autoria de Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho. A atribuição deu-se durante um processo de conservação e restauração que se desdobrou no aprimoramento dos instrumentos de proteção do bem cultural. Partindo da revisão bibliográfica sobre Antônio Francisco Lisboa, suas relações com Rio Pomba e apoiado em documentação primária existente que comprova a relação estabelecida entre o padre Manoel de Jesus Maria, pároco fundador de Rio Pomba, e o escultor, o estudo relata o processo de pesquisa histórica, conciliada com as análises científicas desenvolvidas durante os processos de conservação e restauração da imagem devocional que embasam a atribuição.

Palavras chave: São Manoel Mártir; Rio Pomba; Antônio Francisco Lisboa; Atribuição de autoria.

ABSTRACT

This article aims to presente a synthesis of the research that led to the identification of an unedited sacred image of Mártir São Manoel, in Rio Pomba – MG, as possible work by Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho. The attribution was made during a conservation and restoration process that led to the improvement of the instruments for the protection of the cultural asset. Starting from the bibliographic revision of Antônio Francisco Lisboa and his relations with Rio Pomba and supported by existing primary documentation that proves the relationship established between father Manoel de Jesus Maria, founding pastor of Rio Pomba, and the sculptor, the study reports the process of historical research, conciliated with the cientific analyzes developed during the processo of the conservation image that support the attribution.

Keywords: São Manoel Mártir; Rio Pomba; Antônio Francisco Lisboa; Attribution of autorship.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar uma síntese de la investigación que condujo a la identificación de uma imagen sagrada inédita del Mártir São Manoel, em Rio Pomba – MG, como posible trabajo de Antônio Francisco Lisboa – el Aleijadinho. La atribución se realizó durante um processo de conservación y restauración que derivó em la mejora de los instrumentos de protección del bien cultural. A partir de la revisión bibliográfica sobre Antônio Francisco Lisboa y sus relaciones con Rio Pomba y sustentado en la documentación primaria existente que prueba la relación establecida entre el padre Manoel de Jesus Maria, párroco fundador de Rio Pomba, y el escultor, el estúdio informa del processo de investigación histórica, conciliada com los análisis científicos desarollados durante el proceso de conservación de la imagen que sustentan la atribución.

Palabras clave: São Manoel Mártir; Rio Pomba; Antônio Francisco Lisboa; *Atribución de autoria.*

PESQUISA HISTÓRICA E ATRIBUIÇÃO DE AUTORIA AO ALEIJADINHO

O presente estudo apresenta uma síntese das pesquisas relativas à atribuição da imagem do Mártir São Manoel, padroeiro da paróquia homônima em Rio Pomba – Minas Gerais – ao escultor Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho. A partir do manuseio da obra, nas primeiras etapas do procedimento de restauração[2], levantou-se a hipótese de que as características técnicas, formais e estilísticas ligavam a imagem, identificada inicialmente como uma escultura portuguesa, à imaginária da escola mineira e ao estilo das obras do Mestre.

[1] Graduado em História pela Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO – Juiz de Fora). Pós-graduado em Patrimônio Cultural e Arqueologia pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (FAVENI). Integrante do Grupo de Pesquisa *Arte e Cultura colonial - Novos Olhares* do IAD/UFJF. Aluno do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL) do IAD – UFJF.
E-MAIL: colombohistoria@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7452-1595.

[2]A restauração foi contratada pelo município de Rio Pomba em parceria com a Paróquia São Manoel e executada pelo Atelier de Conservação e Restauração de Bens Culturais Ltda, em Juiz de Fora– MG, entre 2019 e 2020, sob a coordenação do conservador-restaurador Valtencir Almeida dos Passos.

A imagem apresentava sua legibilidade reduzida por oito espessas camadas de repintura. As primeiras análises técnicas e a observação minuciosa e diária da obra esvaziavam a tese da procedência lusitana. Iniciadas as pesquisas, foram identificadas fontes históricas que ligavam o Padre Manoel de Jesus Maria, fundador da primeira capela da Paróquia de São Manoel, a Antônio Francisco Lisboa, o que conferia sentido à hipótese[3].

Na pesquisa bibliográfica e nos inventários municipal e estadual não foram encontrados registros nem informação sobre a autoria da imagem. Mas seria possível encontrar um "novo Aleijadinho"? Quando se tem dimensão do pantanoso campo que se constituiu a prática das atribuições de autoria, particularmente ao escultor, a hipótese inusitada carecia de análise rigorosa, mesmo tratando-se do orago de uma paróquia histórica. Mesmo com o avançado estágio dos estudos sobre a obra de Antônio Francisco Lisboa, ainda são comuns algumas tentativas de se atribuir à sua autoria obras que não contenham documentação histórica ou conjunto razoavelmente seguro de elementos formais.

Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho – foi um artífice cuja história, memória e mítica são frequentemente revisitadas à luz de novas descobertas. Uma plêiade de estudiosos já se debruçou sobre aspectos de sua vida e sua produção artística e o elevaram ao lugar de um dos personagens mais debatidos da história brasileira. Seja reconhecido como artista exponencial, idealizado como gênio ou negado como personagem que nunca teria existido, constata-se que grande número de pesquisadores dedicou-se a sua história e memória, ora em estudos mais críticos e isentos, ora em produções mais tendenciosas e apaixonadas. A historiografia demonstra que houve uma devassa nos acervos documentais em busca de informações sobre "Antônio Francisco Lisboa", inclusive com o recolhimento de documentos de diversos fundos pelos pesquisadores do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan).Também foram vasculhados acervos de arte religiosa pelos colecionadores ávidos pelas obras ao longo século XX, em decorrência da valorização estrondosa da obra do Aleijadinho no mercado nacional. Alguns pesquisadores afirmam que é quase impossível encontrar "um novo Aleijadinho". Ponto crítico para os processos de atribuição de autoria é a autenticidade, visto que até obras contemporâneas já foram atribuídas ao Mestre.

A existência dessa imagem em Rio Pomba é comprovada por ampla documentação histórica. Em publicações locais é difundida a informação de que a imagem seria de origem portuguesa e que teria sido doada ao Padre Manoel pela Rainha Dona Maria I. Diversos autores reverberam a informação da procedência sem vinculá-la a qualquer fonte histórica. A referência mais antiga identificada remonta ao Jornal "O Pombense", em 1890. Segundo o periódico, "é um primor de arte a imagem de S. Manoel da Freguesia do Pomba; não é de grande vulto, porém revela a perícia do escultor que a fez, pois na mesma salientam-se todas as formas e traços do corpo humano. Foi dádiva de D. Maria I, rainha de Portugal" (*apud* SANTIAGO, 1991, p. 85). (Figura 1)

Figura 1 – Vista frontal da imagem de São Manoel. 120 X 40 X 33cm.



Foto: Sérgio Neumann. 2020.

[3] A identificação contou com a participação do historiador e conservador-restaurador Carlos Magno de Araújo que, juntamente com outros pesquisadores da arte e da cultural colonial, integra um projeto de pesquisas mais amplo sobre essa obra.

O memorialista Sinval Santiago alerta: "Não devemos confundir essa imagem, doada pela rainha citada, com outra de pequeno porte também existente na matriz de São Manoel do Rio Pomba e que é de relevante valor histórico, porque é procedente de Ouro Preto e foi trazida de Ouro Preto pelo nosso pároco" (SANTIAGO, 1991, p. 85). Sem suspeitar que a imagem poderia ser de procedência mineira, o autor destaca a existência de relações entre o Padre Manoel de Jesus Maria e Antônio Francisco Lisboa, o que pode ser comprovado em função de pelo menos um episódio documentado que prova a relação entre esses dois personagens históricos. (Figura 2)

Figura 2: Imagem de São Manoel.



Foto: Museu Histórico de Rio Pomba (1930?). Coleção Sinval Santiago.

Aspecto chave para compreender a invisibilidade dessa obra é analisar a literatura especializada sobre o Aleijadinho e sobre o Padre Manoel de Jesus Maria. Constata-se que Rio Pomba está presente na maioria das obras sobre o Aleijadinho. Também na produção dos memorialistas e na tradição oral de Rio Pomba são latentes as referências às ligações entre o Padre Manoel de Jesus Maria e Antônio Francisco Lisboa, personagens que conviveram, como amigos de infância, no senso comum pombense. Sinval Santiago foi o principal responsável pela difusão dessas referências, repetidas por outros memorialistas[4], demonstrando a importância da memória e seus indícios para a história. Há ainda referências de que existiu em Rio Pomba pelo menos mais uma imagem de Santa Luzia que seria de autoria do Aleijadinho e que foi furtada no ano de 1988[5].

PADRE MANOEL DE JESUS MARIA E ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA

Manoel de Jesus Maria nasceu em 1731 em Vila Rica. Era mulato, filho de João Antunes, português, com sua escrava Maria de Barros, angolana. Dedicou-se desde cedo à vivência religiosa como coroinha e sacristão em Santo Antônio da Casa Branca (at. Glaura), Ouro Preto, buscando ordenação e enfrentando diversas dificuldades por ser mulato e filho ilegítimo (CASTRO, 2010). Cursou o Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, em Mariana, e depois transferiu-se para a Paróquia de N. S. da Conceição de Antônio Dias, em Vila Rica, onde também foi sacristão (*idem*, 2010, p. 36) até sua ordenação, em 1765.

Foi confrade na Irmandade de São Benedito, na Capela de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz, onde Manoel Francisco Lisboa e Antônio Francisco Lisboa trabalharam. Um requerimento de mesários desta irmandade em 1765, constante do processo de obtenção das ordens, pede a nomeação do Padre Manoel para a dita Capela. Após articulações políticas estratégicas com o governo da Capitania, e a persistência contra impedimentos para sua ordenação "por sua impureza de sangue", ele recebe as ordens religiosas com apoio de diversas autoridades e se oferece para fundar, e assim é designado, uma paróquia para os índios nos Sertões do Rio Pomba, o que aconteceria em 1767 (PAIVA, 2006, p. 57).

O religioso continua mantendo contato com a Paróquia de Antônio Dias mesmo após sua ordenação. Ainda em 1767 participa de algumas das numerosas missas que rezou pelo falecimento de Manoel Francisco Lisboa, pai do Aleijadinho, no templo onde sempre teve "vínculo profissional, social e religioso" (MIRANDA, 2014, p. 45). Em novembro do mesmo ano, o padre registra que está "preparando-se para ir para a nova freguesia do Mártir São Manoel que vou criar e catequizar os índios", quando realiza

[4] Franklin Junior, pesquisador e dedicado memorialista local, relata em um artigo que "o mulato, o Aleijadinho desfrutou da convivência, desde a infância, em Ouro Preto, com Manuel de Jesus Maria (que foi sacristão na igreja de N. Sra. da Conceição de Antônio Dias, construída pelo pai do Aleijadinho). Na vida adulta, o então padre Manuel solicitou e o Aleijadinho mediu o risco da capela-mor de Rio Pomba, no ano de 1771". Fonte: https://jornalggn.com.br/cidades/minas-patrimonio-historico-do-seculo-18-corre-risco-na-zona-da-mata-do-estado/ - Acesso em 22 de outubro de 2020.

[5] "Uma provável obra do Aleijadinho some da igreja de Rio Pomba". Jornal do Brasil. 29 de dezembro de 1988.

batismos na Igreja da Conceição de Antônio Dias (PAIVA, 2010, p. 58). A primeira missa, com altar portátil e com a primitiva imagem de São Manoel, foi realizada em Rio Pomba no natal de 1767. Mesmo após sua partida para Rio Pomba, Padre Manoel continua mantendo seus vínculos e utilizando-se da Matriz. No ano de 1768 o Padre aparece na documentação histórica realizando batismos de indígenas na Matriz de Antônio Dias (*idem*, 2010, p. 59).

Na Semana Santa de 1771, portanto quatro anos após a criação da Paróquia de São Manoel, Padre Manoel estava em Vila Rica quando pede um parecer de Antônio Francisco Lisboa sobre a necessidade de mudança no risco da Capela. Nos dias seguintes, toma parte das celebrações da Semana Santa na Matriz de Antônio Dias, assim como em celebrações da Capela de Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz, reduto dos negros forros e escravos, demonstrando que seu vínculo com as duas igrejas de Ouro Preto mantém-se por muito tempo. Nessa época ainda está articulando sua colação como vigário da Paróquia de São Manoel, que aconteceria em abril de 1772 (CASTRO, 2010, p. 47).

Pelo seu testamento, Padre Manoel de Jesus Maria declarou que era irmão e comissionário da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês, assim como irmão da Ordem Terceira de São Francisco de Vila Rica (CASTRO, 2010, p. 179). O Padre "acumulou patrimônio significativo e galgou um patamar elevado na hierarquia social, principalmente se considerarmos seu local de atuação, origem familiar e condição mulata" (idem, 2010, p. 181). A vida eclesiástica representou importante instrumento de mobilidade para Manoel de Jesus Maria, que, a partir dos privilégios que lhe foram conferidos, conseguiu ainda jovem forjar significativa rede de relacionamentos, tanto na esfera política quanto na religiosa (CASTRO, 2010, p. 182).

As ligações entre o Padre Manoel e Antônio Francisco Lisboa são bastante conhecidas. Augusto de Lima Junior apresentou em 1966 um artigo de autoria de Salomão de Vasconcelos onde tentava sustentar a tese da "inexistência" de um único Antônio Francisco Lisboa. Desde a década anterior, Rio Pomba esteve no centro de um debate, travado na imprensa – carioca e nacional – onde se discutiu se Aleijadinho foi arquiteto e se teria o Padre Manoel de Jesus Maria conhecimentos para elevar o escultor ao *status* de arquiteto. Aqui interessa que Salomão de Vasconcelos, ao alinhar-se com a tese de Lima Júnior sobre a existência de vários escultores homônimos, acreditava que foi um desses "que fôra convidado como arquiteto pelo Padre Manoel de Jesus Maria, para rascunhar e medir e desenhar a capela das Mercês do Pomba (sic), onde deixou um erudito relatório" (LIMA JÚNIOR, 1966, p. 166). Vasconcelos, em artigo reproduzido por Lima Junior, declara que: "sobre esse 'Lisboa' entrei em dúvida quando encontrei o documento porque não podia compreender como um homem, perro das pernas a ponto de ser transportado em uma padiola para se locomover pelas ruas de Ouro Preto, pudesse montar a cavalo e vencer perto de cem léguas, em meio de índios para atingir o Pomba!" (LIMA JUNIOR, 1966, p. 166). Em 1971, o romance "Aleijadinho: o rio do tempo", de Hernâni Donato, apropriava-se da discussão, transpondo para o campo da literatura a passagem do "episódio de risco" levando o escultor a Rio Pomba.

O documento do Arquivo Público Mineiro (APM) indica que o parecer foi dado em Vila Rica, com base no risco da Capela de São Manoel, àquele já arrematado para construção, não havendo menor elemento que indique que o Aleijadinho tivesse ido a Rio Pomba, como quisera o literato. A discussão sobre a pertinência em considerar Antônio Francisco Lisboa arquiteto atraiu muitos biógrafos e continuou mantendo Rio Pomba citado frequentemente na produção historiográfica sobre o escultor. Germain Bazin não teve dúvidas dos conhecimentos de arquitetura do Aleijadinho nos pareceres e vistorias e cita "como aquela feita por ele no mesmo ano e assinada por sua mão, para a paróquia de Rio Pomba, que o convoca em 18 de março a fim de rever o projeto de sua Igreja" (BAZIN, 1971, p. 117). Nota-se que Bazin refere-se a "projeto", que equivale ao "risco", como está explícito no documento.

Judith Martins, em registro referente ao Antônio Francisco Lisboa em Rio Pomba, relativo ao ano de 1771, afirma que ele "foi convocado pelo vigário de então, Manuel de Jesus Maria, para medir o risco da capela-mor da Igreja de São Manoel do Pomba e do peixe, como se vê no termo e parecer do artista, publicados por Salomão de Vasconcelos..." (MARTINS, vol. I, 1974, p. 372). Ainda da década de 1970, Geraldo Dutra de Moraes, ao arrolar os locais onde Aleijadinho atuou, cita a Igreja de São Manoel de Rio Pomba, com a função de emissão de "parecer sobre o projeto da capela-mor" (MORAES, 1977, p. 56). Sylvio de Vasconcelos cita que em 1771 Antônio Francisco Lisboa "foi chamado a opinar sobre obras na Matriz de Rio Pomba" (VASCONCELOS, 1979, p. 75). Aqui começa uma deturpação: ao listar a relação das obras documentadas, insere "**medição do risco do altar-mor**" (VASCONCELOS, 1979, p. 75, grifo nosso).

Outros autores, como Waldemar Barbosa, vão manter a coerência entre a documentação existente no APM ao publicar, na lista das obras do Aleijadinho relativas ao ano de 1771, um "parecer sobre o projeto da capela-mor" (BARBOSA, 1984, p. 42). Outros pesquisadores que se envolveram nesse debate sobre o episódio do risco e ressaltam que "deve-se observar que Aleijadinho não foi a Rio Pomba; foi consultado em Vila Rica" (JARDIM, 1995, p. 126), o que de fato se aduz da análise do documento por outros deturpados.

O catálogo das esculturas devocionais do Aleijadinho destaca que São Manoel chegou a "ser padroeiro da paróquia de São Manoel dos Índios, cuja matriz teria sido projetada por Aleijadinho" (OLIVEIRA *et al*., 2003, p. 38). Os autores são mais precavidos ao expressar alguma dúvida sobre a autoria do projeto, que vinha sendo reverberada. Fernando Jorge, um dos biógrafos com obras mais reeditadas sobre o Aleijadinho, dedica-se longamente ao assunto, transcreve o parecer, revisita as polêmicas sobre o documento e algumas discussões suscitadas a respeito da pertinência ou não de se reconhecer

Antônio Francisco Lisboa como arquiteto e conclui que o "o padre Manoel de Jesus Maria devia ser amigo do toreuta. Esse benemérito sacerdote, notável civilizador, filho de um português com uma africana e, poranto, mulato como o Aleijadinho, expunha a sua vida a constante risco, já que se dedicava ao duro trabalho de cristianizar os belicosos índios..." (JORGE, 2006, p. 171).

José de Monterroso Teixeira também reverbera a informação divergente quando publica que o Aleijadinho "dá parecer sobre o desenho da fachada e da planta da Igreja de São Manoel do Rio da Pomba" (TEIXEIRA, 2007, p. 110). Apesar das interpretações diversas, Rio Pomba figura nas publicações mais críticas, como de Guiomar de Grammont, que reconhece que "existe um parecer do artífice que revela esses conhecimentos feito em 18 de março de 1771, por solicitação do vigário Manuel de Jesus Maria, sobre a Igreja de São Manuel do Pomba e Peixe no Rio Pomba" (GRAMMONT, 2008, p. 211), Ivo Porto de Menezes registra recentemente que, entre os trabalhos do Aleijadinho, constam os convites a "opinar sobre projetos de outras igrejas e capelas, fazendo a 'medição do risco' da Matriz de São Miguel (sic) do Rio Pomba" (MENEZES, 2014, p. 51).

Para nosso estudo importa a relação que esses dois personagens tiveram nos primeiros anos da constituição da Paróquia de São Manoel do Rio Pomba. A recorrência de Rio Pomba na historiografia sobre Aleijadinho advém de dois documentos existentes no Arquivo Público Mineiro (SC – 186; 1771-1787 – Microfilme rolo 40, G-3). Neles registram-se os percalços do Padre Manoel com a construção da Capela, quando "mandou medir pelo arquiteto Antônio Francisco Lisboa" (Requerimento, 1771, P. 3v. e 4). O entalhador atesta que mediu o risco da capela, que substituiria a capela provisória e precária que já existia desde 1767, bem como detalha a insuficiência da nova planta. O entalhador emitiu em Vila Rica um detalhado parecer em 1771 onde afirmava que "Medi o risco da capela mor da Igreja do Mártir São Manoel dos Índios do Rio Pomba", e, após detalhar todas as medidas, concluía que "na forma da condição que foi rematada era insuficiente" (A.P.M – Requerimento, 1771, P. 4).

Graças à existência desse documento, onde o Padre Manoel de Jesus Maria chama Antônio Francisco Lisboa de "arquiteto" por duas vezes, Rio Pomba figura em quase todas as publicações sobre o escultor, limitando-se, no entanto, a maioria de seus autores a discutir se ele foi, ou não, arquiteto. No campo da memória, Santiago destaca que

> Coube ao nosso primeiro pároco a honra de passar o atestado definitivo de 'arquiteto ao (...) Antônio Francisco Lisboa, conhecido em vida como 'O Aleijadinho de Vila Rica. E ninguém mais autorizado que o padre Jesus Maria para firmar semelhante documento, tendo-se em vista ter sido ele conterrâneo, contemporâneo e amigo do famoso toreuta de Ouro Preto, ao tempo em que exercia aquele sacerdote o cargo de sacristão ou coadjutor na velha matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias (SANTIAGO, 1991, p. 63).

Padre Manoel certamente conviveu com Antônio Francisco Lisboa, já que sua presença como sacristão da Igreja de Nossa Senhora da Conceição é longa e documentada, e o Aleijadinho morava nas proximidades da Matriz. A igreja tem seu projeto e execução de grande parte de suas obras à cura do arquiteto Manoel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho, de quem o jovem Antônio Francisco Lisboa foi aprendiz. Ambos, pai e filho, integraram irmandades ali sediadas e ali estão sepultados. Nesse templo também o Manoel de Jesus Maria foi sacristão nos anos que antecederam sua ordenação e manteve vínculo após seu deslocamento para a Zona da Mata.

Apesar das distorções das fontes sobre a ligação do escultor com Rio Pomba, não se pode negar que há grande proximidade entre eles nos universos espaciais, temporais e sociais. Ao delinearmos as trajetórias de vida desses dois importantes personagens da história mineira, constata-se que elas se entrecruzam e admite-se o estabelecimento de relações sociais entre o Padre Manoel e Antônio Francisco Lisboa. Os dois são mulatos, conterrâneos e foram contemporâneos, vivem e mantêm importantes relações com a localidade de Antônio Dias, que certamente foi o *locus* da sociabilidade artística e religiosa, já que as igrejas representavam os locais mais propícios à agregação dos semelhantes e à sociabilidade colonial.

A IMAGEM DO MÁRTIR SÃO MANOEL

A paróquia de Rio Pomba possui duas imagens de São Manoel: uma doméstica e de fatura popular, e outra de vulto, erudita. Diante do lugar comum que se tornou a tese de que a imagem retabular era portuguesa, nunca se aventou que pudesse tratar-se de uma imagem mineira, muito menos que, sendo Padre Jesus Maria e Antônio Francisco Lisboa no mínimo conhecidos e tendo se relacionado na questão da revisão do risco da capela-mor, poderia a Paróquia de São Manoel de Rio Pomba possuir alguma obra, como a imagem do padroeiro, de fatura do Mestre. Acredita-se que os biógrafos do Aleijadinho não estiveram em Rio Pomba, pois certamente teriam identificado, no retábulo que se atribui – equivocadamente – ao Aleijadinho, a obra que agora analisamos. Explicitado o contexto da relação documentada do pároco e do escultor e, com isso, a possibilidade de haver em Rio Pomba uma obra de autoria do Aleijadinho, dediquemo-nos à obra, tema central do estudo.

