ESCULTURA DEVOCIONAL BRASILEIRA: Breve histórico e suas características em macrorregiões

BRAZILIAN DEVOTIONAL SCULPTURE: brief hstory and its characteristics in macroregions

ESCULTURA DEVOCIONAL BRASILEÑA: Breve yhistoria y sus características en macroregiones

Ruy Altamyr da Cruz Neto*

RESUMO
A arte sacra manifestou-se de forma pujante entre os séculos XVII e XIX, em todo o território brasileiro, particularmente através de suas esculturas devocionais. Está enquadrada nos conceitos de patrimônio cultural, material e imaterial. Foi desenvolvida com forte contribuição de mãos afrodescendentes e indígenas, a partir de cânones eurocentrados, em seu contexto histórico enquanto colônia portuguesa. O presente estudo busca contribuir para o avanço das análises acerca das múltiplas características regionais desta produção de imagens sacras e, a partir de classificações estabelecidas por autores iniciadas na década de 50 do século XX, propor uma nova organização em 8 macrorregiões – um paralelo observado a partir da divisão territorial brasileira durante o século XVIII, período áureo de efervescência criativa – assim como suas relações com o estrangeiro.
Palavras-chave: Arte sacra; Escultura devocional; Imagens sacras; História da arte; Regionalismo.

ABSTRACT
Particularly through devotional sculptures Brazilian religious art is a thriving manifestation between the 17th and 19th centuries throughout the hole territory. It is framed in the concepts of cultural heritage - material and imaterial - and it was developed with a strong contribution from afro-descendant and indigenous hands, based on eurocentric canons, in its historical context as a portuguese colony. The present study seeks to contribute to the enhancement of analysis about the multiple regional característica of religious images production and, from erly classifications established by authors started in the 50's, 20th century, proposes an unprecedented organization into 8 macro-regions - a parallel observed from the territorial division in the 18th century, the golden period of creative effervescence, and with its abroad relations.
Keywords: Religious art; Devotional sculpture; Sacred images; Art history; Regionalism.

RERSUMEN
El arte sacro se manifestó de manera poderosa entre los siglos XVII y XIX, en todo el territorio brasileño, particularmente a través de sus esculturas devocionales. Se enmarca en los conceptos de patrimonio cultural, material e inmaterial. Fue desarrollado con un fuerte aporte de manos afrodescendientes e indígenas, basado en cánones eurocéntricos, en su contexto histórico como colonia portuguesa. El presente estudio busca contribuir al avance de los análisis sobre las múltiples características regionales de esta producción de imágenes sagradas y, a partir de clasificaciones establecidas por autores iniciados en la década del 50 del siglo XX, proponer una nueva organización en 8 macrorregiones - una paralelo observado a partir de la división *territorial brasileña durante el siglo XVIII, un período dorado de efervescencia creativa – así como sus relaciones con los extranjeros.*
Palabras clave: Arte sacro; Escultura devocional; Imágenes sacras; Historia del arte, regionalismo.

* Graduado em Arquitetura e Urbanismo (PUCPR), com especialização em Engenharia de Segurança do Trabalho (UTFPR) e MBA em Planejamento e Gestão Estratégica (FIEP/IEL). Atualmente é Mestrando em Meio Ambiente e Desenvolvimento (UFPR) e mantém suas atividades entre o Patrimônio Histórico como pesquisador e restaurador e a Indústria como gestor na área de Saúde, Segurança e Meio Ambiente.

INTRODUÇÃO

É através dos recursos do Patrimônio Natural (minerais, madeiras, e outros recursos vernaculares disponíveis) que o homem cria e desenvolve o Patrimônio Cultural, demarcado por seu caráter antropológico na construção dinâmica etno-historiográfica de uma sociedade. O patrimônio cultural é constituído por bens materiais (cidades, edifícios, objetos) e imateriais (costumes, tradições, gastronomia).

O Patrimônio religioso brasileiro, por sua vez, contido no contexto do Patrimônio Cultural - material e imaterial – e conhecido popularmente por "arte sacra", demonstra recursos tecnológicos e materiais usados em cada período, mas, também, conta histórias, transmite mensagens, abriga medos e esperanças.