Iconograficamente, a imagem apresenta o Mártir São Manoel, com seus atributos: elmo, cravos nos ouvidos e no corpo. Pode-se descrevê-la como uma figura masculina, jovem, representada seminua, trajando apenas um *perizônio*. Os cabelos parecem longos se vistos de frente, com uma mecha única sobre o ombro direito. Vista por detrás, a cabeleira é curta, com mechas estriadas movimentadas em "S". O santo possui rosto oval, orelhas parcialmente encobertas por duas mechas alteadas. A testa é alta,

delimitada por duas pequenas mechas em vírgula, olhos pequenos, sobrancelhas altas, nariz comprido, afilado, com ponto em montículo. Boca pequena, entreaberta, com dentes levemente aparentes, lábios bem delineados, queixo em montículo, imberbe. Tem pescoço curto, clavículas salientes, tronco encurtado, cintura baixa e caixa torácica atrofiada. Braços curtos e rígidos e mãos postas em sinal de oração, com dedos polegares cruzados. As pontas dos dedos médios e anualares tocam-se levemente, enquanto as dos polegares, indicadores e mínimos não se tocam, assim como as palmas das mãos. As pernas também são encurtadas, com musculaturas salientes, dedos dos pés alongados. A posição dos pés tem ângulo de 75 graus. O pé direito é recuado e tem a parte posterior deslocada do chão, sugerindo pequena movimentação, já que o eixo central passa pela cabeça e uma das pernas, característica da imaginária do terceiro quartel do século XVIII. O perizônio apresenta drapeado com dobras bastante angulosas, características da obra do Mestre Aleijadinho.

O movimento da imagem se dá com o uso do contraposto, com o apoio sobre o pé esquerdo, o que causa assimetria na parte inferior da imagem, ressaltada pela colocação do atributo elmo, pelo desnível dos tornozelos e joelhos, pelo movimento drapeado do perizônio com seu nó e pendente, atraindo o olhar para este lado com maior agitação, enquanto a cintura amortece a torção do corpo deixando os ombros nivelados. O rosto é simétrico, com as maçãs da face acentuadas e os olhos nivelados e fixos no horizonte, o que cria possibilidade de melhor contato visual entre a imagem e o observador. (Figura 3).

Figura 3: Detalhe da imagem de São Manoel (Rio Pomba – MG).



Foto: Sérgio Neumann. 2020.

A imagem exprime força e equilíbrio ao representar um homem que sobreviveu à dor da tortura, mas continua confiante em Deus e em constante veneração. Sua postura de herói, jovem, com corpo forte, evidenciado pelo tronco seminu e a calma de quem resiste, incólume, à dor dos cravos dão o ar de imortalidade. Há um equilíbrio entre o movimento, que sugere certo naturalismo, e sua postura pacífica.

Durante a restauração foram desenvolvidas outras análises que levaram à desconstrução da tese de imagem portuguesa. A identificação botânica do suporte da escultura em laboratório especializado concluiu tratar-se de madeira da variedade *Cedrella* (Cedro), o que descarta a possibilidade de ser a imagem de origem portuguesa e coincide com o tipo de madeira predominantemente usado por Antônio Francisco Lisboa e pelos escultores mineiros.

A imagem apresenta excelente qualidade anatômica e expressividade associáveis às obras de Antônio Francisco Lisboa. Há um relativo consenso sobre os estilemas do escultor, já sistematizados por diversos estudos. De acordo com Olinto Rodrigues dos Santos Filho, a sistematização realizada por Sílvio de Vasconcellos "resumiu em dez pontos as características particulares de seu estilo" (COELHO, 2005, p. 136). Das dez características enumeradas pelo renomado pesquisador, uma delas não se aplica, pelo fato do santo ser representado imberbe. Das nove demais características, pelo menos oito aparecem, com muita clareza, na imagem de São Manoel.

Foram realizadas análises comparativas com outras imagens específicas, de autoria comprovada por documentação ou imagens com maior aprofundamento de estudos pela comunidade científica e de datação aproximada com a imagem de São Manoel, com base nas informações históricas já debatidas, que a situaria entre 1771 e 1775. Na comparação da abertura do perizônio da imagem de São Manoel com as dos Atlantes do coro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, obra documentada de Antônio Francisco Lisboa, constata-se indiscutível semelhança. O panejamento, que se faz com a parte superior enrolada ao corpo, traz não só seu tratamento anguloso, com quinas evidentes, com movimentação em dobras em "V". (Figuras 4 e 5)

Figura. 4 – Detalhe do perizônio da imagem de São Manoel.

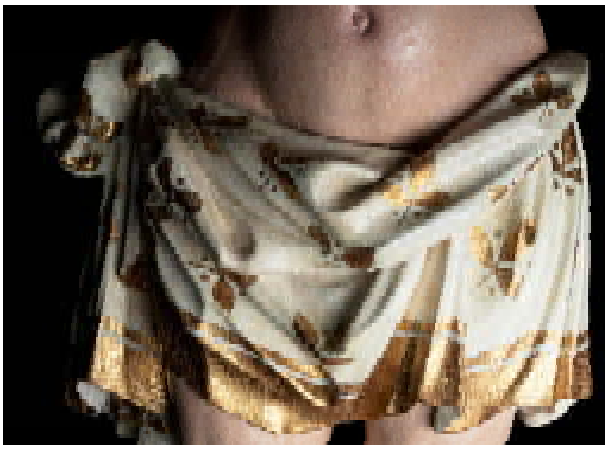


Foto: Sérgio Neumann. 2020

Figura. 5 – Detalhe do perizônio do Atlante da Igreja do Carmo (Sabará – MG).



Foto:Tibério França.

Foram feitas comparações com a imagem de Nossa Senhora das Mercês, da Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia, de Ouro Preto, por terem datações semelhantes. Apesar das imagens representarem figuras humanas de gêneros diferentes, em posturas diferentes e com pequena diferença de porte, elas apresentam algumas características claramente comuns, como a inclinação do tronco, com ombros levemente projetados para trás e ventre projetado para a frente, criando uma curva evidente quando vista de perfil. Ambas apresentam panejamento anguloso, com linhas de caimento mais perpendiculares na parte frontal e mais estáticos e verticais na parte posterior. As linhas do rosto em perfil, da testa, nariz, boca e queixo, guardam profunda semelhança entre as obras. Os olhos em vidro são, por sua vez, bem menores na imagem de São Manoel, conferindo olhar bastante plácido. Como a incrustação dos olhos era função do policromador, essa proporcionalidade não indica necessariamente uma dissonância entre a imagem e as demais obras do escultor. (Figuras 6, 7 e 8)

Foi feita a comparação com o Anjo Tocheiro do Museu da Inconfidência, por se tratar de representação de uma figura masculina, imberbe, com características anatômicas bem evidentes e existência de panejamento que permitam comparações mais simétricas, assim como por critério da cronologia, ou seja, por se enquadrar na mesma fase da produção do artista (2ª fase). Com cânone em torno de seis cabeças e meia, o tocheiro tem proporções anatômicas muito semelhantes à imagem de São Manoel. As faces das duas imagens têm semblantes e proporções com afinidades evidentes e formas muito análogas, especialmente se vistas de perfil. A musculatura dos braços e pernas é proeminente e as mãos apresentam os dedos médios unidos em "W" nas duas imagens. Em ambas os dedos são delicados e afunilados nas pontas, característica predominante nas imagens femininas do Aleijadinho. O panejamento tem pregas angulosas com movimentos em "V" na

Figuras 6 e 7:Detalhes da imagem de São Manoel (Rio Pomba – MG).



Fotos: Sérgio Neumann. 2020.

parte frontal e mais verticais na parte posterior. O nó que se estabelece à direita da cintura, na representação de um tecido enrolado que envolve o corpo do tocheiro, do qual cai um pendente, em linhas angulosas, também se assemelha profundamente ao detalhe do santo mártir.

Figura 8: Vista posterior da imagem de São Manoel.



Foto: Sérgio Neumann. 2020.

Ainda foram analisadas outras obras em decorrência das imagens anteriores não apresentarem corpo nu, dificultando comparação anatômica. A anatomia dos pés das imagens de autoria do Aleijadinho é um elemento que não pode ser ignorado nesta análise comparativa. O volume dos maléolos medial e lateral, a curvatura do arco medial e a proeminência do segundo pododáctilo, característica apontada como herança da escultura clássica, presente também nas obras do renascimento, são elementos que se encontram em outras figuras masculinas representadas com pés descalços, como o Anjo com Cálice, do Passo do Horto, e de diversas imagens de Cristo, do monumental conjunto de Congonhas.

Na ligação do tórax com o pescoço o músculo se encontra contraído, evidenciando movimento de retração da cabeça, formando ângulos com as clavículas, bastante evidentes, partindo da cavidade jugular. Aspectos que demonstram conhecimento e rigor no tratamento anatômico dado à escultura, o que confere seguros parâmetros de comparação, especialmente com os Cristos e Anjo com Cálice, por se apresentarem com o tronco desnudo. A qualidade escultórica é revelada nos pormenores anatômicos frequentes em outras obras documentadas.

CONCLUSÕES

Com base nas análises empreendidas, constatou-se que a imagem possui um conjunto seguro de elementos que permitem atribuí-la a Antônio Francisco Lisboa. A obra é inédita e possui um vigor característico da segunda fase de sua obra, época que antecede o aparecimento de suas doenças. A qualidade técnica é muito evidenciada e nos remete à fase em que sua produção artística já estava muito amadurecida, em torno de 1775, data que também condiz com o momento em que a capela e o retábulo da Igreja Matriz de Rio Pomba foram concluídos.

Ao estudarmos a imagem, concluímos que a identificação de autoria no universo da arte colonial mineira é complexa. Mesmo com limitações, o método precisa primar pela realização de pesquisa documental, análise do contexto histórico da produção e encomenda, averiguação de autenticidade e demais ferramentas, como análises iconográficas, formais e estilísticas. Comprovada a originalidade de uma obra, é possível realizar estudos complementares, como as análises comparativas com obras documentadas que devem embasar o processo de identificação.

Consideramos muito plausível que o Padre Manoel de Jesus Maria, com seu prestígio e poder, tivesse adquirido, para o lugar mais importante do templo, a representação do orago da Matriz da extensa freguesia sob sua gestão, uma obra de um artífice de reconhecida competência artística e com o qual tivesse identificação, acesso e relações de sociabilidade. Diante de todo esse panorama, análise de documentação histórica, análise formal e estilística, e análises científicas, conclui-se que a obra pode ser atribuída ao Mestre Aleijadinho. Sua identificação tardia deve-se à falta de pesquisas e estudos do acervo sacro da Zona da Mata, à tradição de se atribuir obras de maior expressão e qualidade à origem na metrópole, o que evidencia visão subalterna e eurocêntrica predominante de determinados períodos de nossa história, e às descaracterizações

que fazem com que imagens tenham sua legibilidade comprometida, impedindo sua identificação, que, nesse caso, tem associação estilística com a o obra do "Mestre Aleijadinho", à "Oficina Aleijadinho" ou à "Escola do Aleijadinho".

Pôde-se concluir ainda que o processo de conservação e restauração constitui-se como singular oportunidade de aprofundamento do conhecimento científico sobre a escultura religiosa colonial, assim como de aprimoramento de seus processos de identificação e proteção. A identificação amplia o status de imagem de autoria desconhecida e protegida por instrumentos provisórios e passa a contar com pedido de proteção por tombamento em outros níveis como forma de aprimorar sua conservação e evitar sua evasão. As imagens sacras são bens culturais que, mesmo sem autoria identificada, cumprem suas funções sociais e devocionais, mas sua identificação constitui uma possibilidade de valorização do patrimônio cultural sacro. Os conhecimentos produzidos têm papel que ultrapassa os limites municipais e se enquadram no universo da gestão e proteção colaborativa do patrimônio cultural, a partir do momento que agrega valores científicos, históricos e culturais ao patrimônio da comunidade local. Para Rio Pomba – MG, a constatação é uma reparação histórica que valoriza a identidade da comunidade ao reconhecer que pode ter uma obra legada pelo Padre Manoel e pelo Mestre Aleijadinho que ocupa o lugar mais importante de sua igreja: o degrau mais alto do trono, de onde há mais de dois séculos não só participa e presencia, mas protagoniza, silenciosamente, uma história única que aos poucos vai revelando minúcias que estavam escondidas sob grossas camadas de tinta e de esquecimento.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO (Seção Colonial – 186; 1771-1787 – Microfilme rolo 40, G-3).

BARBOSA, Waldemar de Almeida. **O Aleijadinho de Vila Rica**. Belo Horizonte; São Paulo: Ed. Itatiaia: Edusp. 1984 (Coleção Reconquista do Brasil. 3. Série especial. v. 1).

BANZIN, Germain. **O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. 2ª ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Record, s/d.

CASTRO, Natália Paganini Pontes de Faria. **Entre Coroados e Coropós: a trajetória do Padre Manuel de Jesus Maria nos Sertões do rio da Pomba (1731-1811)**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.

COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte – imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Edusp, 2005.

DONATO, Hernâni. **Aleijadinho – o rio do tempo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

GRAMMONT, Guiomar. **Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói nacional.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

IEPHA – MG. **Inventário de proteção do acervo cultural de Minas Gerais** – IPAC. 1990.

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

JORGE, Fernando. **O Aleijadinho: sua vida, sua obra, sua época, seu gênio**. São Paulo: s/e, 2006. **O Aleijadinho: sua vida, sua obra, seu gênio**. 6ª ed., rev. e aum. São Paulo: Difel, 1984.

LIMA JUNIOR, Augusto de. **Arte religiosa**. Belo Horizonte: Instituto de História, Letras e Artes, 1966. **O Aleijadinho e a arte colonial.** Rio de Janeiro: ed. do autor, 1942.

MARTINS, Judith. "Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais". In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: MEC, 2 v., nº 27, 1974.

MENEZES, Ivo Porto de. **Antônio Francisco Lisboa.** Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. **O Aleijadinho revelado: estudos históricos sobre Antônio Francisco Lisboa**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

MORAES, Geraldo Dutra de. **O Aleijadinho de Vila Rica**. Monografias: acervo Curt Lange São Paulo, 1977.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "A escola mineira de imaginária e suas particularidades". In: COELHO, B (org.). **Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais.** São Paulo: Edusp, 2005.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antônio Fernando Batista dos (orgs.) **O Aleijadinho e sua Oficina: catálogo das esculturas devocionais**. São Paulo: capivara, 2003.

PAIVA, Adriano Toledo. **Os indígenas e os processos de conquista dos Sertões de Minas Gerais.** Belo Horizonte: Fino Traço, 2006.

SANTIAGO, Sinval Batista. **História do município de Rio Pomba**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1991.

TEIXEIRA, José de Monterroso. **Aleijadinho, o teatro da fé**. São Paulo: Metalivros, 2007.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Vida e obra de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho**. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Brasília: INL/MEC, 1979.

Data de submissão: 21/04/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021

A MÃO DEVOTA : Santeiros populares das Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX

THE DEVOTED HAND: Popular production of Minas Gerais sculptures in the 18th and 19th

LA MANO DEVOTA: La producción popular de la imagineria de Minas Gerais en los siglos XVIII y XIX

José Alberto Nemer[1]

RESUMO
A produção popular da imaginária mineira nos séculos XVIII e XIX reúne um contingente significativo de santeiros anônimos de alta qualidade estética. Essas esculturas rompem com os dogmas compartilhados das belas-artes, com os cânones de extração erudita, instaurando um universo original e inusitadamente poético.
Palavras-chave: Imaginária mineira; Escultores anônimos; Santeiros; Minas Gerais.

ABSTRACT
The religious sculpture production of Minas Gerais in the 18th and 19th centuries brings together a significant contingent of anonymous sculptors of high aesthetic quality. These sculptors - working mainly in sculptures featuring saints and other religious figures - break with the shared dogmas of the fine arts, with the canons of sculpture erudition, establishing an original and unusually poetic universe.
Keywords: Religious sculpture; Anonymous sculptors; Saint makers; Minas Gerais.

RESUMEN
La producción popular de la imaginaria minera de los siglos XVIII y XIX reúne a un importante contingente de santeros anónimos de alta calidad estética. Estas esculturas rompen con los dogmas compartidos de las bellas artes, con los cánones de extracción erudita, estableciendo un universo original e insólito universo.
Palavbras clave: Imagineria minera; Escultura popular; Santeros; Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

Falamos aqui sobre a imaginária popular. Tomando, provisoriamente e como parâmetro, o outro polo da produção artística do mesmo período – a arte religiosa de extração erudita –, vê-se como um segmento joga sobre o outro sua luz reveladora. A produção erudita expõe, em larga medida, a radiação cultural e o enquadramento institucional: os temas, as técnicas e os sistemas de figuração apresentam fortes relações com o que é transmitido pela tradição das belas-artes, pelo estatuto cultural, por critérios compartilhados e/ou por tendências em voga. Em contrapartida, a arte popular escapa a essas mesmas radiações e ao enquadramento institucional: sua condição marginal em relação aos fatores de influência parece facilitar o florescimento de critérios de inventividade pessoal, de espontaneidade, nascidos do próprio impulso do artista face à atividade criadora. É certo que, quanto à técnica, ao tema e aos sistemas de figuração, há uma obediência à representação iconográfica dos santos, por estarem todos os artistas dessa época a serviço da fé. Ainda assim, há uma subversão intrínseca, um alto grau de desafio aos cânones tradicionais da atividade plástica. Isto se explica, em parte, pelo fato de os artistas populares não conhecerem esses cânones senão através da observação superficial e de sua interpretação longe de um raciocínio analítico. Mas se explica também por sua obstinada decisão de criar com seus próprios meios, de expressar sua devoção rompendo inventivamente com o que poderia ser limitação técnica. É nesse território paradoxal, ignorando normas já celebradas e lançando mão da sabedoria criativa, que reside sua poesia maior. Ainda que de forma mais genérica e em outro contexto, certamente Jean Dubuffet (1968) queria referir-se a este tipo de fenômeno quando disse que "a arte nunca vem deitar na cama que se prepara para ela".

[1]José Alberto Nemer é artista plástico e doutor em Artes Plásticas pela Universidade de Paris. Lecionou em universidades brasileiras e estrangeiras, como a Universidade Federal de Minas Garais / UFMG e a *Université de Paris III / Sorbonne.* Entre seus livros publicados destacam-se *Eu me desenho: o artista diante da criação individual e coletiva* (Mazza Edições, 1991), *A Mão Devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19* (Editora Bem-Te-Vi, 2008) e *Almanaque Insólito: visões inusitadas no cotidiano brasileiro* (WMF Martins Fontes, 2019). E-MAIL: nemer@task.com.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8982-3975.

Como em toda sabedoria criativa, muito do encantamento da arte popular advém de sua capacidade de ativar uma fruição afetiva, arcaica, retomada de uma criação primordial, primeiro sopro de invenção. Mas, ao mesmo tempo, ela instaura um território concreto de produção, distante das amarras, dos dogmas e dos condicionamentos previsíveis. Cabe adiantar aqui uma expressão: vontade de forma. O que se vê no criador popular é essa vontade de forma em seu estado bruto.

O livro *A Mão Devota*, editado em 2008, inventaria dezenove desses santeiros populares. Neste artigo trataremos de três deles. A tônica do presente estudo é a apresentação visual e a leitura estética de um conjunto de obras de santeiros populares, portanto, torna-se inevitável um mergulho nas origens da atividade criadora do homem, pelo muito que a criação popular tem de força primeva e de permanência no tempo.

MESTRE L.C.

O que mais surpreende na obra do Mestre L. C. é a capacidade que tem de encerrar resíduos barrocos da vida cotidiana e de ser, como poucas, contemporânea de sua própria época. Sob o aspecto mais imediato de imagens votivas, o vocabulário visual que o artista emprega está sempre em sintonia com elementos do século 18, como um retrato fiel de seu tempo. Trata-se de uma crônica que une aspectos religiosos e profanos, num acúmulo delirante entre personagens e símbolos.

O fato de ser um raro autor a gravar em uma de suas esculturas a data e as iniciais de seu nome – "1748 L. C." –, já o torna excepcionalmente instigante. É inevitável associar o ano por ele gravado a um dos mais significativos acontecimentos do mundo barroco nas Minas Gerais do ciclo do ouro e do diamante: o Áureo Trono Episcopal, que marca a posse de Dom Frei Manoel da Cruz, o primeiro bispo da diocese de Mariana. Um relato de autor anônimo, reunindo peças literárias e narrativas do evento, é editado em Lisboa no ano seguinte. Outro acontecimento marcante, sob os eflúvios do qual L. C. criou sua obra, é o Triunfo Eucarístico, a festa de inigualável pompa que inaugura, em 1733, a nova Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto. O ponto crucial das festividades, como o próprio nome indica, é a trasladação da Santíssima Eucaristia – encerrada solenemente numa custódia ricamente ornada –, da Igreja Nossa Senhora do Rosário para a Matriz. Sobre o Triunfo, é Simão Ferreira Machado quem publica, em 1734, um dos mais pertinentes documentos do estilo de vida na sociedade mineradora, com aguçado olhar para os detalhes surpreendentes dos ritos ali realizados. Os registros destas duas festas mostram bem o universo de eufórica devoção no qual L. C. produz, ambiente este marcado por luxo material e júbilo religioso. Desfiles e procissões, teatro e música, cenários e quadros, tudo se mescla em monumentalidade e requinte. É o mundo barroco em seu apogeu tropicalista, a buscar o arrebatamento emocional através de formas, cores, luzes, enfim, através da mágica sensualidade visual e lúdica. L. C. trouxe para sua escultura e de modo genuíno, no bojo da linguagem religiosa, todo um conjunto de expressões léxicas de seu tempo, como um cronista das artes plásticas.

A maioria absoluta das obras encontradas do Mestre L. C. pertencem ao Museu da Inconfidência, em Ouro Preto. Algumas delas já eram de seu acervo quando ele foi inaugurado. Duas vieram da coleção de Vicente de Andrade Racioppi, tendo sido incorporadas ao acervo público em 1942. A maior parte, entretanto, foi adquirida em conjunto, em 1954, de Izaac Babsky, um pioneiro no comércio de antiguidades em Ouro Preto. As peças são todas em pedra-sabão, muitas delas, policromadas. Pela procedência indicada no inventário do Museu, o artista teria atuado na região de Mariana.