Segundo Eduardo Etzel (1979: 29), é possível considerar que arte sacra brasileira é toda representação cristã[1] que existe ou existiu no território brasileiro após o descobrimento (termo comum à época do autor), não necessariamente que tenha sido produzida no Brasil. Na atualidade, reconhecemos que outras crenças não cristãs também foram representadas iconograficamente, de forma sincrética ou não, sendo, portanto, igualmente reconhecidas como arte sacra. Também vale notar que artífices sacros brasileiros inicialmente foram discípulos de mestres europeus imigrantes, ou tiveram alguma formação na Europa; assim como muitos estrangeiros vieram para o Brasil e apenas aqui desenvolveram o ofício ao integrarem corpos de produção nas oficinas brasileiras. Foi com o passar do tempo que a tradição desenvolveu-se localmente e regionalmente, imprimindo um traço próprio. É neste mais amplo e complexo contexto que enquadramos, entendemos, reconhecemos e titulamos a **arte sacra brasileira**.

No entanto, o foco deste artigo se concentra na produção luso-brasileira e jesuítica-guarani de imaginária devocional. Esta manifestação recebeu enorme contribuição direta, em sua fatura material e devoção espiritual, principalmente das mãos afrodescendentes (ARAUJO, 1988: 09), mas também indígenas (SCHUNK, 2015: 14), em menor quantidade.

O presente ensaio busca contribuir com o avanço dos estudos acerca do tema, sem a menor pretensão de esgotá-lo, e sim incentivar futuros exames com maiores detalhes e afinco.

CONTEXTO HISTÓRICO

Após a ameaça reformista na Europa, a Igreja Católica, estrategicamente, direcionou forças em movimentos orquestrados a fim de impedir seu enfraquecimento. Associada aos reinados absolutistas, triunfou ante ao protestantismo muito em função do movimento barroco. A agitação, o drama, o contraste, o embaralhamento, a multiplicidade, a profusão e o dinamismo, não apenas nas artes visuais, mas também na música, na escrita, no próprio tempo e formas de pensar, foram fortes artifícios deste movimento.

A sedução plástica estabelecida pelo Barroco (1600 - 1750) em Roma, em especial com as obras do arquiteto Francesco Borromini (1599 - 1667) e do escultor Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680), contribuiu com grande assertividade nessa batalha e encontrou, na Península Ibérica – expandindo-se por toda a América Latina – um campo fértil para seu desenvolvimento (TIRAPELI, 2018: 30).

BRASIL SÉCULO XV - XIX

O primeiro ciclo econômico do pau-brasil, meramente extrativista, durou pouco. Para os colonizadores, mais importante que a renda, no entanto, foi o início da ocupação da terra. Segundo Laurentino Gomes em *Escravidão* (2019: 181), já no início do século XVI, após aclimatação atlântica em São Tomé, a cana-de-açúcar vinda da Índia começou a ser introduzida como alternativa mais rentável no Brasil. Foi na Ilha de Itamaracá-PE que iniciou-se o cultivo da cana, onde também, em 1526, ergueu-se o primeiro edifício religioso em caráter permanente no território brasileiro.

[1] A representação cristã iconográfica pode se dar através da pintura, escultura, arquitetura, joalheria, ourivesaria, paramentos e demais objetos litúrgico-devocionais.

Os religiosos instalam-se na costa do Brasil a partir de 1549 com a recém-fundada Companhia de Jesus. Logo na sequência, a mando de Felipe II, durante o período de união das coroas ibéricas (1580 - 1640), para aqui vieram todas as demais ordens religiosas: os Franciscanos em 1583; os Carmelitas em 1585; os Beneditinos em 1599; e, por último, os Mercedários em 1640. Cada congregação trouxe consigo uma forma peculiar de propagar a fé através de suas regras, formas de catequizar e **produzir imagens nas oficinas conventuais** (TIRAPELI, 2018: 296).

Construtores, carpinteiros, entalhadores, escultores, douradores, pintores foram exportados de Portugal para o Brasil e aqui começaram a produzir e ensinar o ofício, de acordo com os padrões estéticos em voga e com as matérias-primas disponíveis.

As Cartas Régias da Coroa portuguesa, durante o período colonial brasileiro, dentre outras funções, ditavam o traçado urbano e o modo como deviam ser construídos e ordenados os edifícios. Tratando-se dos edifícios religiosos, estes deveriam ser recheados com decoração em louvor ao sagrado. O Concílio de Trento (1545-1563), como também as Constituições Canônicas, impunham destaque às imagens como multiplicadoras da própria fé. As imagens presentes em diversas formas nos espaços religiosos edificados ou em manifestações públicas coletivas e abertas, à exemplo das procissões, arrebatavam seguidores fiéis (QUITES, 2019: 21). Não poderia ser diferente, os cânones artísticos também foram introduzidos no Brasil através dos europeus. Se o maior vetor foi Portugal, pela introdução direta de suas imagens no território colonial, os impressos em papel (BOHRER, 2020: 78), tecidos e outros objetos advindos da Holanda, França, Itália, Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Índia, China, Filipinas, influenciaram esteticamente a produção local acentuando sua característica multicultural, já impregnada por tradições afro-indígenas.