Sua Nossa Senhora dos Martírios é representada assentada, com saia longa e corpete, modelo típico das damas da época (Figura 1A). No pescoço, o tradicional escapulário. Além da sobre-saia azul, uma espécie de grande manto envolve a figura. Mas este manto tem a concretude de uma gruta, de um arco alegórico que circunda a Virgem e sobre o qual estão gravados símbolos vários da Paixão de Cristo. Entre escadas, martelo, cravos, lanças e colunas, dois anjos adoradores arrematam a base. Sobre a cabeça de um deles, algo que se insinua como uma mitra episcopal e, com certeza, uma custódia da Eucaristia.

A mesma custódia é representada em outra escultura, multifacetada, numa fusão atípica com cenas do Calvário, onde Cristo aparece na cruz com duas personagens a seus pés. No verso, dos dois lados da Eucaristia, figuras e anjos superpostos formam uma ornamentação. Uma das figuras, de joelhos e de mãos postas com um gorro medieval (Figura 1 C), parece saída da *commedia dell'arte* ou, talvez, das "excelentes serenatas de boas músicas e bem vestidas figuras" de que fala Simão Ferreira Machado.

Uma outra obra representa o Menino Deus. Sobre o globo, Ele dá uma das mãos à personagem de hábito carmelita e, a outra, a um homem (cuja cabeça foi quebrada), certamente um oficial, de botas pretas e casaca vermelha. A escultura tem forma circular e nela o Menino Deus ampara os dois mundos. Estabelece, assim, a ciranda das vidas cristã e do ouro, da espiritual e da terrena, do mundo sagrado e do profano. Há, principalmente nestas duas esculturas, algo de encenação alegórica, montada em sua pluralidade de ângulos e sentidos, a desfilar, como no Triunfo Eucarístico, diante dos olhos devotos e encantados dos fiéis.

Muito do espírito da época encontra-se, ainda, na representação de São Sebastião, quando o artista decora a parte posterior da imagem com a haste de uma planta, tão caprichada quanto uma iluminura caligráfica, atravessada por uma corda que é atada aos pés do santo. Da mesma forma, a inscrição "AMAT CHRISTUS" gravada no tronco, testemunha o uso corrente de expressões latinas em esculturas, estandartes, letreiros, faixas e cenários, mais ainda na festa do Áureo Trono do que na do Triunfo Eucarístico, como atesta seu cronista anônimo. De resto, o grande interesse da peça prossegue, emergindo da corajosa e poética invenção formal da base, do drapejado da roupa, do grafismo dos cabelos.

Sentado em posição hierática, o Bom Jesus da Pedra Fria tem um tratamento simétrico e meticuloso (Figura 1 B). As feridas estão abertas e exacerbadas, na tradição da profunda dramaticidade ibérica. Nas laterais da pedra onde Jesus está sentado, dois algozes de seu flagelo foram pintados, completando a cena e, simultaneamente, a conjugando em outro tempo. É interessante notar que a representação iconográfica destes dois personagens foi retirada diretamente do cotidiano colonial, longe, portanto, dos previsíveis soldados romanos. Escultura e pintura contam, em suas respectivas linguagens, a mesma história. Esta fusão das duas manifestações artísticas, tão peculiar à arte do período, só amplia a teoria de Pedro Calderón de la Barca, cuja obra teatral tanto influenciou as realizações barrocas: "Assim como as palavras, a pintura pode comover a alma".

Figura 1: Peças do Mestre LC.

A: Nossa Senhora dos Martírios



B: Bom Jesus da Pedra Fria



C: Calvário, frente



D: Calvário, verso



Fotos: Rafael Motta 2000.

MESTRE DA BORBOLETA

A denominação dada ao Mestre da Borboleta vem do aspecto formal de seu panejamento, principalmente das soluções que ele dá, inevitavelmente, ao acabamento das costas e dos mantos de suas imagens, partindo-os em dois, como as asas de uma borboleta (Figura 2, A e B).

Figura 2: Peças do Mestre da Borboleta

A: Nossa Senhora da Expectação B: Nossa Senhora da Conceição



Fonte: Rafael Motta, 2000.

As esculturas que caracterizam o início de sua atividade de criação têm um tratamento contido, rígido, tímido. À medida que o trabalho se desenvolve, o artista vai ganhando destreza, tornando mais complexo o tratamento das vestes, inventando volumes novos e enriquecendo os detalhes. Apesar disso, sem movimentos corporais, a figura permanecerá frontal e reta. Há nela uma rigidez hierática, em torno da qual acontecem as variações e os improvisos, restritos à volumetria dos mantos, dos hábitos, das golas, dos véus. Outro dado característico do Mestre da Borboleta é a proporção das figuras, não tanto em relação à harmonia existente entre as partes do corpo, mas sim à profundidade de suas cabeças. Principalmente no começo, o volume craniano é enorme em relação ao corpo, mas, aos poucos, um maior controle neste domínio também vai sendo conquistado. A policromia é variável quanto às cores empregadas, mas há sempre um repertório de elementos decorativos, pontos e grafismos que se repetem (como os usados nas cerâmicas das regiões ribeirinhas), que se sobrepõem ao fundo vermelho, ocre, azul, óxido. As bases das imagens são ovais (quando executadas em um único bloco) ou piramidais (em geral feitas separadamente e agregadas à imagem, à maneira baiana), em ambos os casos, pintadas. Há um momento da obra do Mestre da Borboleta em que, além da forma, a policromia de suas imagens tocará de muito perto o estofamento da imaginária produzida na Bahia: grandes flores em lugares estrategicamente visíveis, aplicações de ouro nas superfícies frontais e nas bordas das vestimentas, pequenas flores nos núcleos da estamparia.

Essa influência vem, muito provavelmente, do convívio do artista com a produção baiana, seja através de suas viagens, seja por intercâmbio ou proximidade. É sintomático que, além de Minas Gerais, imagens do Mestre da Borboleta tenham surgido com certa frequência também no comércio especializado do Nordeste brasileiro, como Salvador e Maceió. Nesta última cidade, o antiquário José Missias da Silva revelou já ter comercializado várias imagens deste santeiro, originalmente adquiridas na região de Bom Jesus da Lapa, tradicional centro baiano de romaria à beira do Rio São Francisco.

Sabe-se, entretanto, que a maior parte das imagens do Mestre da Borboleta vem do norte de Minas, mais especificamente de Barra do Guaicuí ou de, um pouco mais alto, São Romão. A primeira é ponto de encontro de duas das mais importantes vias de comunicação fluvial desde a colonização de Minas e século 19 adentro: o Rio das Velhas e o São Francisco. São Romão foi polo importante do comércio de mercadorias como o sal de brejo.

Nesse roteiro possível, tanto do Mestre da Borboleta quanto de sua produção artística, há focos consideráveis de religiosidade, como a antiga peregrinação sertaneja da Serra das Araras (a oeste), Brejo do Amparo, Matias Cardoso (mais ao norte) ou São João das Missões. É natural que o Rio São Francisco, nascendo na Serra da Canastra, em Minas, e desaguando entre Sergipe e Alagoas, tenha sido o grande veículo das influências multilaterais, não só no comércio ou em qualquer outro setor da vida, mas também nas práticas votivas e no exercício da fé que tanto circularam entre Minas e os estados vizinhos do norte. É nesse cenário que a obra do Mestre da Borboleta se insere, com um volume bastante expressivo de peças.

O colecionador Eduardo Etzel narra, em seu livro sobre a arte sacra brasileira (1984), uma viagem feita ao norte de Minas Gerais, durante a qual teve a oportunidade de encontrar, em São Romão, um colecionador que havia recolhido “das casas antigas da região, as imagens sacras que pode encontrar”. No conjunto “de cerca de cinquenta imagens domésticas”, podem-se observar “três tipos de imagens populares que parecem indicar três artistas, todos eles presumivelmente do séc.

XIX". Prosseguindo, o autor descreve: "Um deles, responsável pelo maior número de imagens, tem feitio padronizado e fez mais imagens femininas, Nossa Senhora e Sant'Ana. Imitou as imagens barrocas da Bahia com suas amplas vestes salientes lateralmente, fazendo porém como que abas lisas em vez das vestes esvoaçantes daquelas, e sempre pintadas de vermelho. E este feitio foi constante, adotado mesmo numa imagem de Sant'Ana, e ocorreu tanto nas imagens grandes como nas pequenas." Na mesma página do livro encontra-se, como ilustração, um desenho da imagem que Etzel atribui ao "santeiro de São Romão". Se, pela descrição feita, já se podia supor tratar-se do mesmo santeiro que o Mestre da Borboleta, comparando-se agora a Nossa Senhora do desenho à de uma foto, fica clara a analogia formal entre elas: o véu recuado em relação à fronte, caindo até a altura dos ombros e terminando em duas leves pontas, simétricas; nas laterais do tronco, duas formas abertas como flor, de onde nascem os braços; entre esses dois volumes e o resto do manto, cortes profundos de um lado e de outro, dividindo-o em duas partes, só presas à altura da cintura; na parte inferior, o manto desce em linhas retas e ângulos quebrados; na túnica da Virgem, da cintura até embaixo, uma prega dupla no meio; por fim, a base piramidal e – neste caso, por uma conspiração da sorte – a cor vermelha, tal como Etzel descreve ter visto.

MESTRE PIRANGUINHA

Sob um aspecto simplificado, de linhas retas, paralelas, de postura hierática e gosto gótico, as imagens do Mestre Piranguinha surgem até hoje no circuito com relativa frequência, indicando tratar-se de um dos mais atuantes artistas das Minas Gerais no século XIX. Uma de suas muitas representações de Santana traz gravada, na parte posterior da cadeira, a data de 1881. Pela quantidade de peças a ele atribuída, pode-se concluir que tenha mantido um ateliê de produção bastante regular. Os auxiliares, se eventualmente houve, teriam se encarregado da preparação da madeira ou de atividades em que não entrasse a criação propriamente dita, pois é indubitável a marca do artista em cada uma de suas peças, da concepção ao acabamento.

É bem ampliada, também, a gama de representações iconográficas do Mestre Piranguinha, incluindo desde as inevitáveis versões da Virgem Maria até devoções menos usuais, como a de São Lázaro e a de São Vicente Ferrer. As imagens de Santana, por exemplo, embora conservem o mesmo modelo no que têm de essencial, apresentam, entre uma e outra, pequenas e significativas variações. No caso de outros santos, suas representações parecem se adequar a um modelo básico, variando as caracterizações e os atributos. Em todos os casos, no entanto, está sempre presente a mão do artista a modelar um rosto singelo e infantil, o queixo arredondado, as maçãs proeminentes e as sobrancelhas lançadas na fronte como dois pequenos arcos, dando à figura um ar de ingênua perplexidade (Figura 3). Não só na fisionomia dos santos, como também no tratamento geral do corpo e das vestes, há sempre, nas obras deste autor, uma equanimidade que toca a metafísica.

Figura 3: Imagens do Mestre Piranguina

A: Santana



B: Nossa Senhora da Conceição



C: São Lázaro



Fonte: Rafael Motta, 2000.

Tudo indica que o Mestre Piranguinha viveu e produziu no Vale do Rio Piranga, próximo a Mariana. Além da maioria de suas peças ser encontrada nessa região, há em sua obra um fator de estilo característico: a marcante influência exercida pela obra do Mestre de Piranga (Figura 4), que o antecedeu provavelmente em um século e cuja presença permaneceu no tempo, através de um acervo artístico de indubitável impacto. Tal influência se encontra tanto na escolha das criações votivas como no tratamento plástico dado a elas.

Figura 4: Imagens de Mestre Piranga.
A: Nossa Senhora das Dores. B: Santo Antônio

Figura 5: Imagens de Mestre Piranguinha.
C: Nossa Senhora das Dores. D: Santo Antônio



Fonte: Rafael Motta, 2000.

Os casos mais instigantes neste sentido encontram-se nas representações freqüentes que faz de Nossa Senhora das Dores ou da Soledade e de Santo Antônio (Figura 5 C, D). No primeiro caso – e desde as peças mais rígidas, provavelmente as primeiras –, já se pode ver, em relação ao modelo que lhe serve de referência, a mesma postura, os mesmos volumes, as mesmas dobras no hábito (em U e em V), assim como a mesma paralelidade das linhas, nas costas. À medida que o adestramento escultórico vai deixando a "precariedade" inicial e se "aperfeiçoando", o Mestre Piranguinha se aproxima ainda mais do exemplo erudito do Mestre de Piranga, diminuindo a cintura do santo, aumentando a largura da capa que lhe cai dos ombros, envolvendo a figura, à altura do pescoço, numa vestimenta tão farta e descolada do corpo quanto uma carcaça. Nas representações de Nossa Senhora das Dores ou da Soledade, as influências do Mestre de Piranga são flagrantes, mas, ao mesmo tempo, há que se reconhecer no Mestre Piranguinha a afirmação de uma individualidade criativa (Figura 5,D). Num conceito moderno, pode-se dizer que sua admiração pela obra do mestre maior deu-lhe paradigmas, mas também promoveu um caso antropofágico de influências muito bem digeridas. Ele capta do Mestre de Piranga a postura da figura e o lançamento volumétrico da escultura. Ao mesmo tempo, apreende elementos da indumentária, como o manto e a grande gola arredondada. Quanto ao panejamento, o artista o simplifica goticamente, reduzindo-o a linhas regulares e solenes. Interpreta, assim, de maneira genuína os principais acontecimentos formais da obra, sem deles abrir mão. Tem-se a impressão de que, entre o modelo inspirador do Mestre de Piranga e o resultado final do Mestre Piranguinha, há um enxugamento das curvas e contracurvas a redemoinhar, uma desidratação da profusão barroca, uma simplificação da encenação dramática. E, apesar de tomar o caminho da redução formal, a Virgem do Mestre Piranguinha reafirma sua força expressiva, recriada em sua dolorosa pausa e com o coração à mostra.

Entre os Mestres de Piranga e Piranguinha, gravitam outros santeiros que, sob influência de ambos, enveredam pela escultura votiva. Parecem ser daqueles artistas que, conhecendo e admirando a obra do Mestre de Piranga, identificam-se com a do Mestre Piranguinha, talvez mais acessível, para melhor compreender e assimilar os rompantes criativos da outra. O resultado é a diluição de ambas. É o caso, por exemplo, de uma santa de iconografia não identificada pertencente ao acervo do Museu da Inconfidência e uma imagem de Santa Rita de coleção particular, esta última atribuída ao Mestre Piranguinha. Ambas beberam na fonte do Mestre de Piranga, mas são claros os diferentes graus de influência formal e inventividade que há entre elas.

REFERÊNCIAS

DUBUFFET, Jean. *Asphyxiante culture*. Paris: Jean-Jacques. Pauvert Éditeur, 1968.

ETZEL, Eduardo. *Arte sacra, berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

Data de submissão: 03/09/2021
Data de aceite: 30/09/2021
Data de publicação: 27/12/2021

CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO

TRATAMENTOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE ESCULTURAS MONUMENTAIS EM BARRO COZIDO POLICROMADO

CONSERVATION-RESTORATION TREATMENTS OF POLICROMED CLAY MONUMENTAL SCULPTURES

TRATAMIENTOS DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE ESCULTURAS MONUMENTALES EN TERRACOTA POLICROMADA

André Varela Remígio[1]

RESUMO
A escultura monumental em barro cozido existe monocromada ou policromada, tanto no interior como no exterior dos edifícios religiosos, por todo o território português e desde o século XV ao século XXI.As técnicas de execução também variam. Tanto podem ter paredes finas, como muito grossas, ter ou não travessas interiores e ser ou não *taceladas*.Pelas suas características técnicas e físicas, os respectivos tratamentos de Conservação e Restauro requerem cuidados especiais. Dá-se o exemplo dos do retábulo do *Casamento Místico de Santa Catarina* do seu mosteiro da Carnota, de relicários do Santuário e das esculturas do plano horizontal do retábulo do *Trânsito de São Bernardo* do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e da escultura do Divino Salvador da sua igreja de Santarém.
Palavras-Chave: Escultura; Barro cozido; Conservação e Restauro.

ABSTRACT
The monumental sculpture in baked clay exists monochrome or polychrome, inside and outside religious buildings, throughout the territory Portuguese and from the fourthteenth to the 21.st century. Execution techniques also vary. May have thin or very thick walls, have or not interior sleepers and be seccioated or not. Due to their technical and physical characteristics, the respective Conservation-Restoration treatments require special care. This is the example of the altarpiece of the Mystic Wedding of St. Catherine of her monastery of Carnota, reliquaries of the sanctuary and sculptures of the horizontal plane of the altarpiece of St. Bernard of the Monastery of Santa Maria de Alcobaça and the sculpture of the Divine Saviour of his church of Santarém.
Keywords: Sculpture; Clay; Conservation-Restoration.

RESUMEN
La escultura monumental en terracota existe monocromada o policromada, tanto dentro como fuera de los edificios religiosos, en todo el portugués y desde el siglo XV hasta el siglo XXI. Las técnicas de ejecución también varían. Pueden tener paredes delgadas, como muy gruesas, tener o no durmientes interiores y seren seccionadas o no. Debido a sus características técnicas y físicas, los respectivos tratamientos de Conservación y Restauración requieren cuidados especiales. Pone el ejemplo del retablo de las Bodas Místicas de Santa Catarina de su monasterio de Carnota, relicarios del Santuario y las esculturas del plano horizontal del retablo de San Bernardo del Monasterio de Santa María de Alcobaça y la escultura del Divino Salvador de su iglesia de Santarém.
Palabras Clave: Escultura; Terracota; Conservación y Restauración.

INTRODUÇÃO

Com a expansão ultramarina, iniciada no século XV, Portugal alargou as suas fronteiras e passou a ser um país transeuropeu, incluindo territórios em África, na América do Sul e na Ásia. A deslocação de pessoas e as relações comerciais entre estes territórios eram extremamente intensas, originando uma miscelanização social e cultural ímpar e extremamente enriquecedora. Como não faz qualquer sentido criar fronteiras e erguer muros onde eles nunca existiram, até à independência ou desanexação de cada um destes territórios, estes devem ser entendidos para todos os efeitos como partes integrantes de Portugal e os seus habitantes igualmente portugueses. As características específicas de cada território constituirão um regionalismo de um Portugal global e plural.

[1]Bacharel e licenciado em Conservação e Restauro pela Universidade Nova de Lisboa (UNL); Pós-Graduado em Direito do Património Cultural, pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (FDUL), com tese "A Conservação e Restauro e o Conservador-restaurador na Legislação Portuguesa."Conservador-restaurador com atelier próprio, Santo André, Conservação e Restauro de Bens Culturais, tendo como clientes diversos organismos do Ministério da Cultura, Igreja Católica Portuguesa, museus, fundações, autarquias, antiquários e coleccionadores particulares, nacionais e internacionais. É reconhecido juridicamente para dirigir tratamentos de Conservação e Restauro de bens culturais. E-MAIL: avremigio@xsantoandre.pt. ORCID: 0000-0002-1341-2157

A relação entre Portugal continental e a Terra de Vera Cruz é talvez um dos casos em que havia maior proximidade, mesmo depois da independência da antiga colónia. A encomenda de obras de arte vindas do primeiro era constante, bem como a deslocação de artistas para o segundo. Muitos já não voltaram, instalando as suas oficinas e formando escultores locais.

Quando estas encomendas artísticas ocorriam num mosteiro, esta proximidade poderia ser ainda maior, uma vez que havia uma grande circulação de religiosos e uma intensa comunicação entre as casas da mesma ordem, mesmo de províncias religiosas diferentes.

Apesar da Escultura Brasileira ter características próprias, tal como várias zonas de Portugal, há vários casos em que a diferenciação de esculturas de um e do outro lado do Atlântico é extremamente difícil, muitas vezes apenas possível através da identificação das madeiras do suporte. Assim, a Escultura do Mundo Português não é mais que uma laranja, com um gomo em cada continente. Apesar de separados por oceanos, cada gomo tem muito mais semelhanças com os restantes que diferenças e isoladamente vale muito pouco. Neste sentido, para um investigador entender e ter uma interpretação completa desta laranja, tem que conhecer todos os gomos.

Não podemos deixar de referir que preferimos claramente o termo *barro cozido* ao vulgarizado *terracotta*. Apesar de terem genericamente o mesmo significado, o primeiro é o termo português primitivo e o segundo um italianismo recentemente aportuguesado (*terracotta*: *terra* - barro; *cotta* - cozido), constando apenas nos dicionários portugueses a partir do início do século XX. Será sim incorrecto dizer-se que esculturas são executadas simplesmente em barro, uma vez que este é o material extraído do solo e que se altera quimicamente com a cozedura, dando origem a um outro material, o barro cozido.

A ESCULTURA EM BARRO COZIDO POLICROMADO EM PORTUGAL

Figura 1 - Igreja de São Salvador da Torre, Viana do Castelo, Portugal.



Fonte: https://www.allaboutportugal.pt/imagethumb/1700x/resize/819873. Acesso em setembro de 2021.

Quando se aborda a escultura em barro cozido policromado em Portugal, referem-se geralmente quatro episódios distintos e isolados: as esculturas florentinas encomendadas no reinado do Rei D. Manuel I (1469-1521) no início do século XVI para o Mosteiro de Santa Maria de Belém e outras casas religiosas e civis; a *Última Ceia* do escultor francês Philip Hodart (1480-1546) da década de 1530 para o refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; a escultura de Alcobaça, essencialmente do último terço do século XVII e depois os presépios alegadamente de Joaquim Machado de Castro (1731-1822). Quase tudo o resto não é frequentemente valorizado ou é mesmo desprezado, sendo conotado como obra de artistas menores ou mesmo artesãos.

A escultura em barro cozido em Portugal é muito, mas muito mais, do que isso. A produção abrange todo o território, de Norte a Sul, passando pelas ilhas e antigas colónias, e foi ininterrupta ao longo dos séculos até aos dias de hoje. Tanto existe monocromada como policromada, no interior como no exterior dos edifícios religiosos. Contudo, não deixa de haver aparentemente uma maior concentração destas esculturas em determinados locais, como em Aveiro, Braga, Óbidos ou Santarém, e em mosteiros de determinadas ordens, como as dos franciscanos, beneditinos e cistercienses. Isto acontecia porque muitas vezes os escultores eram religiosos das próprias ordens, principalmente conversos.

Na verdade, a Escultura em Portugal está ainda muito pouco estudada, havendo uma escassa e pouco profunda bibliografia específica. De entre os escultores estudados estão Mestre Pero, um escultor gótico do século XIV, Frei Cipriano da Cruz (c.1645-1716), converso beneditino, Manuel Dias (1688-1755), Marceliano de Araújo (1690-1769), Frei José de Santo António Vilaça (1731-1809), também beneditino, e o já citado e muito estudado Joaquim Machado de Castro, a excepção. Reflexo do pouco interesse em relação à escultura Portuguesa é a inexistência quase absoluta de exposições especificamente sobre esta área nos museus portugueses.

Figura 2: Santo André, século XV, Catedral, Évora.



Fotografia: Anísio Franco.

As esculturas em barro cozido mais antigas e conhecidas em Portugal datam do século XV, a de São Salvador da Torre, de Viana do Castelo (Figura 1) e a de Santo André, da Catedral de Évora (Figura 2), descoberta em 1939, durante umas obras. Certamente que terão existido muitas mais tão ou ainda mais antigas, mas que, entretanto, se terão perdido.

Tanto podiam ser executadas para o interior dos edifícios, como para o exterior. Muitas destas esculturas executadas para o exterior eram apenas monocromadas de branco, de modo a imitar pedra, numa solução mais económica. Tendo em conta que muitas destas esculturas estão a um nível muito elevado, muitas passam frequentemente despercebidas, tornando-se difícil de detecção.

Podem ser de reduzidas dimensões, como os famosos presépios portugueses, ou de grandes dimensões, como algumas esculturas do mosteiro de Alcobaça que atingem cerca de três metros.

O barro era um material verdadeiramente transversal. Tanto era utilizado por excelentes artistas, como o escultor Joaquim José Barros Laborão (1762-1820), como por de artesãos populares sem qualquer formação.As esculturas tanto podiam ser concebidas isoladas, como constituírem grupos ou conjuntos, e serem de vulto perfeito, como relevos. Mas a escultura em barro cozido pode também tomar outras formas menos usuais, como relicários, em forma de busto ou braço, ou esculturas de vestir, não esquecendo oratórios ou mesmo retábulos. Na escultura de vestir, as partes em barro cozido são naturalmente apenas o busto e os braços, sendo a estrutura de madeira.

Urge fazer um levantamento profundo e sistemático da escultura em barro cozido no território nacional português, de modo a conhecer o universo em causa, as suas oficinas e os seus escultores.

A ESCULTURA MONUMENTAL EM BARRO COZIDO EM PORTUGAL

A escala monumental pressupõe que seja superior à natural, mas de modo a elaborar um discurso mais coerente e completo, consideremos as esculturas com uma dimensão superior a um metro e meio de altura.

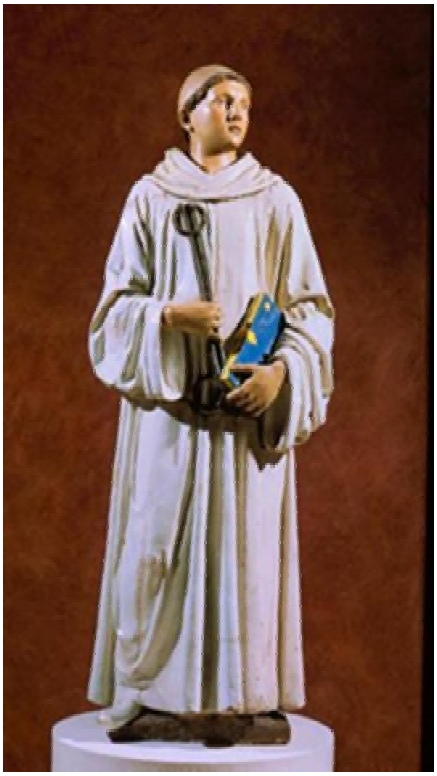
Por todo o país, existem variadíssimos exemplos de esculturas monumentais em barro cozido. A escultura conhecida mais antiga em Portugal será a Virgem com o Menino (Figura 3), do Recolhimento da Rua do Paraíso, em Lisboa actualmente exposta no Museu Nacional de Arte Antiga. Está datada ainda dos primeiros anos do século XVI, mas tem ainda uma linguagem muito gótica, tendo claras influências francesas. Apesar da sua dimensão, com um metro e cinquenta e quatro centímetros de altura, parece extremamente leve, como só o Gótico conseguia. A policromia é naturalmente posterior.

Figura 3: Virgem com o Menino, 1501-1515, 1.54 m. Recolhimento da Rua do Paraíso, Lisboa. *(MNAA, Inv.º n.º 486 Esc.)*



Fotografia: Museu Nacional de Arte Antiga.

Figura 4: São Leonardo, 1501-1515, Toscana, Florença. Andrea della Robbia (1435-1525), 1,70, Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja (MNAA, Inv.º n.º 155 Esc.)



Fotografia: Museu Nacional de Arte Antiga.

Apesar das referidas esculturas florentinas encomendadas para o Mosteiro de Santa Maria de Belém, Mosteiro da Madre de Deus, ambos em Lisboa, e o Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição, de Beja (Figura 4), entre outros edifícios religiosos e civis, não serem portuguesas, não podem deixar de ser mencionadas. Datadas do início do século XVI, estas esculturas são policromadas e vidradas, podendo ser tanto de vulto como em relevo, normalmente constituídas por tacelos.

A título de curiosidade, as esculturas encomendadas ao atelier dos della Robbia para Belém foram as primeiras encomendas internacionais desta oficina, ganhado por isso um lugar de destaque. Dada a sua importância para a história da Arte Portuguesa, várias destas esculturas estão classificadas (tombadas) como Bens de Interesse Nacional. Não só são do melhor do que se fazia por toda a Europa naquele tempo como, certamente, vieram a inspirar os escultores portugueses. Há alguns casos de esculturas portuguesas vidradas de pequenas e médias dimensões, mas são raríssimas. Uma das mais conhecidas é a Virgem com o Menino da fachada da Igreja da Misericórdia de Óbidos que datará de cerca de 1596.

As magníficas esculturas da *Última Ceia*, modeladas por Philip Hodart, entre 1530 e 1534, para o refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra serão já tecnicamente mais próximas das portuguesas (Figura 5). São igualmente seccionadas pela cintura e eram policromadas, restando actualmente apenas raros vestígios. Também este conjunto escultórico está classificado como Bem de Interesse Nacional.

Por volta de 1557, no mosteiro franciscano de Santa Catarina, na Carnota, um escultor flamengo "perito na arte da escultura", segundo os cronistas, terá modelado pelo menos as esculturas de Cristo no Túmulo e de São Francisco Recebendo os Estigmas (Figura 6).

Figura 5: Última Ceia, Philip Hodart (1480-1546), 1530-1534. Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.



Fotografia do autor.

Figura 6: São Francisco Recebendo os Estigmas, c. 1557. Escultor flamengo, c. 2,28m. Mosteiro de Santa Catarina da Carnota.



Fotografia do autor.

Devido à sua simbologia, tão ligado à pobreza, o barro viria a ser um material extremamente usado em esculturas de mosteiros franciscanos. Existiriam esculturas em barro cozido nas fachadas e nos interiores das igrejas dos mosteiros, mas também em capelas, ermidas e oratórios tão característicos das cercas franciscanas.

Por volta de 1569, na Carnota, o mesmo flamengo executou o mais antigo presépio português conhecido. Apesar de não ter dimensões monumentais, é de dimensões bastante consideráveis e merece naturalmente uma menção. Este presépio foi doado pela Rainha Regente D. Catarina (1507-1578) e a Infanta D. Maria (1521-1577), a última filha do rei D. Manuel, que se refugiaram na região da grande peste que assolou Lisboa, tendo visitado na altura o mosteiro.

Anos mais tarde, entra em cena um frade franciscano, Frei Francisco dos Santos, que executou o grupo escultórico do Martírio de Santa Catarina de Alexandria. A Carnota virá a ser um núcleo de Escultura em Barro Cozido da máxima importância no contexto nacional. Este núcleo de esculturas, bem como a Escultura em Barro Cozido em geral, tem sido estudado ultimamente pelos doutores Anísio Franco e Maria João Vilhena, com revelações extraordinárias que têm revolucionado este tema.

Outro núcleo importante é, como não podia deixar de ser, Braga, a cidade dos escultores. Para o portal maneirista da Igreja da Misericórdia desta cidade, o importante escultor Gonçalo Rodrigues, activo entre 1577 e 1613, executou nos primeiros anos do século XVII um conjunto escultórico representando a Visitação (Figura 7).

Figura 7: Visitação, Século XVII, inícios, Gonçalo Rodrigues (act. 1577-1613), c. 1.50m. Igreja da Misericórdia, Braga.



Fotografia do autor.

Figura 8: Série Régia, 1675-1578/antes de 1710/1762-1765. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.



Fotografia do autor.

Dada a enorme importância deste conjunto escultórico, a sua fragilidade e o facto de estar no exterior, a Santa Casa da Misericórdia de Braga decidiu efectuar cópias extremamente fiéis para o portal e resguardar as esculturas originais num museu. É naturalmente uma opção de último recurso, mas deve ser tomada quando a vida destes bens culturais está em perigo. Apesar de ser ainda uma prática rara, é um exemplo a seguir em casos semelhantes.

Em 1571, o portal da Igreja de Santa Maria de Óbidos foi substituído por um maneirista. No seu topo, está uma um grupo escultórico representando a padroeira, Nossa Senhora da Assunção. À distância do observador transeunte, não é possível identificar o material do suporte, mas não seria de estranhar que fosse de barro cozido. Este portal tem a curiosidade de ter a inscrição "Santa Maria Restaurada em 1890".

Voltando ao Mosteiro de Santa Catarina da Carnota, por volta de 1653, Frei Jorge dos Reis e Frei Francisco de Santa Águeda criaram uma escultura de Santo António que viria a fazer par com o São Francisco recebendo os Estigmas executada pelo escultor flamengo no século anterior. Este par foi depois colocado num arco do mosteiro.

O mesmo par de escultores executou um extraordinário grupo escultórico representando o Casamento Místico de Santa Catarina para o retábulo da capela-mor da igreja do mosteiro. Depois do seu estudo, esta tornou-se uma das peças-chave da Escultura Monumental em barro cozido em Portugal.

Uma escultura extremamente semelhante, tanto em termos formais como técnicos, viria a ser encontrada no mosteiro franciscano de Santa Maria Madalena de Alcobaça. Tudo leva a crer que esta escultura, representando Santa Maria Madalena, também tenha sido executada por este par de escultores ou seus seguidores. Esta conclusão só foi possível, tendo em conta o trabalho de extrema proximidade do conservador-restaurador.

Outra escultura, também extremamente semelhante, tanto em termos formais como técnicos, agora de uma Nossa Senhora com o Menino vem a aparecer no grandioso e vizinho Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Não se sabe de onde era esta escultura, porque principalmente na década de 1930, o mosteiro sofreu grandes obras de restauro para o restituírem à sua suposta originalidade. Muito se perdeu nesta altura, principalmente obras barrocas.

A passagem destes escultores e seus seguidores pelos mosteiros de Santa Catarina da Carnota, de Santa Maria Madalena de Alcobaça e agora de Santa Maria de Alcobaça é uma hipótese lógica. Seja como for, a Escultura Monumental em Barro Cozido de Alcobaça iniciou-se neste momento coincidente com a Restauração da independência nacional e o fim dos sessenta anos de domínio espanhol. Este período foi extremamente rico em termos diplomáticos e políticos. Sendo o Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça fundado pelo primeiro rei português e tendo ele uma extrema proximidade com a Família Real ao longo dos séculos, colocando-o como um dos mais importantes mosteiros nacionais senão mesmo o mais importante, foi um palco privilegiado deste novo fôlego nacionalista.

Figura 9 – Sete Virtudes (cardiais e tealogais), Santos Beneditinos e Igreja. Frei Cipriano da Cruz, 1881-1883. Mosteiro de São Martinho de Tibães.



Fotografia do autor.

As artes, especialmente a Escultura, foi uma das formas preferidas de expressão deste sentimento renovador. Muitos foram os conjuntos escultórios em barro cozido criados para este mosteiro: os relicários do Santuário (1670-1672); a primeira fase do retábulo do Trânsito de São Bernardo (1675-1678); as esculturas do retábulo da capela-mor (1675-1678); o retábulo de São Pedro(1675-1678); a primeira fase da Série Régia (1675-1678); o Presépio (1687-1690), a segunda fase do retábulo do Trânsito de São Bernardo (1687-1690); uma escultura do Rei D. Afonso I. Entrando já no século XVIII, temos o retábulo do Milagre dos Pães, o retábulo de São Bernardo dando esmola e a segunda e terceira fases da Série Régia (Figura 8).

Escassas são as informações sobre os autores destas esculturas, mas acreditamos que as do último terço do século XVII tenham sido executadas por duas ou mesmo três oficinas barristas distintas. Estas oficinas trabalhariam para fora, uma vez que vamos encontrar esculturas saídas das mesmas mãos noutros mosteiros, como os de Santa Maria de Cós, São Pedro de Tarouca, Santa Maria do Lorvão e São Pedro de Alcântara de Lisboa, bem como o vizinho Santuário da Nossa Senhora da Nazaré.

Em nosso entender, Frei Cipriano da Cruz, um dos mais conceituados escultores da sua época, poderá ter integrado uma destas oficinas de Alcobaça, antes de ter ingressado no Mosteiro de São Martinho de Tibães (Figura 9), onde vamos encontrar várias esculturas deste escultor, extremamente semelhantes às da Carnota e de Alcobaça. Um outro núcleo extremamente interessante é o de Santarém, uma vila da máxima importância ao longo de toda a História de Portugal. Apesar de executadas por diversas técnicas e em diversos momentos, a escultura monumental em barro cozido existe em muitas igrejas. Temos as esculturas da fachada do Colégio de Nossa Senhora da Conceição (c. 1711), um do Mosteiro de Santa Clara (c. 1701-1725), Igreja de Nossa Senhora da Visitação e Mosteiro da Santíssima Trindade.

Com a construção do grandioso Real Palácio de Mafra, o estaleiro das obras torna-se numa importante escola, incluindo de escultores. A formação artística tornou-se muito mais académica, estruturada e sólida, dando origem a extraordinários escultores dos séculos XVIII e XIX. Apesar do material preferencial ser a pedra, o barro era muito usado para os respectivos projectos. Contudo, existem uma ou outra peça de maiores dimensões e até mesmo monumentais.

Apesar de não atingir estas dimensões, convinha mencionar a *Via Sacra* que Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) modelou para o Buçaco. Este artista multifacetado, um dos mais importantes dos finais do século XIX, conseguiu criar um enorme conjunto escultórico, com dezenas de figuras com mais de um metro, retratando as várias estações da vida de Cristo, com uma enorme minúcia e erudição. A escultura em barro cozido está tão inserida na Cultura Portuguesa que ainda hoje existe, através de artistas portugueses.

TÉCNICAS DE EXECUÇÃO

Sobre as técnicas de execução de esculturas monumentais em barro cozido, a principal referência é *Artefactos Symmetriacos, e Geometricos …*, escrita em 1733 pelo Padre Inácio da Piedade de Vasconcellos. Apesar de não se conhecerem obras deste padre jesuíta que vivia em Santarém, seria um escultor de grande qualidade, dada o pormenor com que escreve e domínio sobre a matéria.

Tal como era normal, os escultores recorriam a estampas que circulavam por toda a Europa, avulsas ou inseridas em publicações, para imaginar e esboçar em papel os projectos das esculturas a executar. Por uma questão de prudência, antes da execução de esculturas de grandes dimensões e de conjuntos escultóricos mais complexos, era aconselhável a execução de modelos em barro ou cera de um palmo ou pouco maior para servirem de guia

As esculturas eram executadas pelo processo aditivo, através da adição sucessiva de porções de barro. A construção das formas procedia-se de baixo para cima, com as mãos e teques de madeira rija, sendo interrompida por algumas pausas, de modo a que o barro fosse secando e ganhando resistência. As esculturas deitadas eram começadas pela cabeça, a fonte de onde todas as medidas.

As esculturas eram executadas ocas, podendo ter paredes finas ou grossas e um sistema de travessas em barro no seu interior ou não, de acordo com as opções de cada artista. A execução de esculturas de grandes dimensões, com paredes muito finas e sem travessas interiores, como se encontram em Santarém, requeria naturalmente uma maior habilidade técnica.

De modo a favorecer o transporte, a secagem e a cozedura, as esculturas podiam seccionadas transversalmente em blocos, os tacelos, com um garrote de arame. Quando estas esculturas perdem a policromia e os cortes ficam visíveis, parece que as esculturas estão partidas, mas isso não corresponde à verdade. É uma técnica de execução. No topo, normalmente na cabeça, abria-se um orifício, o respiro, para permitir a circulação de ar e a libertação de vapor e gases durante a cozedura. Nas esculturas horizontais, eram abertos vários respiros em zonas recuadas e recônditas (Figuras 10 e 11).

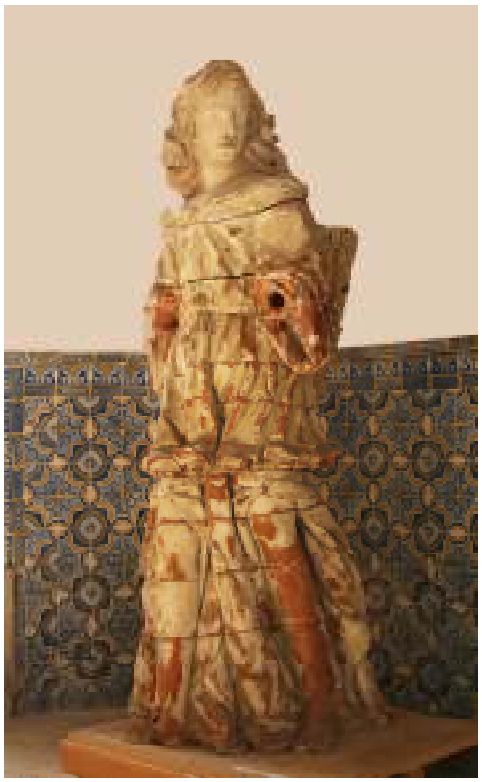
Com o barro seco, as feições e os pormenores eram abertos com formões e goivas de madeira. Os denteados serviam para desbastar e os lisos para aplainar, com o auxílio de pincéis molhados em água. As esculturas eram cozidas em fornos a lenha, durante bastante tempo, podendo atingir os dois dias.

Figura 10: Interior de uma das esculturas do retábulo de São Pedro, 1675-1678.
Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.



Fotografia do autor.

Figura 11: Tacelagem da escultura de um anjo músico do retábulo da capela-mor, 1675-1678.
Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.



Fotografia do autor.

Quando as esculturas eram taceladas, os respectivos tacelos eram colocados nos locais destinados, montados uns sobre os outros e as suas juntas preenchidas com argamassa de cal e areia, umas vezes, e outras com uma resina, ou pez. Como os tacelos são extremamente pesados, basta a sua sobreposição para mantê-los estáveis. Não necessariamente pelo escultor, a policromia era aplicada sobre a superfície acessível e do modo tradicional.

TRATAMENTO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO: Os princípios

É óbvio e incontestável que cada bem cultural deverá ser sujeito a um tratamento de conservação e restauro especificamente delineado para ele. Por conseguinte, qualquer tratamento dogmático, seja ele qual for, dificilmente coincidirá com o tratamento mais indicado para um bem cultural. Se é certo que uma abordagem mais intrusiva errada poderá ser devastadora para o bem cultural, também é igualmente certo que uma abordagem excessivamente tímida poderá ficar muito aquém das suas verdadeiras necessidades.

Se a disciplina, Conservação e Restauro, engloba operações de exame/diagnóstico, conservação preventiva, conservação curativa e restauro, todas as suas operações poderão ser legítimas eticamente, e todas as hipóteses de tratamento devem ser discutidas e ponderadas, sem preconceitos e fundamentalismos.

Valores como a prudência são basilares para o exercício da profissão de conservador-restaurador e, por conseguinte, para o sucesso de um tratamento de conservação e restauro, porém, o bom senso também é igualmente importante.

Sendo impossível tratar do que não se conhece, o conservador-restaurador deverá estudar profundamente os bens culturais que tem perante si em todas as suas vertentes, recorrendo ao auxílio de outros profissionais quando necessário. Um bem cultural é, acima de tudo, uma fonte de informações ao nível artístico, técnico, histórico e social. A salvaguarda da autenticidade, individualidade, credibilidade e veracidade dos bens culturais é por isso essencial, tal como consagra o Documento de Nara, assinado em 1994. Apesar de tudo, é preferível ter uma informação incompleta do que uma outra, adulterada.

Para além das características intrínsecas de um bem cultural, há outros valores igualmente importantes a ter em conta na delineação de um tratamento de conservação e restauro, tal como o contexto em que está inserido. Apesar da ética da Conservação e Restauro seguir actualmente uma linha mais conservativa entre limites bastante estreitos, o conservador-restaurador tem ainda uma certa margem de actuação.

O contexto religioso, por exemplo, é distinto do museológico. Por conseguinte, as imagens religiosas podem necessitar de tratamentos ligeiramente diferentes dos das esculturas museológicas. Quando as imagens estão em mau estado de

conservação e necessitam de um tratamento de conservação e restauro, as suas duas dimensões, espiritual e material, entram frequentemente em confronto. Se, por um lado, é norma intervir apenas o estritamente necessário para estancar os processos de deterioração presentes e evitar outros futuros, isto é numa linha conservativa, por outro há a necessidade de devolver às obras a dignidade e leitura que necessitam para estar ao culto, muitas vezes através de operações de restauro. Perante um dilema desta grandeza e sensibilidade, os conservadores-restauradores têm que entender e assimilar as duas dimensões das imagens e encontrar um tratamento equilibrado que as satisfaça igualmente.

No presente artigo, apresentamos sucintamente os tratamentos de Conservação e Restauro de quatro casos de esculturas monumentais em barro cozido: os do plano horizontal do retábulo do Trânsito de São Bernardo, do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, da escultura do Divino Salvador da sua igreja de Santarém, os do retábulo do Casamento Místico de Santa Catarina do seu mosteiro da Carnota, (Figura 12) e os dos Relicários do Santuário, 1670-1672, do Mosteiro de Santa Maria, de Alcobaça.

Em todos eles, há naturalmente uma base comum, como a limpeza dos suportes, fixação de fragmentos, limpeza e fixação das policromias e a resolução de danos específicos e pontuais. Dadas as dimensões e peso dos fragmentos, a cola a utilizar tem que ser naturalmente forte.Contudo, os tratamentos seguiram linhas diferentes, de acordo com as especificidades de cada uma das peças e do contexto em que estão inseridas.

1º CASO - ESCULTURAS DO PLANO HORIZONTAL DO RETÁBULO DO TRÂNSITO DE SÃO BERNARDO, DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE ALCOBAÇA

Apesar do seu estado arruinado, o retábulo do Trânsito de São Bernardo (Figura 12) não deix,a de constituir um exemplo máximo da teatralidade barroca e por isso de figurar na bibliografia específica. Nesse sentido e tendo em conta que apenas se tratou das esculturas do plano horizontal, faltando as do plano vertical e da pintura mural, optou-se por um tratamento minimalista, levando o Princípio da Intervenção Mínima ao extremo. Tendo em conta que o mosteiro tem uma enorme afluência de visitantes e crentes, há um grande acúmulo de poeiras sobre as esculturas, sendo por isso necessário pelo menos uma limpeza periódica. Mesmo assim, muito se fez, como limpar pormenorizadamente toda a superfície, retirar muitos quilos de entulho, como argamassas, tijolos, pedras e lixo, que ao longo dos anos se acumulou. Recolocaram-se correctamente tacelos e esculturas e colagem de fragmentos dispersos nas reservas. Uma trave em madeira que segurava um tacelo superior foi substituída por um varão de acrílico. A monocromia posterior de uma asa foi removida, uma vez que destoava de todo o conjunto (Figuras 13A e 13B).