A escravização dos indígenas não atendeu às necessidades dos colonizadores: foi um fracasso na obtenção de mão-de-obra local, e resultou em um enorme genocídio. Portanto, iniciou-se no Brasil, em 1539, outra atividade altamente lucrativa: o comércio de africanos cativos. A mão de obra foi destinada principalmente à colheita da cana, com a multiplicação dos engenhos na Região Nordeste, a fim de atender a alta demanda motivada pela parceria comercial entre Portugal e Holanda. Os holandeses estiveram tão conectados ao Brasil que chegaram a invadir a Bahia e Pernambuco por muitos anos (1624 - 1625; 1630 - 1654).

Em 1654, os holandeses foram definitivamente expulsos e, com isso, inicia-se o declínio do comércio açucareiro. Os portugueses, que viram suas rendas reduzidas drasticamente, colocaram energia na busca do minério.

O Bandeirismo e o Tropeirismo, este como suporte ao primeiro, foram os movimentos de interiorização em busca do ouro. Foi somente no ano de 1692 que as minas das Minas Gerais foram então oficialmente descobertas.

A fim de proteger a riqueza recém-descoberta, a Coroa portuguesa proibiu a entrada das Ordens religiosas nas Minas Gerais (CAMPOS, 2006: 15). Diferentemente do ocorrido na costa brasileira onde a produção associada à fé já vinha desenvolvendo riquíssimas obras de caráter barroco, sob a doutrina e ação direta do Clero, nas Minas Gerais foi fomentada através das Irmandades de leigos, as famosas Ordens terceiras. Da fusão cultural de diferentes povos interiorizados, relativamente isolados e em um cenário econômico-religioso favorável, surgiu o tão peculiar “barroco mineiro”.

O desenvolvimento das atividades econômicas regionais, trazia prosperidade à vida das pessoas. Os fiéis sentiam-se obrigados a retribuir a Deus. Do mesmo modo, em relação às suas esperanças para o futuro, este somente seria bom se Deus permitisse. Portanto, o modo de pensar da época fez com que igrejas fossem construídas em diversas proporções, em todos os assentamentos, mesmo nos locais mais distantes e fortuitos. Os esforços para que estes edifícios fossem ricamente ornamentados eram incessantes.

Não obstante, nas fazendas, eram erguidas capelas e, no ambiente interno das casas, eram acrescentados oratórios em local de destaque, podendo ser inclusive em cômodo reservado para culto coletivo ou familiar (PIMENTEL, 2018: 33). Ainda, para a devoção individual, aparecem os pequenos oratórios de alcova destinados aos aposentos mais reservados.

É certo que, para abastecer as igrejas, as capelas, os oratórios e qualquer lugar onde as pessoas encontrassem necessidade ou desejo da presença material-iconográfica de suas, - por vezes, várias - devoções, a demanda de produção dessas peças foi alta. A fim de atender a esse mercado, os escultores, conhecidos como "santeiros" (POEL, 2013: 954) foram expandindo suas oficinas e setorizando as atividades conforme as habilidades de cada artesão.

Como a tradição brasileira devocional está focada na produção de esculturas policromadas, surgem os especialistas em cada etapa dos diferentes métodos que compõem a fatura destas imagens. Somente com o trabalho em oficinas foi possível produzir em grande volume e evoluir em qualidade técnico-estética.

De boa parte da época colonial possuímos mais peças esculpidas do que pintadas (PFEIFFER, 2005: 89), contudo cabe destaque ao trabalho figurativo bidimensional que foi produzido largamente para os forros e painéis das igrejas até o século XIX. Aparece também no interior dos oratórios de culto domésticos, nas placas de ex-votos e, em menor quantidade, nas pinturas de cavalete.

O tamanho usual das esculturas de devoção doméstica possui entre 10 e 30 centímetros. Aquelas de 30 a 60 centímetros existem em menor quantidade e tudo indica que eram feitas para o culto coletivo privado, preenchendo oratórios de salão e ermidas. Acima dos 60 centímetros as imagens já podem ser ditas "retabulares" e normalmente figuram nas naves das igrejas e sacristias, devidamente introduzidas nos nichos dos retábulos ou acima dos arcazes. Na tradição luso-brasileira, raramente os Anjos, Santos, Santas, Cristos e Virgens ultrapassam o tamanho natural, mesmo aquelas obras concebidas e destinadas aos tronos de retábulos-mores, fachadas ou andores de procissões.