Figura 12: Retábulo do Trânsito de São Bernardo.



Fotografia do autor.

Figuras 13A e 13B: Retábulo do Trânsito de São Bernardo (det.).



Fotografias do autor.

2º CASO - ESCULTURA DO DIVINO SALVADOR, IGREJA DO SALVADOR DE SANTARÉM

Devido a um tremor de terra que ocorreu em 1909 e a deixou severamente danificada, a Igreja do Salvador, em Santarém, foi demolida três anos depois. Como era uma das matrizes da vila, a sede da paróquia passou para a Igreja da Nossa Senhora da Piedade, mas a paróquia manteve o orago. A escultura do século XVII do orago foi também transferida para a actual matriz, mantendo uma importante carga simbólica e religiosa. Contudo, a paróquia não mudou de orago e a escultura original da igreja demolida foi preservada.

Figura 14: Escultura do Divino Salvador, Igreja do Salvador, século XVII, Santarém.



Fotografia do autor.

Figura 15: Colagem de braço da escultura do Divino Salvador.



Fotografia do autor.

Pretendia-se agora remontar a escultura e coloca-la numa das dependências da igreja. Os tacelos encontravam-se naturalmente desmontados e o braço direito partido. Neste caso, a dificuldade foi colar o braço direito, pesando vários quilos e com uma fractura vertical. Foi naturalmente necessário recorrer a espigões de aço inoxidável para reforçar esta colagem. Os intervalos dos tacelos não foram preenchidos para permitir que um dia a escultura fosse deslocada, tal como acabou por acontecer (Figuras 14 e 15).

3º CASO – RETÁBULO DO CASAMENTO MÍSTICO DE SANTA CATARINA, DO MOSTEIRO DE SANTA CATARINA DA CARNOTA

Alvo de um violento furto e várias vendas ilegais, o retábulo do *Casamento Místico de Santa Catarina* (Figura 16A) ficou severamente danificado e amputado, havendo falta de fragmentos e de tacelos completos (Figura 16B). Ao ser posteriormente recuperado e depositado no Museu Nacional de Arte Antiga, pretendeu-se expô-lo permanentemente e com destaque, dada a sua importância. Neste caso de extrema complexidade teórica e prática, a dificuldade estava em conseguir um resultado final que permitisse a exposição desta peça no principal museu português, a partir dezenas de fragmentos e com a falta de muitos deles. Optou-se então pela colagem de fragmentos, preenchimento dos intervalos dos tacelos e de lacunas e a sua integração cromática.

Figuras 16 A e 16 B: Retábulo do Casamento Místico de Santa Catarina, do Mosteiro de Santa Catarina da Carnota, antes e depois do roubo e vandalismo.



Fotografia: Dr. Anísio Franco.



Fotografia do autor.

O registo fotográfico efectuado anos antes pelo Dr. Anísio Franco foi essencial para a reconstrução do conjunto. Sem ele, seria como fazer um puzzle sem imagem. Foi reconstruído um expositor inspirado no retábulo original e as esculturas foram colocadas nos seus locais exactos. As esculturas fragmentadas ou simples fragmentos foram fixos através de um sistema de varões praticamente imperceptíveis. As faltas são assim assumidas, mas sem beliscar a autenticidade desta peça. Caso algum dia se venha a encontrar partes integrantes, tal como aconteceu a meio do tratamento, a sua colocação será extremamente simples (Figura 17).

Figura 17: Conjunto escultórico do Casamento Místico de Santa Catarina, tratado e remontado num expositor no Museu Nacional de Arte Antiga.



Fotografia do autor.

4º CASO – RELICÁRIOS DO SANTUÁRIO, DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE ALCOBAÇA

Figura 18: Relicários do Santuário, 1670-1672. Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça



Fotografia do autor.

Figura 19: Reintegração formal.



Fotografia do autor.

Outro expoente máximo do Barroco Português é o Santuário do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. De planta hexagonal, as paredes revestidas com um retábulo em talha dourada e a cúpula lavrada e igualmente dourada são palco de um impressionante conjunto de quase uma centena de relicários monumentais em barro cozido policromado, na forma de esculturas de corpo inteiro, bustos e braços. Nas décadas de setenta e oitenta, vários técnicos e estagiários do Instituto José de Figueiredo foram tratando de todos eles e agora urgia uma revisão e homogeneização de tratamentos entre eles. Foram removidos repintes, uma camada de purpurina e um verniz, antes de preencher lacunas e integra-las cromaticamente (Figuras 18 e 19).

Como integrações formais, efectuadas em intervenções posteriores, em muito destoavam das formas originais e chamavam muito a atenção, estas foram melhoradas e integradas cromaticamente depois. Tendo em conta que as formas anatómicas se repetiam ao longo de dezenas de relicários, as faltas eram de percepção fácil e não havia o risco de invenção, o crime número um na Conservação e Restauro.

AGRADECIMENTOS
O autor manifesta o seu sincero agradecimento a Ana Pagará, directora do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, Rui Rasquilho e Cecília Gil, antigos directores do mesmo mosteiro, Anísio Franco, vice-director do Museu Nacional de Arte Antiga, Maria João Vilhena, conservadora de escultura do mesmo museu, e Eva Raquel Neves, conservadora do Museu Diocesano de Santarém, uma vez que sem a sua preciosa colaboração este artigo não teria sido possível.

REFERÊNCIAS

AA. VV, **Problemas de Alteração e Conservação do Conjunto em Terracota da Morte de S. Bernardo no Mosteiro de Alcobaça,** ADEPA, Alcobaça (1974).

LE GAC, A.; Alcoforado, A., **Frei Cipriano da Cruz em Coimbra, Capital Nacional da Cultura 2003**, Coimbra (2003).

MOURA, C., A **Escultura de Alcobaça e a Imaginária Monástico-Conventual** (1590-1700), tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2006).

REMÍGIO, A. V., 'O retábulo da capela-mor da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça e o tratamento de Conservação e Restauro da escultura da Virgem com o Menino', in **Actas do IV Congresso Internacional Cister en Portugal y en Galicia,** Tomo II, Braga - Osseira (2009) 905-928.

REMÍGIO, A. V.; Franco, A.; Vilhena, M. J., 'O retábulo de Santa Catarina da Carnota: prelúdios da retabulística monástica em barro cozido', in actas **I Simpósio de História da Arte 'O Retábulo no Espaço Ibero-americano: Forma, Função e iconografia',** Instituto de História a Arte, Lisboa, (2016).

REMÍGIO, A. V., **'O retábulo do Trânsito de São Bernardo do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: história, execução e conservação**', **Conservar Património**, 15-16 (2012) 3-30.

REMÍGIO, A. V., 'Relicários do Santuário do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça', in **A Prática da Teoria, Tratamentos de Conservação e Restauro,** ARP, Lisboa (2009) 33-42.

VASCONCELOS, F., '**Notas sobre estatuária a nortenha em barro cozido**', MVSEV 4 (1), Lisboa, (1993) 9-19.

VASCONCELLOS, P. I. P., **Artefactos Symmetriacos, e Geometricos, Advertidos, e Descobertos pela Industriosa Perfeição das Artes, Esculturaria, Architecturia, e da Pintura**, Officina de Joseph Antonio da Sylva, Lisboa (1733).

Data de submissão: 16/11/2021
Data de aceite: 26/11/2021
Data de publicação: 27/12/2021

O CASO DE UM SÃO FRANCISCO DE ASSIS PENITENTE ATINGIDO POR FOGO

THE CASE OF A SAINT FRANCIS OF ASSISI DAMAGED BY FIRE

EL CASO DE UN SAN FRANCISCO DE ASÍS DAÑADO POR UM INCENDIO

Aline Cristina Gomes Ramos[1]

RESUMO
O presente artigo explana o trabalho realizado na escultura em madeira policromada representando São Francisco de Assis Penitente, do Distrito de Piedade do Paraopeba, do Município de Brumadinho, em Minas Gerais, atingida em incêndio. Imagem de vestir, proveniente da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, foi trazida pela Arquidiocese de Belo Horizonte em 2014 para tratamento no Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais. Na ocasião, percebeu-se extensa bibliografia consolidada em relação à preservação, gestão de risco e manejo, além dos exemplos de conservação-restauração para o patrimônio edificado, mas os parâmetros eram pouco conhecidos no Curso para trato de bens móveis, sobretudo esculturas em madeira policromada, quando estes encontravam-se danificados pelo fogo. Assim, buscou-se o referencial teórico quanto ao sinistro e estudos de casos correlatos, a partir de pesquisas de campo, entrevistas e publicações, para fins metodológicos e de maior esclarecimento da restauração a ser executada.
Palavras-chave: São Francisco de Assis; escultura em madeira policromada; carbonização; remoção de repintura

ABSTRACT
This article explains the work carried out on the polychrome wood sculpture (Saint Francis of Assisi), by Brumadinho in Minas Gerais, which was hit by a fire. The image was brought by the Archdiocese of Belo Horizonte in 2014 for treatment at the Federal University of Minas Gerais. It was noticed an extensive consolidated bibliography in relation to the preservation and risk management, in addition to the examples of conservation-restoration for the built heritage, but the parameters were little known for the treatment of movable property, mainly sculptures in polychrome wood, when affected by fire. Thus, we sought the theoretical framework about it and related case studies, based on field research, interviews and publications, for methodological purposes and to further clarify the treatment.
Keywords: Saint Francis of Assisi; sculpture in polychrome wood; carbonization; repainting; chromatic reintegration.

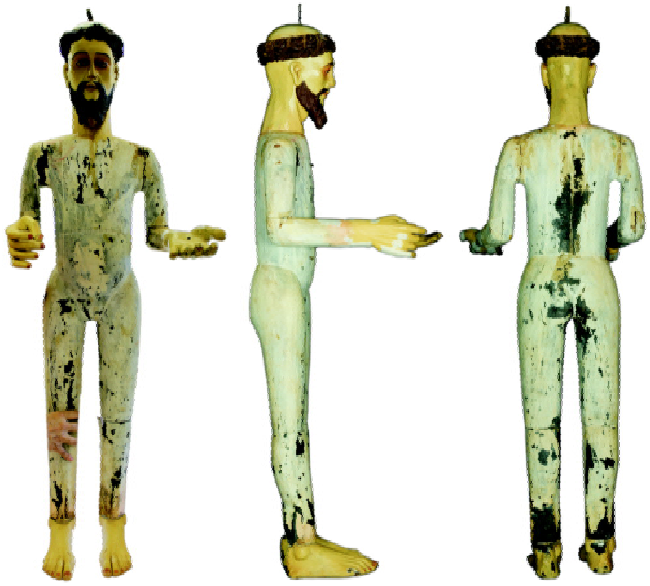
RESUMEN
Este artículo explica el trabajo realizado en la escultura de madera policromada (San Francisco de Asís), de Brumadinho en Minas Gerais, que fue alcanzada por un incendio. La imagen fue traída por la Arquidiócesis de Belo Horizonte en 2014 para su tratamiento en la Universidad Federal de Minas Gerais. Se notó una extensa bibliografía consolidada con relación a la preservación y gestión de riesgos, además de los ejemplos de conservación-restauración del patrimonio construido, pero los parámetros fueron poco conocidos para el tratamiento de bienes muebles, principalmente esculturas en madera policromada, cuando afectado por el fuego. Así, se buscó el marco teórico sobre el tema y casos de estudio relacionados, basados en investigaciones de campo, entrevistas y publicaciones, con fines metodológicos y para clarificar aún más el tratamiento.
Palavras-clave: San Francisco de Asis; escultura en madera poicromada; carbonización; repinturas; reintegración coromática.

INTRODUÇÃO

Desde sua entrada na Escola de Belas Artes, em 2014, o conjunto escultórico do São Francisco de Assis Penitente serviu didaticamente ao aprendizado das análises, dos critérios e dos processos metodológicos de conservação-restauração. A totalidade do objeto em estudo compunha-se da escultura do São Francisco de Assis, caveira, cruz, base com acréscimo de haste metálica, túnica, capuz e cordão. Destacavam-se como principais deteriorações: carbonização superficial de cerca de 90% da escultura, três camadas de repinturas e perdas ocasionadas por infestação de insetos xilófagos (Figura 1).

[1] Discente do Programa de Pós-Graduação no Mestrado Profissional em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas (FGV/ CPDOC). Servidor Público da Universidade Federal do Espírito Santo – Centro de Artes – Núcleo de Conservação e Restauração. E-MAIL alinecgramos@yahoo.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9138-1392.

Figura 1 - São Francisco de Assis Penitente, sem vestes ou anexos. Estado de conservação inicial.



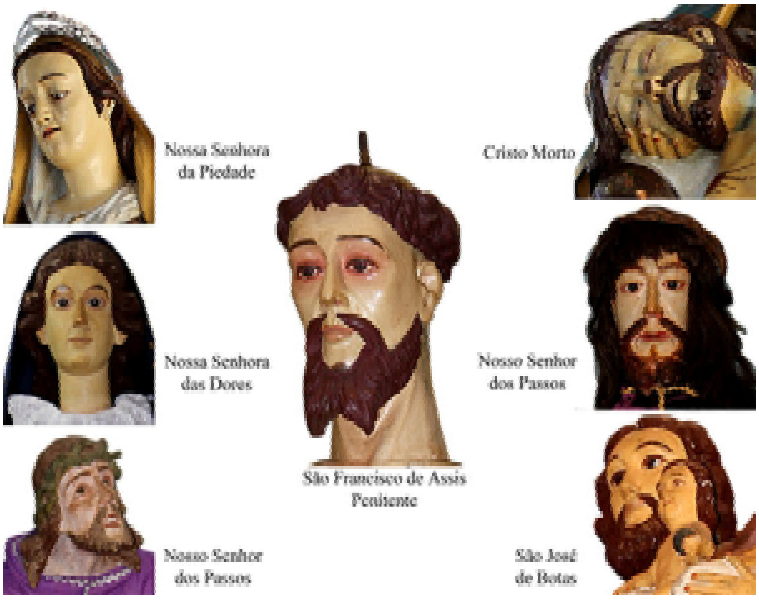
Fonte: Montagem da autora (2017). Fotos: Cecor, Cláudio Nadalín (2014).

A relevância para o estudo dessa peça surgiu da sua carbonização, uma vez que esta conseguiu suscitar múltiplas questões, que perpassavam desde a sua história (origem; atribuição; reconhecimento e valorização pela comunidade; temporalidade; explicações quanto à causa e ao local do incêndio) até as intervenções sofridas para suplantar o acidente (repinturas sobre áreas originais de carnação; pintura sobre madeira não policromada e carbonizada). Ao final, somaram-se os critérios adotados no processo de conservação-restauração (arcabouço teórico-metodológico; estudo de casos correlatos). Após o estabelecimento do referencial bibliográfico e das pesquisas, o trabalho baseou-se nos métodos para estruturar a matéria carbonizada, na remoção das repinturas descaracterizantes, e na reintegração cromática das porções de carnação que ficaram expostas. Neste artigo, as informações estruturaram-se no tripé historicidade da obra, estudo de casos análogos e tratamento, itens explicitados na sequência.

HISTORICIDADE DA OBRA

A Arquidiocese de Belo Horizonte atestava que a escultura representando São Francisco de Assis Penitente, do último quartel do século XIX, pertencia à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, do Distrito de Piedade do Paraopeba, no Município de Brumadinho. Todavia, desconheciam-se documentos comprobatórios ao mesmo tempo em que a população local, entrevistada em 2014, afirmava ignorar a existência da obra. Tal fato era peculiar pelas seguintes razões: |

Figura 2 - Esquema comparativo das faces das principais esculturas da Igreja Matriz de Piedade do Paraopeba. Semelhança da talha, com cacoetes e tom amarelado nas carnações.



Fonte: Montagem e fotografias da autora (2014).

a) Notou-se uma incontestável semelhança da talha do São Francisco com outras esculturas da Matriz (Figura 2). Ressaltava-se o caráter hermético dos corpos, com os membros, expressões faciais e mechas dos cabelos esculpidos por linhas angulosas (ângulos agudos e retos; as curvas desenvolviam-se mais abertas, sem desenhos de volutas ou curvas e contracurvas), e panejamentos que caiam em dobras duras. A última repintura também fazia das imagens um grupo, sendo que a Professora Mônica Eustáquio Fonseca, então coordenadora do Inventário do Patrimônio da Arquidiocese de Belo Horizonte, informou sobre um profissional intervindo em peças sacras, cuja recorrência era o uso dos tons amarelados para carnação.

> O nome do "restaurador" que mencionei é Sebastião de Pinho. Ele trabalhou na década de 1920 / 1930. Não sei se em anos posteriores. A data que mencionei, 1922, está errada, trata-se na verdade de 1929. Não consegui localizar as fotos que trazem o nome dele assinado nas peças que interviu, porque na época não tínhamos máquina digital e fica mais difícil localizar nos negativos. Mas temos referência de sua presença em Santa Luzia – acho que ele era de lá, e em Raposos, também na região do Paraopeba – Brumadinho (FONSECA, 2015).

Dona Argemira Gomes da Silva[2], a moradora mais antiga do Distrito, enumerou a Santana Mestra, o São José de Botas, a Nossa Senhora das Dores e o Senhor dos Passos como as primeiras imagens da Matriz, do tempo ainda de seu pai menino[3]. Pelo verificado, o São Francisco de Assis Penitente poderia ser incluído neste conjunto. Ao citar a Nossa Senhora da Piedade, a entrevistada apresentou uma história sobre sua vinda de Portugal, por encomenda de Bárbara Heliodora. Caso seja verdade, quiçá tenha havido uma inspiração na imagem dita portuguesa para a confecção das outras[4].

b) O dano mais substancial sofrido pela escultura, a carbonização de cerca de 90% de sua superfície, só seria provocado por um incêndio de maiores proporções e com duração considerável de tempo[5], ou seja, um sinistro provavelmente memorável entre uma comunidade com reduzido número de moradores e religiosidade tão consolidada.Pelos exames realizados, constatou-se a grande probabilidade de que uma primeira infestação de térmitas tenha ocorrido antes do episódio, pois foram retirados vários excrementos carbonizados das galerias[6], somado a áreas ocas totalmente calcinadas na parte interna, todavia com a policromia original conservada[7]. Com este contexto, rascunhou-se a hipótese de que a obra foi infestada por cupins na Matriz e em algum momento de sua trajetória pode ter sido levada a outro sítio onde sofreu o incêndio, retornando posteriormente queimada, sofrendo repinturas e sendo guardada na reserva nos últimos anos, longe dos olhares diários. No entanto, destaca-se que, caso alguma repintura tenha sido executada por Sebastião de Pinho, já sobre a escultura carbonizada, apenas Dona Argemira poderia ter lembranças do incêndio, ocorrido em sua primeira infância.

c) DOSSIÊ... (2010), feito em 1997 e atualizado em 2010, apresentava ficha para inventário da imagem com fotografias realizadas da mesma junto a outras obras na reserva, atrelando-a ao acervo da Matriz, no mínimo, desde o final da década de 1990.

d) Como imagem de vestir, consciente da sua tendência processional e da realização constante desta dinâmica no Distrito, tornou-se difícil pensar que a escultura não fosse observada e que as roupas estivessem sendo utilizadas por mais de quinze anos (1997 a 2014). Além disso, comparando com o estado de conservação do suporte de madeira, em infestação ativa por insetos em 2014, as vestes estavam bem estruturadas. No entanto, o abandono levaria primeiro à sujeição física da obra, facilitando a recolonização prolongada dos cupins, e justificaria o seu esquecimento pela população.

Apesar da ausência de dados consistentes para compreensão da história do objeto, em relação ao incêndio a topografia da escultura atestava o caminho ascendente percorrido pelo fogo, da região posterior à frontal e do lado direito para o

---

[2] Mesmo a moradora mais antiga do Distrito à época, com mais de 90 anos de idade, e que participava ativamente de todo o cotidiano litúrgico, Dona Argemira Gomes da Silva, afirmou nunca ter visto a imagem de São Francisco de Assis Penitente ali. A partir da entrevista realizada em 08 de setembro de 2014, a lacuna histórica da imagem de São Francisco se ampliou, pois todos os estudiosos sobre o Distrito de Piedade de Paraopeba citaram a entrevistada como a melhor fonte oral.

[3] Dona Argemira Gomes da Silva, atualmente falecida, nasceu em 26 de maio de 1921. Assim, seu pai deve ter nascido entre 1890 e 1900.

[4] Segundo a tradição oral coletada por ANDRADE (2014), a imagem de Nossa Senhora da Piedade que ainda orna o altar-mor da Matriz foi doada em 1790 por Bárbara Eliodora Guilhermina da Silveira, esposa de Inácio José de Alvarenga Peixoto envolvido na Inconfidência. Após a prisão de Alvarenga Peixoto, Bárbara Eliodora doou a imagem como voto para alcançar a graça da libertação do marido, o que não ocorreu. A peça foi feita de madeira entalhada e policromada, sem informações sobre o fabricante, porém no DOSSIÊ... (2010), afirmou ter a imagem origem portuguesa, sendo encomendada para a promessa.

[5] Considerando que a taxa de carbonização da madeira varia entre 0,37 e 0,80 mm/min (FIGUEROA; MORAES, 2009).

[6] Durante as pesquisas, não foram encontradas referências de que cupins consomem madeira carbonizada para resultar nesta tipologia de excrementos. O ato de enterrá-las na Igreja, demonstrou o caráter devocional atribuído, pois o destino dado foi ritualístico e em território sacro.

esquerdo; iniciado na base e se elevando a partir da túnica até o capuz; carbonizando o verso da escultura, inclusive a nuca e, parcialmente, o peito e a frente das pernas. Três camadas de repintura oleosa foram acrescidas nas áreas de carnação ao longo dos anos e uma tinta branca foi aplicada para mascarar o enegrecido nas carbonizadas sem carnação, como pode ser visto na Figura 1.

Figura 3: Estudos de casos análogos: A: Santana Mestra; B: Crucifixo; C: Nossa Senhora do Carmo; D: *Pietá*; E: São João Evangelista; F: *Virgen del Carmen*; G: São Francisco de Assis; H: Coroamento do Para-Vento; I: Crucifixo



Fonte: A: Fotografia do autor (2017); B: STADLER, 2012, p.36; C: SILVA, 2009, sp.; D: CORSINI, 1997, p.59; E: Fotografia do autor (2017); F: CONSERVA, 2010, p.10; G: Fotografia do autor (2016); H: Fotografia do autor (2017); I: KIEFERLING, 1992, p. 235. Montagem da autora.

ESTUDO DE CASOS ANÁLOGOS

A busca por aprender a partir de experiências resultou no levantamento de casos correlatos nos locais e em publicações internacionais, com viés para entendimento de: histórico das obras e do incêndio; apuro das ações de conservação-restauração, uso de materiais e técnicas; e função das esculturas após dano (Figura 3). Resumiram-se abaixo os casos mais relevantes:

a) Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora das Dores, Santana Mestra e Nossa Senhora da Soledade – Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Goiás, Brasil.

As instalações elétricas da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, em 1921, entraram em curto, provocando incêndio. Entre 1994-96, já como Museu, a edificação recebeu sua terceira obra de infraestrutura, com a remoção do tabuado de madeira, sendo encontradas partes de quatro esculturas carbonizadas[8]. Percebeu-se a carbonização de quase 100% dos volumes, com gretamentos, perdas da forma e iconografia. A grande dimensão das imagens impediu que fossem resgatadas durante o incêndio, sofrendo as consequências do fogo e do rápido resfriamento ocasionado pela água vertida. As imagens foram preservadas no Museu sem qualquer tratamento e apartadas do Plano Museológico (BORGES, 2017).

[8] O ato de enterrá-las na Igreja, demonstrou o caráter devocional atribuído, pois o destino dado foi ritualístico e em território sacro.

b) Crucifixo – Capela do Hospital Municipal de Mannheim, Mannheim, Alemanha (STADLER, 2012).
Em 2008, o crucifixo foi vítima do ataque de um homem com problemas mentais. O fogo foi responsável por comprometimento estético e redução da estabilidade da escultura, sendo frontalmente queimada em 90%. A destruição da estrutura celular da madeira maciça era visível em estágios, com coloração do castanho claro ao carvão, demonstrando diferentes espessuras, temperaturas e intervalos de tempo em contato com o calor ou fogo, com destruição das cadeias de celulose e amolecimento da lignina. O objetivo da restauração era retomar condições para que a escultura voltasse a adornar a Capela. Em consulta ao proprietário, a decisão adotada pelos restauradores foi de recomposição total das características da obra.

c) Nossa Senhora do Carmo – Santuário de Santa Luzia, Minas Gerais, Brasil (SILVA, 2009).
Durante restauração, em 2009, revelaram-se grandes áreas queimadas do suporte, com madeira enegrecida e fragilizada. A imagem encontrava-se em precário estado de conservação e a descoberta do carbonizado ocorreu no processo de remoção de repinturas no tronco, nos braços e nas mãos. As intervenções seguiram o critério de reconstituir ao máximo os aspectos originais da escultura, suplantando quaisquer danos.

d) *Pietá* – Capela particular, Espanha (CORSINI, 1997).
Ao queimar a capela onde se encontrava, o grupo escultórico representando a *Pietá* se deteriorou devido ao calor. No entanto, mesmo com o dano, foi levado a leilão público e adquirido por particular. As altas temperaturas prejudicaram a higroscopicidade da madeira, contribuindo para seu encolhimento e formação de fendas. A boa preparação da camada pictórica impediu o avanço das rachaduras. Pretendia-se que, com a restauração, a escultura se apresentasse como se a ação dos elementos desintegradores não a tivessem afetado.

e) São João Evangelista – Basílica Nossa Senhora do Pilar, Minas Gerais, Brasil.
Após permanecer sob salvaguarda do Museu do Oratório, o São João Evangelista e outras peças retornaram à Basílica entre 1999 e 2000. Antes de armazenados, os objetos passaram por limpeza química. No caso do São João, colocaram-no sob mesa fechada do altar na Capela do Santíssimo (local pequeno, pouco ventilado e repositório de velas acesas). No dia seguinte ao acondicionamento, um turista observou fumaça preta oriunda do altar, revelando a escultura com a cabeça em queima (FERREIRA, 2017). Houve a carbonização apenas da parcela interna oca, gretamento e perda de suporte. Apesar de conservadores-restauradores atuarem na Basílica, nenhum tratamento foi dado à escultura.

f) *Virgen del Carmen* – Paróquia *El Sagrario,* Santiago do Chile, Chile (CONSERVA, 2010).
Em 2008, um indigente com faculdades mentais perturbadas entrou na Paróquia, se aproximou da *Virgen* e ateou fogo. A falta de testemunhas permitiu que as chamas atuassem bastante antes do controle da situação. A análise visual da imagem levou à identificação de material carbonizado proveniente da roupa e dos atributos que aderiram à madeira, reconhecendo-se, entre estes, restos de policromia no rosto e nas mãos. O suporte de madeira adquiriu diferentes intensidades de carbonização e, nos lugares mais expostos e com menor espessura, houve a destruição quase total. Os critérios de intervenção foram decididos por conta de condições devocionais, históricas, estéticas, morfológicas e técnicas, estabelecendo métodos de acordo com os danos. Optou-se por restaurar a imagem até ficar apta à reincorporação ao culto ativo, destacando-se a permanência dos traços do ataque incendiário sob as vestes como testemunho histórico.

g) São Francisco de Assis – Convento Nossa Senhora da Penha, Espírito Santo, Brasil.
O São Francisco de Assis ficava em Capela própria, sofrendo danos por incêndio em Natal na década de 1990, devido ao colapso do pisca-pisca instalado no local. Mesmo queimada, os fiéis pediram que a escultura continuasse a ser exposta na Capela, sendo substituída por réplica apenas na década de 2010 (COSTA, 2016). O São Francisco original foi levado para o Museu do Convento com: carbonização quase completa, excetuando a base e os pés; sujidades generalizadas; resquícios de plástico do pisca-pisca incrustados; rachaduras e gretamentos; perda de suporte por choque mecânico ou consumidos pelo fogo. Nenhum tratamento foi dado à escultura, apesar da contratação regular de conservadores-restauradores pelo Convento.

h) Coroamento do para-vento – Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Minas Gerais, Brasil (CASTRO, 2002).
Em 1999, um operário da obra de restauração da Igreja lançou querosene sobre uma lâmpada durante imunização, resultando no incêndio que destruiu a edificação quase por completo. O coroamento do para-vento sofreu a ruína da policromia e de detalhes da talha, ficando calcinado em 100% da extensão e com gretamentos. O desenho da talha permaneceu bem delineado, decidindo-se pela preservação do coroamento nos aspectos apresentados. No decorrer do trabalho, a restauradora observou o fascínio que o fragmento produzia e a dificuldade de muitos em aceitar o carbonizado como estética. Após a restauração, a peça manteve-se exposta na sacristia da Igreja, alterando sua função para objeto museal.

i) Crucifixo–Igreja Matriz de NiedŸwiedŸ, Polônia (KIEFERLING,1992)
Em 1982, ocorreu um incêndio na Igreja que destruiu o telhado e atingiu o Crucifixo localizado no arco do cruzeiro. O fogo queimou o Cristo a partir do topo, reduzindo o volume e consumindo as porções mais estreitas de seção transversal, além de criar profundas rachaduras e distorcer a composição prismática das fibras, incrementando novos vazios internos e tornando a madeira quebradiça. Nas conexões entre os blocos, apareceram ranhuras e nódulos de cisalhamento.

Os procedimentos foram realizados sob o caráter da conservação curativa, limitando-se em aumentar a resistência da madeira, sendo a escultura devolvida à sua posição. As mudanças caracterizavam-se como irreversíveis e as tentativas para reconstituir o original foram consideradas injustificadas pelos conservadores-restauradores: o fogo não removeu o valor artístico da obra, mas acrescentou expressão à sua dramaticidade.

Internacionalmente, as esculturas receberam tratamentos de conservação-restauração por profissionais qualificados e tenderam a retornar aos seus locais mesmo em fragmentos, mas também sendo aceitos e justificados a consolidação, o nivelamento e a reintegração cromática sobre a matéria carbonizada. No Brasil, verificou-se que em duas peças houve intervenções e que nas outras o método limitou-se à limpeza superficial, o que refletiu o discurso proferido nas entrevistas, que apontava desconhecimento sobre como lidar com o objeto neste estado de conservação, seja nos campos técnico e construtivo, na assimilação da visualidade da perda ou na decisão de práticas mais intervencionistas de restauração.[9]

Sobre os materiais, percebeu-se a utilização de vinílicos e acrilatos para enrijecimento da madeira (Acetato de Polivinila, Paraloid® B67 e B72, Osolan® K e Osolan® KL) e as consolidações alternaram-se entre massa de serragem com diferentes aglutinantes, microesfera de vidro, pasta de celulose, resina epóxi e massa com fibra de vidro e resinas fenólicas.

A apresentação estética que manteve as marcas do incêndio foi aceita somente em casos de total ruína da policromia, como no Crucifixo da Igreja Matriz de NiedŸwiedŸ e no coroamento do para-vento da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, apesar do último apresentar mais liberdade de assimilação, por se tratar de um bem móvel integrado e atender à mudança de sua função de elemento decorativo para museológico, valorizando sua historicidade. O São Francisco do Convento não foi restaurado e a sua permanência na Capela se manteve por pressão dos fiéis e, com a réplica, passou ao acervo do Museu do Convento. Curiosamente, mesmo no Museu, verificou-se a resistência de incorporação do carbonizado, como demonstrado pelas peças do Museu de Arte Sacra da Boa Morte. Os artigos internacionais trouxeram os pedidos dos clientes de que as imagens fossem recompostas em totalidade e, em todos os casos, os originais foram valorizados. Cabe ressaltar o que disse Stadler (2008) sobre o resultado obtido na proposta de apenas limpar e consolidar as porções carbonizadas do Crucifixo da Capela do Hospital Municipal de Mannheim, em que se percebeu que a escultura era dominada pela legibilidade do incêndio e o espectador seria mantido desviado das informações litúrgica e artística de serenidade, consolo e benevolência sugeridos, assim como na *Virgen del Carmen*. No caso do Crucifixo da Igreja Matriz de NiedŸwiedŸ, o restaurador afirmou que o carbonizado contribuiu com a leitura da imagem, por se tratar de um Cristo sofredor e em estilo gótico tardio (KIEFERLING, 1992).

Após os levantamentos, concluiu-se que a aparência da atuação de um incêndio sobre um bem móvel, sobretudo com função sacra ou devocional, mostrou-se difícil de ser aceita. Talvez pelas simbologias do fogo e a correlação de sentilo atuando sobre o corpo, ver uma escultura assim danificada gerava consternação, suspeita confirmada por Castro, Kieferling, Stadler, os autores da Revista Conserva e por frases escutadas durante a restauração do São Francisco de Assis Penitente: “Tadinho! O que aconteceu com ele?”; “Isso é fogo???”; “Quem foi que colocou fogo nele?”; “Nossa!!!”; “Mas, você vai deixar ele (sic.) assim?”; “Você vai cobrir esse queimado, né?!”; “Mas, você não vai reintegrar nem a carnação?”; “Pobre coitado! Deve ter sofrido, né?!”; “Ah, não é à toa que é penitente...”

TRATAMENTO

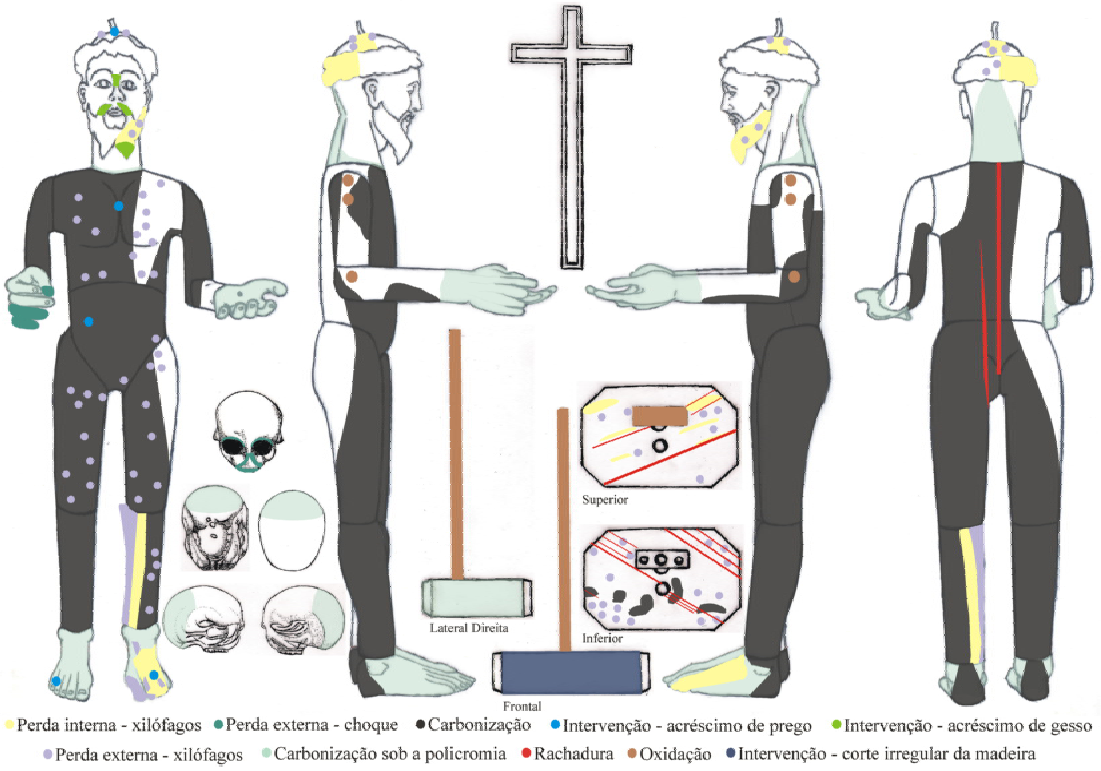
O suporte do São Francisco de Assis Penitente sofreu grande comprometimento devido ao fogo e aos insetos, sendo que o primeiro reduziu a solidez das camadas superficiais, tornando-as friáveis ao manuseio. Já o ataque dos *Kalotermitidae*, em infestação ativa até o início dos trabalhos de conservação-restauração, levou à perda de seções dos membros ou de camadas da madeira, restando películas muito finas abaixo da policromia. Com o avançar dos estudos, tornou-se muito claro que a escultura, antes de ser carbonizada, havia sido comprometida por térmitas, com formação de cavidades principalmente nos pés, já que estas se encontravam queimadas internamente sob a policromia original preservada[10].

A base, em menores proporções, apresentava os mesmos problemas, notando-se parcelas calcinadas em sua parte inferior e na lateral direita, além de muitas entradas para galerias. O exame de percussão permitiu observar a diferença de sonoridade das áreas ocas e maciças do suporte, indicando fragilidades. Sua prática foi fundamental para identificação das supressões internas provocadas na escultura do São Francisco de Assis Penitente, na barba, no cabelo, no perímetro da tonsura e na região superior da cabeça, e igualmente na base. Caveira e cruz nãodemonstraram a presença ou deterioração causada por cupins e apenas na caveira observaram-se porções de carbonização, fato que ratificou a suspeita de que a cruz não era original. (Figura 4)

[9] As conclusões obtidas se valeram do número restrito de casos encontrados entre 2014 e 2017. Sabe-se da ocorrência de novos sinistros em espaços culturais após essa data, como no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e no Museu de História Natural e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais, porém publicações sobre os processos de conservação-restauração não foram encontradas quanto a esculturas em madeira policromada.

[10] Como apontado no início deste artigo. Concluiu-se, portanto, que os cupins que chegaram vivos junto com a peça em 2014 eram uma recolonização.

Figura 4: São Francisco de Assis Penitente, base e atributos. Estado de conservação do suporte.



Fonte: Elaboração do autor (2017).

As questões estruturais do São Francisco de Assis Penitente resolveram-se com materiais e procedimentos utilizados na estabilização de suportes, válidos no Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis e consonantes com os aplicados nos casos análogos, ou seja, enrijecimento do carbonizado com resina acrílica Paraloid® B72 a 10% em acetona, consolidação com massa de serragem e acetato de polivinila diluído em água (1:1), microesfera de vidro Tecglass TF® ou 3M® e Paraloid® B72 a 10% em acetona, e complementação com resina epóxi CH 277 A/B ABCOL®.

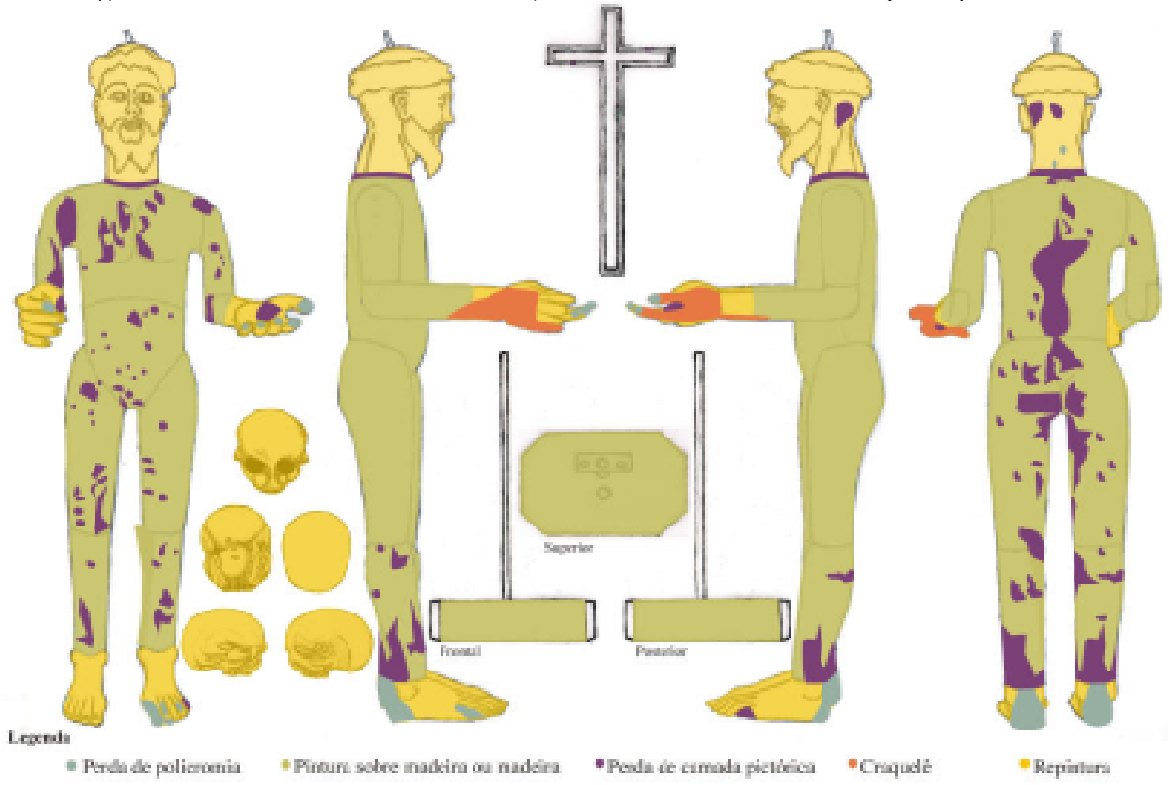
Excetuando nas porções cobertas por carnação, optou-se pela retirada mecânica com bisturi das camadas carbonizadas frágeis, até alcançar a madeira mais íntegra. Ao atingir tal região, aplicaram-se sucessivas demãos de Paraloid® B72 a 10% em acetona com pincel, até promover fortalecimento.

Decidiu-se que as perdas de suporte superficiais receberiam camadas de serragem com acetato de polivinila diluído em água (1:1). A escolha da serragem para consolidação justificou-se pela sua compatibilidade com o material original da obra e pela facilidade de aplicação externa, obtendo-se modelagem semelhante à anatomia da escultura. No caso do acetato de polivinila, reconheceu-se ser este um adesivo indicado para os fins de consolidação que, misturado com a água, tornava-se menos viscoso, evitando a formação de película e excesso de dureza ao secar. Para as cavidades, optou-se pela introdução de microesfera de vidro e Paraloid® B72 a 10% em acetona a partir de uma mistura bem fluida. A resina acrílica, durante seu processo de secagem, enrijeceu a madeira e, juntamente com a microesfera, criou um consolidante inerte adequado ao interior na escultura, com pouco peso.

As perdas de suporte foram divididas em dois grupos para o tratamento estético: o de carnação e o de partes cobertas pelas vestes. As regiões de carnação receberam nivelamento e reintegração cromática, enquanto as que serão cobertas pelas vestes foram complementadas com uma camada de massa de serragem extremamente fina, de acetato de polivinila e água (1:1), sendo reintegradas com Guache Talens® nas cores que reproduziam os tons calcinados. A escolha por seguir as nuances do carbonizado foi devida ao seu maior percentual em extensão volumétrica, ficando a escultura mais harmônica.

O estudo da policromia (Figura 5), por sua vez, demandou mais tempo de execução e debates devido às três diferentes repinturas oleosas, sendo a primeira executada com espessa base de preparação, no intuito de suplantar as marcas deixadas pelo fogo. Nas áreas carbonizadas sem carnação, aplicou-se uma tinta branca (látex, à base de acetato de polivinila) para mascarar o enegrecido, atestando a necessidade de manejos ou permanência da imagem no culto ativo em algum período pós incêndio. Com os exames de radiografia-X e estratigrafia, percebeu-se que as camadas de repintura protegeram a carnação original, ao mesmo tempo em que a tinta branca sustentou uma madeira frágil na superficie.

Figura 5: São Francisco de Assis Penitente, base e cruz. Estado de conservação da policromia.



Fonte: Elaboração do autor (2017).

Através das análises organolépticas e com fluorescência de ultravioleta, notou-se a presença de uma camada de repintura parcial na região da testa, no nariz, no contorno dos olhos e nas sobrancelhas, no pescoço, na nuca, nas mãos e nos pés (3ª Repintura) e, a partir das prospecções, revelaram-se a 2ª Repintura e a 1ª Repintura (Figura 6). As repinturas encontravam-se ressecadas, quebradiças e com início de desprendimento, além de marcadas pela execução em questionável apuro visual, material e técnico, que comprometeram a talha juntamente com o encobrir de detalhes iconográficos, como as chagas. Sabia-se, igualmente, que a policromia original estava em boas condições, sendo possível atingi-la com a supressão mecânica das camadas sobrepostas.

Sabendo que a tinta branca foi aplicada após o incêndio e procedendo a remoção do carbonizado e desta repintura nas carnações, fez-se lógica a proposta da retirada da tinta branca, até mesmo em prol de uma correspondência cronológica da policromia. Somou-se à busca por maior coerência estética, excluindo o branco que resultava em contraste acentuado com o negro do carvão, e dando vista aos tons da madeira. A madeira original apresentava tom marrom claro, mas sofreu alteração cromática de acordo com a quantidade de fogo/ calor a que esteve exposta. Existiam diferentes tons escurecidos e que eram mais condizentes com o negro da carbonização do que o branco sujo e com restos de camadas pictóricas.

Caberia, neste atual contexto, explanar sobre a revisão de literatura que sustentou o argumento da remoção das repinturas, sobretudo por ser este um dos dilemas no rol de discussões do conservador-restaurador.

Repinturas[11] raras vezes constituíram ameaça para a conservação de uma obra e, por outro lado, sua eliminação e a maneira de realizar eram feitos irreversíveis que, se bem executados, revelavam e faziam inteligível um documento valioso, mas também podiam destruí-lo (BALLESTREM, 1970). Além disso, repintar inseriu-se no contexto histórico-social, em que se considerava apropriado a reversão da pátina ou da lacuna, suprindo a necessidade do novo, com a valorização de outro estilo em detrimento do anterior, sendo um ato que agregava mais um substrato do tempo à obra. Segundo RIEGL (2014), principalmente entre a população leiga, se esperava do monumento a aparência nova e fresca de uma obra recém-criada, o valor de novidade, ou seja, aquela atitude milenar de atribuir ao novo uma incontestável superioridade sobre o velho[12]. Havia casos que repinturas se tornavam tão importantes quanto o original e, como outras intervenções de acréscimos, eram executadas com intenção de embelezar (COELHO, 2011; MARTÍNEZ, RAMOS, 2001).

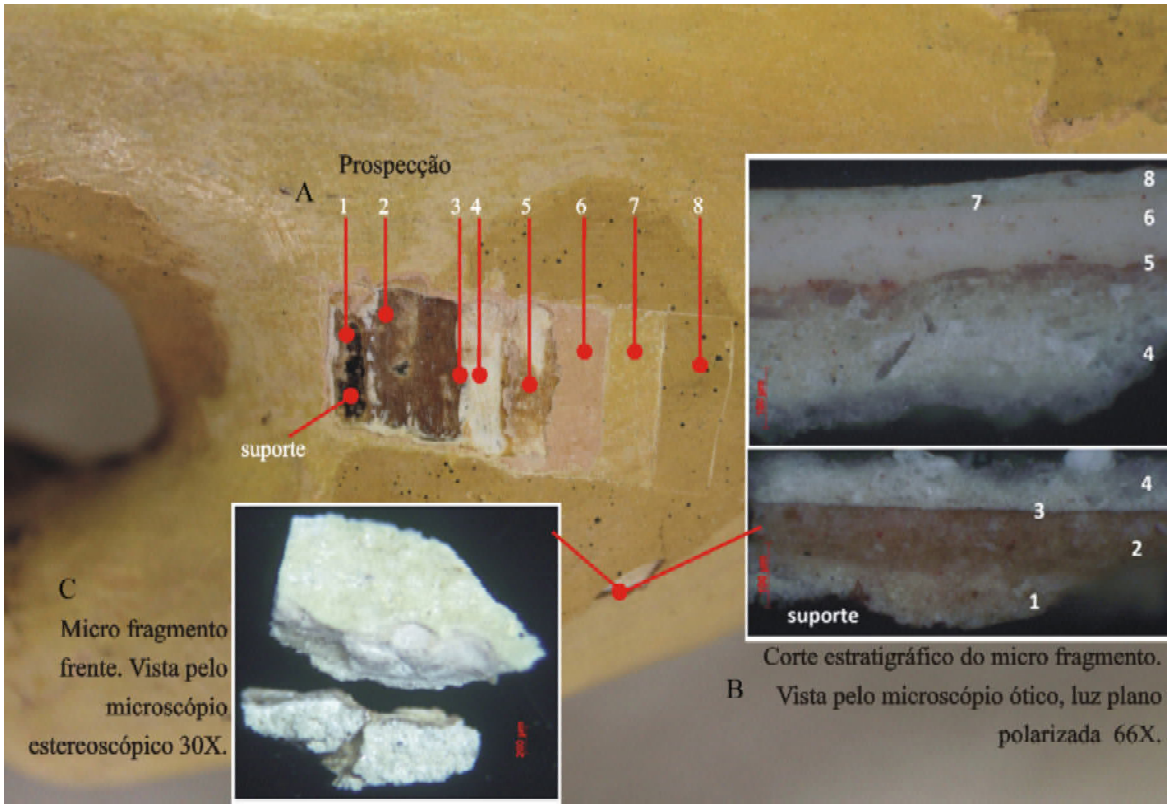
[11] *"Se entiende por repinte toda intervención, total o parcial, realizada con la sola intención de disimular u ocultar daños existentes en la policromía, imitando o transformándola; normalmente no respeta los límites de la laguna y no suele tener intención de cambiar o actualizar la decoración del objeto.*" (MARTÍNEZ; RAMOS, 2001, p.650)

[12] "O caráter acabado do novo, que se exprime da maneira mais simples por uma forma que ainda conserva sua integridade e sua policromia intacta, pode ser apreciado por todo indivíduo, mesmo completamente desprovido de cultura. É por isso que o valor de novidade sempre será o valor artístico do público pouco cultivado". (RIEGL, 2014, p.96)

Deste modo, as deliberações de remoção exigiam do conservador-restaurador amplo conhecimento material do objeto, suas características históricas e sua função, considerando também o parecer do proprietário, para não eliminar, com os acréscimos, os aspectos afetivos e, lembrando Brandi (2004), que discorreu sobre as instâncias estética e histórica que nortearam o restabelecimento da unidade potencial de uma obra de arte, ambas deveriam ser respeitadas sem que viessem a constituir um falso histórico ou a perpetrar uma ofensa estética, mesmo quando contraditórias. No São Francisco de Assis Penitente, as repinturas ainda protegeram o original após o incêndio, todavia, foram executadas com má qualidade, utilizando tintas comerciais, chegando a alterar a volumetria entalhada. Feita para solucionar as consequências do incêndio, a base de preparação era grossa (2,0 a 5,0 mm) e de material incompatível com o carbonizado. Seguindo as orientações do autor citado, se "a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deve ser removida" (BRANDI, 2004, p.84), sendo possível com a restauração a retomada da sua legibilidade e legitimidade (PHILIPPOT, 1970).

Nos exames estratigráficos (Figura 6), a policromia original demonstrou qualidades não observadas nas repinturas, com destaque para a coloração que representava um São Francisco de Assis negro de pele clara, o que gerou suspeita quanto à alteração cromática de pigmentos provocada pelo calor. Devido à uniformidade da cor nos membros, além dos testes micro analíticos do Laboratório de Ciência da Conservação produzidos por Claudina Moresi que revelaram o pigmento amarronzado na carnação original, descartou-se a hipótese.

Figura 6: Mão direita do São Francisco. A: exame estratigráfico, B: relação das camadas encontradas com as identificadas no microscópico ótico, C: micro fragmento.

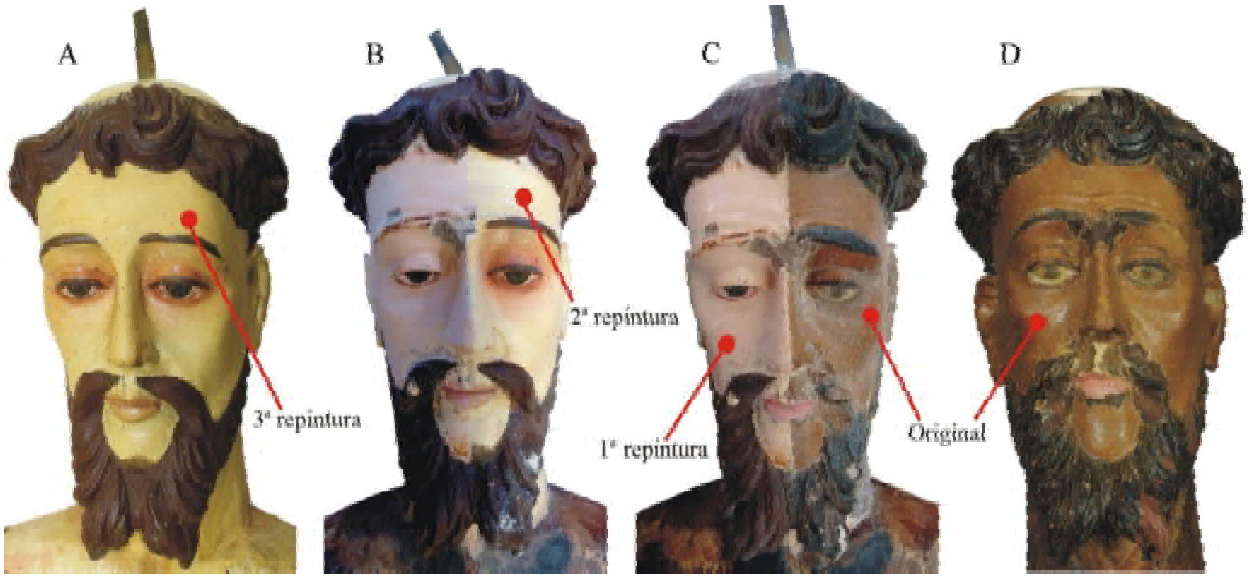


Fonte: Compilação do autor (2021).

Posteriormente à remoção mecânica das repinturas (Figura 7), a discussão coube ao tratamento das lacunas da policromia original, sabendo-se que "a primeira tomada de decisão está relacionada com a reintegração, ou não [...]" (BAILÃO, 2015, p.235). De acordo com Bailão (2015), o conservador-restaurador devia, diante a obra, responder a uma série de perguntas que o levaria a optar pela "reintegração, ou não". Assim, na sequência, buscou-se responder a estas questões sobre o conjunto escultórico do São Francisco de Assis Penitente:

[12] "O caráter acabado do novo, que se exprime da maneira mais simples por uma forma que ainda conserva sua integridade e sua policromia intacta, pode ser apreciada por todo indivíduo, mesmo completamente desprovido de cultura. É por isso que o valor de novidade sempre será o valor artístico do público pouco cultivado". (RIEGL, 2014, p.96)

Figura 7 – Etapas de remoção de repinturas da face. A – Estado inicial; B e C – Processo; D – Resultado.



Fonte: Compilação do autor (2021).Fonte: A, B e C - Fotografia do autor (2014-2017); D - Cecor,Cláudio Nadalin (2017).

a) "Qual o motivo para reintegrar?", "Qual o objetivo da reintegração?", "O dano afeta a sobrevivência da obra enquanto imagem, símbolo?", "Qual a função da obra após a intervenção?" (BAILÃO, 2015, p. 235-238).

Por ser uma imagem de vestir, as áreas de carnação tornavam-se pontos focais de apreciação e pensou-se na recomposição apenas destas lacunas para reabilitar a escultura esteticamente, sem apagar o incêndio e sua história. As deteriorações existentes na obra fizeram com que esta sofresse três repinturas e fosse recolhida na reserva. Por isso, o retorno à Igreja Matriz com as carbonizações expostas acarretaria mais suscetibilidade para uma nova exclusão da imagem ou procedimentos realizados por profissionais inadequados, incompatível com a retomada de sua função como objeto sacro e devocional.

b) "Qual a proporção de superfície cromática original em relação à reintegrável?", "Há referências formais e cromáticas suficientes para a reconstrução da composição pictórica?", "É possível reintegrar a obra de forma a facilitar a sua leitura, mas sem reconstrução?", "A extensão da reintegração é absolutamente necessária?" (BAILÃO, 2015, p. 235-238).

As lacunas reintegráveis não ultrapassavam 20%[13], limitando-se à reintegração a carnação visível, ou seja, mãos até o punho, pés e cabeça. Por ser a policromia da carnação em única cor, o entorno das perdas forneceu as informações para a reintegração, não caracterizando uma reconstrução hipotética, já que a forma acarretava também em "lacunas relativas" (PHILIPPOT, 1970, p.248). Assim, as lacunas reintegráveis foram tratadas a partir de "reintegração da pátina, reintegração do desgaste na camada de pigmento e reintegração das lacunas profundas" (MORA; MORA; PHILIPPOT, 1984, p.306), e somente as mínimas necessárias.

c) "Quais os métodos e técnicas mais adequados?", "Os materiais a utilizar podem ser ecológicos?", "Onde será exposto o objeto e se a intervenção proposta resistirá adequadamente às condições de exposição?" (BAILÃO, 2015, p. 235-238)

Para reintegração, optou-se pela técnica pontilhismo com aquarela *Winsor & Newton*® e massa de nivelamento composta de acetato de polivinila, carboximetilcelulose e carbonato de cálcio. As camadas de proteção aplicadas (Osmocolor®, Paraloid® B72 e cera microcristalina, Dragnet®) resultaram em grande resistência a intempéries, microrganismos e insetos, e nenhum material foi considerado nocivo ao meio ambiente devido ao uso e descarte controlados.

Ao final, evidenciou-se a pertinência da reintegração, pois o protagonismo das lacunas era indiscutível e as vestes[14] conseguiam amenizar apenas parcialmente o ruído. (Figura 8). Considerando Ballestrem (1989), a escultura em madeira policromada, em conceito e fato, tratava da conjunção harmoniosa da fatura escultórica com as cores que recebia, ou seja, sua importância residia nesta relação particular e única. A policromia não devia ser vista como um colorido sobre a madeira,

[13] O percentual de 20% para reintegração foi destacado por Myriam Seck-Dewaide em: "Il faudrait donc suivre la règle suivante: il faut essayer d'obtenir le maximum de lisibilité avec le minimum de bouchages formels, le minimum de mises à niveau des lacunes et le minimum de retouches. La limite maximale de ce qu'on peut appeler "retouche" doit impérativement se situer sous les 20% de la surface. (El c'est encore beaucoup trop!) À partir de là, on doit parler de "reconstitution" et encore au-delà (vers les 40%), on obtient une falsification." (SECK-DEWAIDE, 2002), e por Ana Bailão: "Quando as lacunas são muito extensas ou constituírem mais de 20% da imagem original, não é recomendado tentar reconstruir a área lacunar, sobretudo se for numa zona de mãos, rostos, narizes ou olhos. Nestas condições, qualquer reconstrução é hipotética, uma suposição do conservador-restaurador." (BAILÃO, 2015, p. 271)

Figura 8 – São Francisco de Assis Penitente ao final do processo de restauração.



Fonte: Fonte: Montagem e fotografias da autora. Fotos: Cecor, Cláudio Nadalim.

pois era parte integrante, sujeita à evolução estilística, técnica e estética, sendo documento importante para a compreensão da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conservação-restauração do São Francisco de Assis Penitente permitiu um consistente aprendizado. As questões estruturais da escultura resolveram-se com base em produtos usuais nos ateliês. Já a policromia, devido aos múltiplos critérios encontrados, demandou análises críticas tanto para remoção das repinturas quanto para reintegração. F icou evidente que as intervenções dadas à matéria carbonizada seguiam uma tendência paradigmática dividida em dois extremos: o que demonstrou o desconhecimento e a falta de credibilidade de que a matéria carbonizada podia ser retrabalhada, não havendo nem procedimentos de conservação; e outro de que o aspecto final do queimado devia ser revertido, levando à reintegração cromática completa durante as restaurações. Os levantamentos serviram para ratificar a escolha de reintegrar a carnação do São Francisco, porém, em consonância à sua história, respeitando as alterações cromáticas sofridas em algumas regiões, as lacunas da camada pictórica oriundas dos desprendimentos das bolhas provocadas pelo calor e, principalmente, deixando as áreas originais sem policromia e abaixo das vestes, com aspecto do carbonizado.

Diferentemente da tradição iconográfica, o São Francisco de Assis revelou-se com a carnação de um negro de pele clara, apesar dos traços europeus da talha. Sabia-se de antemão que o Município de Brumadinho demonstrara forte presença negra, incluindo hoje quatro comunidades quilombolas reconhecidas pela Fundação Palmares. Assim perguntou-se:

a) A representação do São Francisco de Assis Penitente como negro claro poderia ser exortação identitária do policromador ou fruto de encomenda?

b) Qual o tom da carnação original das seis esculturas da Matriz com semelhanças de autoria na talha?

[14] Apesar da vontade de tratar as vestes com base nos conhecimentos adquiridos em conservação-restauração de têxteis, ao final, optou-se pela substituição, devido ao tempo escasso do trabalho.

[15] Segundo informação disponível no site da Fundação Palmares, a comunidade quilombola Sapé é reconhecida desde 2005 e as restantes, Ribeirão, Marinhos e Rodrigues, a partir de 2010.

c) A imagem sofreu um atentado por questões raciais?

d) Existem, entre o acervo das igrejas do Município, esculturas com talha e policromia semelhantes?

e) Seria possível encontrar referências dos artistas, escultor e policromador?

Estudo mais aprofundado sobre a história deste São Francisco de Assis Penitente, juntamente com a análise das carnações das outras esculturas da Igreja Matriz, tornou-se a possibilidade de pesquisas futuras.

AGRADECIMENTOS
Pela orientação de Maria Regina Emery Quites, Luciana Bonadio, João Cura D'Ars Figueiredo Júnior, Mônica Eustáquio Fonseca e Amanda Cordeiro; fotografias de Cláudio Nadalín; exames de Claudina Moresi; auxílio à pesquisa de Ana Paula Martins e a todos os entrevistados.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Bernardo. **Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade Distrito de Piedade do Paraopeba Brumadinho/MG:** Subsídios Históricos para o Projeto de Restauração. Ouro Preto, Junho 2014. Não publicado.

BAILÃO, Ana. **Critérios de intervenção e estratégias para a avaliação da qualidade da reintegração cromática em pintura.** 2015. 521f. Tese (Doutorado em Conservação de Bens Culturais) – Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.14/20111. Acesso em 19 nov. 2017

BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las esculturas policromadas. In: **Conservation of Wood Objects**, Preprints de la Conferencia del curso realizado en 1970 en Nueva York sobre la conservación de objetos de piedra y madera, v.2, p. 69-73, 1970.

BALLESTREM, Agnes. **La escultura policromada y los problemas de su conservation**. Taller de actualización. Belo Horizonte: CECOR, UFMG, 1989.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração.** Cotia, SP: Ateliê, 2004

BORGES, Antolinda. Goiás/GO, Brasil, 26 abr. 2017. Entrevista concedida ao autor.

CASTRO, Maria Ângela. **Estudo de critérios para a restauração de uma peça carbonizada:** fragmento de frontão do pára-vento da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Mariana-MG. 2002. 72f. Monografia (Curso de Especialização em Conservação/ Restauração de Bens Culturais Moveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN. Virgen del Carmen. **Revista Conserva**, Santiago de Chile: CNCR/ DIBAM, n.15, 2010. Disponível em: http://www.cncr.cl/611/w3-article-5515.html. Acesso em: 20 jun. 2016

COELHO, Beatriz. Estado atual da conservação do patrimônio escultórico no Brasil. **Ge-conservación**, n.2, p. 7-19, 2011. Disponível em: https://www.ge-iic.com/ojs/index.php/ revista/article/view/38. Acesso em 31 mai. 2015

CORSINI, Carmen Enrile. Conservación y restauración de una piedad del siglo XVI. **R & R: Restauración & rehabilitación**, Valencia, n.8, p.58-61, 1997.

COSTA, Ailton. Vila Velha/ES, Brasil, 12 dez. 2016. Entrevista concedida ao autor.

DOSSIÊ DE TOMBAMENTO DA IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA PIEDADE. Brumadinho, 2010. Autoria discutível

FERREIRA, Vitor. Ouro Preto/MG, Brasil, 19 abr. 2017. Entrevista concedida ao autor.

FIGUEROA, M. J. M.; MORAES, P. D. de. Comportamento da madeira a temperaturas elevadas. **Ambiente Construído**, Porto Alegre, n. 4, p. 157-174, out./ dez. 2009.

FONSECA, Mônica Eustáquio. (inventario@pucminas.br). **Referência nome "restaurador"** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por alinecgramos@ufmg.br em 13 out. 2015

PALMARES. **Certidões expedidas às Comunidades Remanescentes de Quilombos (CRQs)** Publicada no DOU de 05/02/ 2021. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/sites/mapa/crqs-estados/crqs-mg-05022021.pdf. Acesso em: 24 abr. 2021

KIEFERLING, Roman. Konserwacja zniszczonego przez po¿ar krucyfiksu z NiedŸwiedzia. **Ochrona Zabytków**, Warszawa, n. 3, p. 232-236, 1992. Disponível em: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Ochrona_Zabytkow/ Ochrona_Zabytkow-r1992-t45-n3_(178)/Ochrona_Zabytkow-r1992-t45-n3_(178)-s232-236/Ochrona_Zabytkow-r1992-t45-n3_(178)-s232-236.pdf. Acesso em: 23 abr. 2017.

MARTÍNEZ, Emilio; RAMOS, Rosaura. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estúdio. **Arbor CLXIX**, p. 645-676, Julio-Agosto 2001.

MORA, Paolo; MORA, Laura; PHILIPPOT, Paul. **Conservation of wall paintings**. London: Butterworths, 1984. 494p.

PHILIPPOT, Paul. La restauratión de las esculturas policromadas. In: **Studies in Conservation**, v.15, n.4, p.248-252, 1970.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BRUMADINHO. **Dossiê de Tombamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade**. Brumadinho, 2010.

RAMOS, Aline Cristina Gomes. **Do Negro ao Carvão**: conservação-restauração de uma imagem de vestir carbonizada representando São Francisco de Assis Penitente. 2017. 191f. Monografia (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

RIEGL, Alöis. **O culto moderno dos monumentos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? pourquoi? comment*?*. In: **Colloque Sur La Conservation Restauration Des Biens Culturels "Visibilité de la Restauration, Lisibilité de L'Ceuvre"**. Paris: Association des Restaurateurs D´Árt et D´Árchéologie de Formation Universitaire 3, 13, 14 e 15 Juin 2002.

SILVA, Argemira Gomes da. Brumadinho/MG, Brasil, 08 set. 2014. Entrevista concedida ao autor.

SILVA, Carla. **Relatório da restauração da imagem de Nossa Senhora do Carmo do Santuário de Santa Luzia/ MG**. Belo Horizonte: Atelier de Restauro Ltda, 2009. 46p. Relatório.

STADLER, Jonny. Heilung nach dem Brandanschlag: Die Konservierung und Restaurierung eines brandgeschädigten Kruzifixes aus dem Städtischen Klinikum Mannheim. **Restauro**: Forum für Restauratoren, Konservatoren und Denkmalpfleger, Munique, n. 4, p. 36-43, jun. 2012. Disponível em: http://www.restaurierung-stadler.de/content/e23/e3576/index_ger.html. Acesso em: 23 abr. 2017.

.

Data de submissão: 25/04/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021

A ESCULTURA MONUMENTAL DE SÃO CRISTOVÃO DA IGREJA SAINT-GERY EM BRAINE-LE-COMPTE -VALONIA – BÉLGICA

LA ESCULTURA MONUMENTAL DE SAINT-GERY IGLESIA DE SAINT-GERY EN BRAINE-LE-COMPTE -VALONIA - BÉLGICA

THE MONUMENTAL SCULPTURE OF SAINT-GERY CHURCH OF SAINT-GERY IN BRAINE-LE-COMPTE -VALONIA – BELGIUM

Erika Benati Rabelo[1]

RESUMO

Em 2015 realizamos uma intervenção de conservação de curta duração no local. Tratava-se da salvaguarda de um São Cristóvão monumental, sem atribuição, datado do século XIV e conservado na igreja de Saint-Géry de Braine-le-Compte, em região da Walonia, Bélgica. A conservação visou tratar o ataque pontual de insetos xilófagos e algumas deteriorações do suporte e das camadas pictóricas. Foi uma ocasião excelente para nos aproximarmos dessa escultura ímpar, com simbologia particular, referência para os conhecedores do patrimônio escultural belga. Em paralelo à conservação in situ, realizamos o estudo propriamente dito. Esse último, mesmo que limitado no tempo, foi fundamental para guiar nossas ações práticas. Relatamos brevemente nesse artigo, o contexto de surgimento dessa iconografia única, outrora popular, bem como as observações relativas à sua técnica construtiva: suporte e policromia.

Palavras-chave: Escultura monumental; Conservação *in situ*; Culto; Brocado aplicado; Policromia.

ABSTRACT

In 2015 we carried out the short-term conservation treatment in situ of a monumental Saint Christopher. This work, by an unknown author, dates from the 14th century and is conserved in the Saint-Géry church in Braine-le-Comte, in Wallonia (Belgium). This intervention aimed to treat local damage by wood-boring insects as well as the deterioration of the support and pictorial layers. It was an excellent opportunity to closely observe this unique sculpture, with its particular symbolism, a reference for connoisseurs of Belgian sculptural heritage. In parallel to the conservation treatment in situ, we also carried out a study. Although limited in time, this was fundamental in guiding the treatment. In this article, we briefly describe the context of the emergence of this unique, once popular iconography, as well as observations concerning its construction technique: support and polychromy.

Keywords: Monumental sculpture; Treatment; Conservation *in situ*; Cult; Applied brocade; Polychromy.

ABSTRAIT

En 2015, nous avons réalisé le traitement de conservation-restauration à court terme in situ d'un Saint Christophe monumental. Il s'agit d'une œuvre d'auteur inconnu, datant du XIVe siècle et conservée dans l'église Saint-Géry de Braine-le-Comte, en Wallonie (Belgique). Cette intervention visait à traiter les dommages causés par une attaque ponctuelle d'insectes xylophages ainsi que la détérioration du support et des couches picturales. Ce fut une occasion exceptionnelle d'observer de près cette sculpture unique, au symbolisme particulier une véritable référence pour les connaisseurs du patrimoine sculptural belge. Parallèlement à la conservation in situ, nous avons également effectué une étude. Bien que réalisée dans un court délai, celle-ci a été fondamentale pour orienter le traitement. Dans cet article, nous évoquons brièvement le contexte d'émergence de cette iconographie unique, autrefois populaire, ainsi que des observations concernant sa technique de fabrication : support et polychromie.

Mots clés*:* *Sculpture. Sculpture monumentale.Traitement. Conservation in situ. Culte . Brocard aplique. Polychromie.*

CULTO DO SANTO NA EUROPA

Segundo a «Legenda Dourada» (DE VORAGINE, J, 1967, p. 7 - 11), São Cristóvão nasceu no pais de Canaã, atual Palestina, no terceiro século depois de Cristo. O personagem, cujo nome é Réprobus, teria a estatura elevada de «12 coudées»[2] o equivalente à 5,50 metros. Réprobus, dotado de uma força exceptional, desejou colocar suas habilidades físicas a serviço do homem mais poderoso do mundo. Serviu primeiramente ao rei, mas ao perceber que o rei temia o diabo, abandonou-o e

[1] Diplomada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), especialista em Conservação e Restauração pelo Centro de Conservação e restauração de Bens Culturais M´poveis (Cecor/EBA/UFMG); Mestre pela Université de Sorbonne Paris I Panthéon-Sorbonne. Conservadora e restauradora no atelier de escultura policromada do Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA). Além da participação da autora, a restauração contou com a colaboração in situ de Emmanuelle Mercier, responsável pelo ateliê de escultura, da restauradora autônoma Delphine Mesmaeker, dos estagiários Cholé Bodin, Eline Aubert et Catherine Balteau, e da equipe e fotografia e radiologia do Irpa, Hervé Pigeolet e Catherine Fondaire. E-MAIL: erika.rabelo@kikrpa.be. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2548-1309.

adotou o diabo como mestre. Vendo que o diabo temia o Cristo, saiu a procura do Cristo para enfim servir ao mais poderoso do mundo. Aconselhado por um eremita, Réprobus instalou-se às margens de um rio para dedicar-se ao transporte de passageiros de uma margem à outra. Um dia, ao transportar uma criança em seu ombro, Réprobus experimentou uma grande dificuldade, o peso da criança (Jesus) agravou-se durante a travessia, tornando-se um verdadeiro desafio. Ignoravaque estava a transporter o Cristo e o peso do mundo em seus ombros. Ao chegar exausto na outra margem, fincou seu bastão no chão e este imediatamente floresceu e deu frutos. Por ter transportado o Cristo, o gigante passou a ser chamado de «Christophore», portador do Cristo.

Essa pequena introdução hagiológica visa contextualizar a chegada do culto de São Cristóvão oriundo do Oriente, ao Ocidente, segundo a historiografia (BULLETIM...2016, p.194) veiculado unicamente pela "Legenda Dourada". Nos séculos XIII, XIV e XV, observamos a popularização do culto do santo na Europa e o surgimento de uma iconografia com um *modus operandi* particular dito «monumental». Trata-se de uma uma interpretação literal da estatura de Réprobus relatada pela «Legenda Dourada», que funciona quase como um «artifício» necessário para que o santo fosse visto imediatamente pelos fiéis à procura de proteção. Lembramos que de protetor dos peregrinos e viajantes, São Cristóvão estendeu sua ação como protetor da morte súbita, sem confissão, atraindo a devoção dos que exerciam profissões de alto risco.

Tendo em vista esse contexto, esculturas monumentais representando o São Cristóvão ocuparam as entradas das catedrais estabelecendo um relacionamento privilegiado com os peregrinos durante a Idade Média. Cabe lembrar que o espaço do coro das grandes catedrais, construídas por volta de 1200, tornaram-se maiores liberando assim a nave para o uso dos fiéis. Essa mudança fisica está ligada à um reposicionamento da igreja cujo objetivo foi incitar os leigos a participarem e conquistarem os espaços do culto (PLAGNIEUX, 220, p.33). O São Cristóvão monumental vai ser exibido justamente na nave, próximo à entrada das Catedrais, lugar de concentração das multidões. Como exemplo, o São Cristóvão em madeira, com mais de seis metros de altura, construído em 1413 e instalado na nave da Catedral de Notre-Dame de Paris, infelizmente destruído em 1784. (BULLETIN...2016, p.195). E ainda os santos gigantes das catedrais de Auxerre, Sens, Blois, todos infelizmente, também destruídos pela reforma protestante ou em época posterior, momento do declínio do culto, já no período da contrarreforma.(BULLETIN...2016, p.195). Felizmente, nem todas as esculturas monumentais desapareceram, podemos ainda visualizar o São Cristóvão medieval de quatro metros na catedral de Amiens na França, o São Cristovão medieval gigante no interior da catedral de Colônia, na Alemanha, como exemplos conhecidos. Na Bélgica encontramos quatro representações monumentais em Walonia, região onde aparentemente seu culto foi mais pronunciado. São Cristovão foi representado em pintura por artistas populares e também renomados como Van Eyck (1391-1441), Memling (1435-1465), Metsys (1466-1530), Dürer (1471-1528) e Cranach (1515-1586).

Figura 1: São Cristovão monumental carregando o Menino Jesus. 4,80 m de altura.



Fonte: Copyright KIK-IRPA, Bruxelles. 2011

[2] Medida egipciana, dita medida natural = 45cm.

[3] Para os que desejam visualizar os três outros exemplos da Bélgica, aconselhamos uma visita virtual à BALAT (Balat.kikirpa.be). Numéro dos clichés fotograficos B82300 (Hannut), B27251 (Racour) et A90967 (Marbaix).

O SÃO CRISTÓVÃO DA IGREJA DE SAINT-GERY EM BRAINE-LE-COMPTE

Com altura de 480 cm, largura de 115 cm e profundidade de 80 cm, o São Cristóvão de Braine-Le-Compte é o mais alto da Bélgica (Figura 1). Segundo Myriam Serck-Dewaide, é também a escultura mais interessante a nível formal entre os quatro exemplos citados. Cabe lembrar que se trata de uma representação popular, provavelmente realizada por um atelier local desconhecido.

O santo gigante está representado em pé, carregando o menino Jesus no ombro esquerdo, como se tivesse em situação de movimento. Possui face alongada, nariz longo e reto, sobrancelhas arqueadas, rugas acentuadas na testa e barbas compridas. Suas vestimentas atuais são uma túnica verde cinturada, com mangas compridas, um manto vermelho com fundo bege decorado com uma dupla borda dourada. O menino Jesus veste uma túnica branca e sustenta com a mão esquerda um globo e um cruxifixo. São Cristóvão segura com as duas mãos um bastão cuja extremidade é decorada de folhas verdes. Seus pés descalços estão apoiados em uma base de madeira, que simula o ondulado da água do rio.

Segundo o historiador local Bavay (s/data, p,5), estudioso dos arquivos da cidade, a escultura de autoria desconhecida data do século XIV. Estava originariamente exposta na nave central e foi transportada no século XVII para a nave lateral, onde ganhou uma capela adjacente. Nessa mesma época, seu pedestal original em pedra foi elevado e um reforço estrutural foi adicionado à escultura: duas barras em ferro ligam o santo à parede da igreja. A base da escultura recebeu também um reforço metálico. E interessante nos remetermos ao século XVII e imaginarmos a operação de transporte do «gigante» sem os recursos atuais.

Nossa presença na igreja despertou a curiosidade dos fiéis que nos contaram histórias e mostraram fotografias antigas. Com eles, aprendemos que as crianças da redondeza, em idade de aprender a andar, eram levadas próximas ao pedestal do santo para iniciarem seus primeiros passos sob sua proteção. Sua base serviu em certas épocas como um espaço para depósito de ex-votos.

OBJETIVOS DA INTERVENÇÃO

Nosso objetivo foi a conservação da escultura, já que ela apresentava sinais de uma infestação ativa de insetos xilófagos na base e desprendimentos de policromia (Figura 2). O tratamento acabou estendendo-se e realizamos também a limpeza de sujidades (Figura 3). Não muito longe do São Cristóvão, encontra-se uma saída de ar quente da calefação durante o inverno, que veicula poeiras, resseca a madeira e causa variações dimensionais do suporte. Numerosas fendas de suporte estão presentes, fenômeno agravado nas últimas décadas.

Figura 2: Base com infestação ativa de insetos xilófagos



Foto: E.Rabelo, 2015.

Figura 3: Limpeza de sujidades na camada pictórica recente.



Foto: E.Rabelo, 2015.

Munidos de um "elevador portátil" realizamos nossa primeira inspeção da parte superior da escultura visando estabelecer um diagnóstico preciso de seu estado de conservação. Em seguida, continuamos a pesquisa e o tratamento propriamente dito com andaimes (Figura 4). Enfatizamos que, em caso de obras de difícil acesso o "elevador portátil" é muito eficiente para a primeira etapa do trabalho onde é necessária uma avaliação precisa para determinar as reais condições da obra, sem as quais não é possível determinar etapas importantes para contratação do trabalho.

Figura 4: Conservação no local com andaimes.



Fonte: Copyright KIK-IRPA, Bruxelles, 2015.

TÉCNICA CONSTRUTIVA: suporte e policromia

Segundo observação macroscópica de um elemento dissociado da base, a escultura foi construída em madeira de carvalho local, de crescimento rápido e caracterizado por cerne de crescimento largo. O santo foi realizado em vulto completo para ser admirado de todos os lados. Sua base equivale à circunferência inteira do tronco, aproximadamente um metro de diâmetro. Sem dúvidas, o escultor do século XIV ignorava à técnica construtiva que consiste em retirar a área central correspondente à medula do tronco a fim de minimizar o aparecimento das fendas. Na sua base ondulada, representando o rio, um espaço quadrado vazio indica a presença de um antigo atributo desaparecido ou de uma relíquia. A datação ao século quatorze infelizmente não pode ser confirmada pelo exame dendrocronológico, já que não havia acesso à base.

As pernas do santo foram esculpidas no mesmo tronco da base até a altura dos joelhos, excepto alguns elementos pequenos, como o pé esquerdo do santo, que foram encaixados originalmente. Os blocos da parte inferior da escultura são perceptíveis à olho nu e alguns encontravam- se parcialmente separados, como também na mão direita e na perna esquerda. Na parte superior, os blocos e seus encaixes tornam-se mais complexos e foram realizados com grandes cravos em ferro forjados e cavilhas de madeira.

As ferramentas utilizadas pelos artesãos medievais foram bem estudadas, citamos especificamente dois autores de referência, Goodman (1964) e Noël/Bocquet (1987). O restaurador belga Jean Albert Glatigny[4] dedicou-se também ao estudo das ferramentas usadas em tempos antigos. Entretanto, existe uma certa dificuldade para o restaurador não especializado nesse domínio, em relacionar à marca encontrada à ferramenta específica. Pudemos identificar marcas correntes como as de «herminette», formão e das goivas, ainda presentes em certas zonas da vestimenta vermelha e na zona interna da perna esquerda do santo. Segundo Glatigny, o nome da ferramenta varia (asse, assete, essette). Sua forma é semelhante à uma enxada, com o ferro perpendicular ao cabo, lâmina curva com "biseau" no interior. A superfície da madeira trabalhada com a "herminette" é curva com a extremidade arrancada. Esta ferramenta é denominada enxó em português. Na parte alta do crânio do menino Jesus, marcas quadradas, oriundas do torno do escultor, indicam que o menino Jesus foi esculpido à parte, mudado de posição inúmeras vezes no torno e uma vez pronto, fixado ao São Cristóvão na altura do ombro.

Para uma melhor leitura da construção da escultura em sua parte superior, optamos pela realização de radiografias no local utilizando um aparelho móvel do IRPA: Baltospot 110, fabricado pela empresa Balteau NDT em Liège. Os parâmetros de exposição foram: 110 kV, 12 mA, Tempo de Exposição: entre 2 e 8 minutos, Distância: 2 metros e 15 minutos (filme Agfa Stucturix D4). O exame radiólogico foi difícil, devido ao diâmetro exceptional da escultura e a capacidade específica do aparelho móvel (Figura 5). As radiografias revelaram o modo de fixação do reforço estrutural no ombro do São Cristovão, a confecção recente da s ua mão direita e do nariz do menino Jesus. Confirmamos também o estado precário das camadas subjacentes de policromia original e a presença de uma decoração particular, sem dúvidas o "brochado aplicado", visvel na veste do santo sob as camadas de repinturas.

[4] Curso anual ministrado aos estagiarios do IRPA.

Figura 5: Preparação para radiografia no local.



Fonte: Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.2015.

O brocado aplicado faz parte das decorações policromadas com relevo particular sofisticado observado em esculturas e pinturas nos últimos séculos da Idade Média ocidental. Trata-se da imitação de um motivo têxtil, o brocado, que pode ser definido como motivo ornamental têxtil de alto custo, produzido em tear, e cuja particularidade era integrar fios de ouro e prata. A técnica consiste em gravar sobre madeira ou metal o motivo ornamental e aplicar uma folha de estanho em cima desta placa para tirar o molde. No avesso da folha de estanho era colocada uma mistura de líquido do tipo graxo (cera, óleo, pigmento) ou do tipo magro (cola animal, giz, pigmento). Ao repetir essa operação, obtém-se uma série de placas em relevo em estanho, que serão coladas sobre a obra para, em seguida, receber as etapas de douramento. O desconhecimento desta técnica pode causar prejuízos à obra quando são feitos tratamentos de restauração. Não há informação sobre a utilização do Brocado Aplicado em Minas ou em outros lugares do Brasil, possivelmente esta técnica não chegou ao país.

O estudo estratigráfico pontual e limitado foi realizado unicamente com óculos lupa Zeiss® restringindo o aumento da lupa a oito vezes e limitados tambem à plataforma do andaime que gera vibrações e causa mais dificuldade ao exame estratigrafico. No entanto, apesar das dificuldades a analise revelou uma situação lacunar na policromia original. As camadas pictóricas recentes são de qualidade inferior (presença de tinta dourada ao invés de folha métalica) e as cores e texturas atuais não correspondem à cor da policromia original do século XIV. A impossibilidade de instalar um microscópio binocular convencional *in situ*, sobre andaime limitou nossas observaçoes relativas à policromia original, que continua sendo uma incógnita. Nosso objetivo foi o tratamento de conservação e não havia tempo nem meios de levar adiante nossas investigações. Conseguimos identificar a presença de folha metálica dourada na camada original , na túnica do menino Jesus. Quanto ao brocado aplicado presente na veste do santo, trata-se sem dúvidas de uma representação "arcaica" da técnica decorativa, um motivo em círculo de grande dimensão. Decoração similar à presente na capa da publicação, ver link: https://www.perier-dieteren.org/portfolio/imiter-le-textile-en-polychromie-le-cas-du-brocart-applique/ cuja presença pode ser observada à olho nu devido ao relevo inerente à técnica (GEELEN,STEYAERT, 2011.(Figura 6). Segundo Paul Philippot (1990, p.147), o papel das texturas é o que difere a policromia da pintura. Diferentemente da pintura, a cor de uma policromia tem o papel de qualificar um volume ja estabelecido pela escultura. Consequentemente, a importância da "heterogenidade real" e não fictícia ou pictórica das texturas, que pode ser ilustrada com a aplicação de folhas métalicas, pedras preciosas, pérolas e atributos diversos. Observamos que no caso específico da escultura gigante de São Cristovão, a "heterogenidade real" foi alterada pela ação do tempo e escondida pela superposição de repinturas.

CONCLUSÃO

Ignoramos grande parte da história antiga do São Cristovão, mas podemos ter acesso à sua história recente e em parte graças às fotografias da base de dados do IRPA (BATAT,1964 ; Noel, M : BOCQUET AIMÉ,1987). A fotografia de 1905, revela o santo com roupas escuras e com aspecto brilhante, sua veste por exemplo está decorada com uma borda dourada simples. Quanto ao menino Jesus, impossível afirmar com base na fotografia, mas poderia tratar-se da folha metálica dourada de característica mate observada com óculos lupa Zeiss® e correspondente ao quinto repinte. A mesma fotografia indica ainda a presença dos ex-votos fixados na base e de uma medalha no bastão (Figura7). Quanto às fotografias datadas do pós-guerra (1916), elas indicam que as vestimentas do santo receberam um repintura mate, com dupla borda dourada

Figura 6: Relevo do brocado aplicado subjacente.



Foto da autora: 2015

Figura 7: São Cristóvão.



Fonte: Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.1905

na veste. Já o menino Jesus veste a túnica branca atual. Observamos também uma mudança no entorno do São Cristóvão, onde é visivel o interior da igreja com uma decoração neogótica, hoje em dia ausente. As fotografias históricas do IRPA visíveis em BALAT, o motor de pesquisa das bases de dados do l'IRPA, que atuam como uma voz do passado no presente e nos ajudam a compreender melhor a trajetória do monumental São Cristóvão através dos tempos (Figura. 8).

Figura 8: A escultura monumental depois de restaurada e a restauradora



Foto: no local. 2015, E.Rabelo.

REFERÊNCIAS

BALAT: A008604 (1914-1918), x050468(2011), B010713(1905), B002625(1905), A008605 (1914-1918).

BAVAY,G. **Braine-Le-Comte, Patrimoine d'hier et de demain, Carnets du Patrimoine, n°54, Institut du Patrimoine Wallon, pp. 5**

BULLETIN CERCLE ROYAL D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE D'ATH ET DE LA RÉGION. 2016, vol.13, année 49, n°289, juillet 2016, pp. 194.

BULLETIN CERCLE ROYAL D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE D'ATH ET DE LA RÉGION. 2016, vol.13, année 49, n°289, juillet 2016, p. 195

BULLETIN CERCLE ROYAL D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE D'ATH ET DE LA RÉGION. 2016, vol.13, année 49, n°289, juillet 2016, p. 196.

DE VORAGINE, J. La Légende Dorée II, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 7 à 11.

GEELEN,I.,STEYAERT,D. Applied Brocade in the Art of the Low Countries in the Fifteenth and Sixteenth Centuries, Scientia Artis, Royal Institute for Cultural Heritage, 2011.

GOODMAN, W.L. **The History of Wood Working Tools.** G.Bell and Sons, ltd, London, 1964.

NOEL, M ; BOCQUET AIMÉ, Les Hommes et le Bois in **Histoire et technologie du bois de la préhistoire à nos jours.** Hachette, Paris, 1987.

PHILIPPOT, P. «La restauration des sculptures polychromes» in **Pénétrer l'art, Restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste, Hommage en forme de florilège**, edité par C. Périer-D'Ieteren, Groeninghe EDS, 1990, pp. 471.

PLAGNIEUX, Philippe. **La Sculpture et l'Espace Ecclésial Médiéval in Formes du salut.** Presses Universitaires de Louvai, 2020,pp. 33.

Data de submissão: 30/04/2021
Data de aceite: 30/06/2021
Data de publicação: 27/12/2021

NORMAS PARA SUBMISSÃO DE ARTIGOS

ATENÇÃO: Artigos que não estiverem de acordo com essas Normas, serão devolvidos para correção pelo autor.

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 2cm; as páginas não devem ser numeradas;

Parágrafo: Sem recuo de parágrafo.

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, negrito, 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, itálico, negrito, caixa alta, centralizado. entrelinhas simples. O título em espanhol não deve ultrapassar duas linhas.

Subtítulos: 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;

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.

ABSTRACT E RESUMEN: Fonte Times New Roman, corpo 12, itálico, negrito, alinhamento justificado, entrelinhas simples. Apenas as palavras ***ABSTRACT e RESUMEN*** devem ser escritas em itálico 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.

Keywords e Palabras clave*:** Fonte Times New Roman, tamanho 12*, itálico*, alinhamento à esquerda, entrelinhas simples. Mínimo de 3 e máximo de 5. Apenas ***keywords ou ***palabras clave,*** devem ser escritas em ***itálico e negrito,*** o contexto não Fonte Times New Roman, tamanho 12, negrito, alinhamento à esquerda.

CITAÇÕES, ILUSTRAÇÕES, NOTAS, REFERÊNCIAS E LEGENDAS

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 4cm a partir da margem esquerda em 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: Devem ser enviadas separadamente. São consideradas ilustrações ou figuras: fotos, tabelas, gráficos, etc. Fotos: formato JPG; resolução de 200 DPIs; tamanho máximo de 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 figuras: Devem ser enviadas 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 por ordem alfabética e no final do artigo. Fonte Times New Roman, corpo 10, alinhamento à esquerda, entrelinhas simples. Incluir somente as referências citadas no texto, sejam elas bibliográficas, eletrônicas ou outra.