Após dois séculos de produção de imagens de forma significativa e crescente - regularmente nos centros urbanos -, na virada para o século XIX, ao mesmo tempo que já irrompiam novas tendências estilísticas neoclássicas advindas da Europa (FREIRE, 2006: 61), o ápice da criação artística rococó ocorreu em Minas Gerais na fase de decadência da mineração. Abruptamente, após erupção criativa de Aleijadinho, Servas, Ataíde e tantos outros anônimos, os novos modismos deram espaço à "modernização e requintamento". A arquitetura e os bens móveis integrados voltaram a adotar linhas sóbrias, em elementos decorativos ecléticos, alusivos à antiguidade greco-romana e ao gótico. Este fenômeno ocorreu de forma abrangente e sistêmica com o advento da produção seriada industrial, em todos os núcleos urbanos brasileiros.

Felizmente, ainda é possível admirar no território nacional, belíssimas construções, elementos decorativos e imaginária de todos os estilos descritos: o maneirismo, o barroco, o rococó e o neoclássico/eclético. Raros são os locais que chegaram, até os dias de hoje, com pureza de estilo. Observamos que, ao longo dos anos, intervenções e adições foram mesclando-se em um mesmo espaço. É preciso estar bastante atento para que a leitura histórica não fique borrada por falta de definição de estilos e acabe por confundir o observador inexperiente.

REGIONALISMO

Muitos fatores devem ser observados no estudo das características regionais da imaginária devocional. Entre os séculos XVII, XVIII e início do XIX as transformações socioculturais impactadas pelos caminhos político-econômicos da nação influenciaram diretamente nessa produção.

Cronologicamente, o gradativo aumento da densidade populacional foi fator decisório no desenvolvimento dos pronunciamentos religiosos. Nesse sentido, nos locais mais populosos e de assentamento definido, é possível observar o surgimento de manifestações devocionais peculiares que maturaram e se tornaram tradicionais, isto é, "típicas", acompanhadas de uma maior produção de imaginária sacra. Estas esculturas

religiosas estampam o desenvolvimento das linguagens artísticas próprias de cada local, formam unidade estética e permitem o entendimento evolutivo regional.

É importante considerar que alguns artífices realizavam viagens a fim de atender a uma empreitada temporária ou mesmo migravam definitivamente para outras regiões, o que certamente os influenciava na maneira de produzir, bem como também exerceram influência sobre as produções locais existentes.

Evidentemente, este não é um estudo matemático ou cirurgicamente focado – ao contrário, nos propomos a uma análise abrangente e generalista sobre a escultura religiosa brasileira. Ademais, há de se ponderar que uma visão histórica e estética plenamente cartesiana e positivista não cabe para o hibridismo cultural brasileiro.

A partir da década de 50 do século XX, diversos pesquisadores, a exemplo de Dom Clemente da Silva-Nigra, Stanislaw Herstal, Eduardo Etzel, João Marino e, mais recentemente, da Professora Myriam Ribeiro de Oliveira, em sua espetacular curadoria *Arte Barroca – Mostra do Redescobrimento*[2] contribuíram de forma vultosa no mapeamento histórico dessa produção. Sintetizaram, cada um ao seu modo, as características regionais, buscando, via de regra, classificá-las de acordo com as ordens religiosas produtoras destes objetos de veneração, ou por Estado, conforme a divisão territorial do Brasil. Irradiações espaciais e temporais, ou "influências" – termo muito bem empregado pela Professora Beatriz Coelho em seu livro *Devoção e Arte, Imaginária Religiosa em Minas Gerais* (2005: 25) -, são descritas por todos os autores pesquisados. Contudo, focando-se no espalhamento espacial, ao observarmos o mapa com a divisão territorial do século XVIII – período em que a produção da imaginária teve seu pico de efervescência criativa –, podemos perceber que a divisão política da colônia foi de fato menos fragmentada que no século XX, em diante. Deste modo, nos abre um olhar sobre as características plásticas da produção de imaginária igualmente de forma mais abrangente: correspondem a regiões esteticamente símiles em sua produção estatuária; além das fronteiras dos Estados como estão estabelecidos na atualidade.

A fim de facilitar o entendimento e atender ao objetivo desta investigação, daremos maior ênfase à territorialidade. De modo algum, desconsideraremos as variações formais que se observam ao longo do tempo, nem àquelas advindas das diferentes ordens religiosas, dimensões, funções ou, definitivamente, desprezaremos a ampla variação entre manifestações do caráter erudito ao popular. Igualmente, o caráter transcultural acentuado em alguns casos de forma pontual, sugere que desenvolvamos análises posteriores aprofundadas.

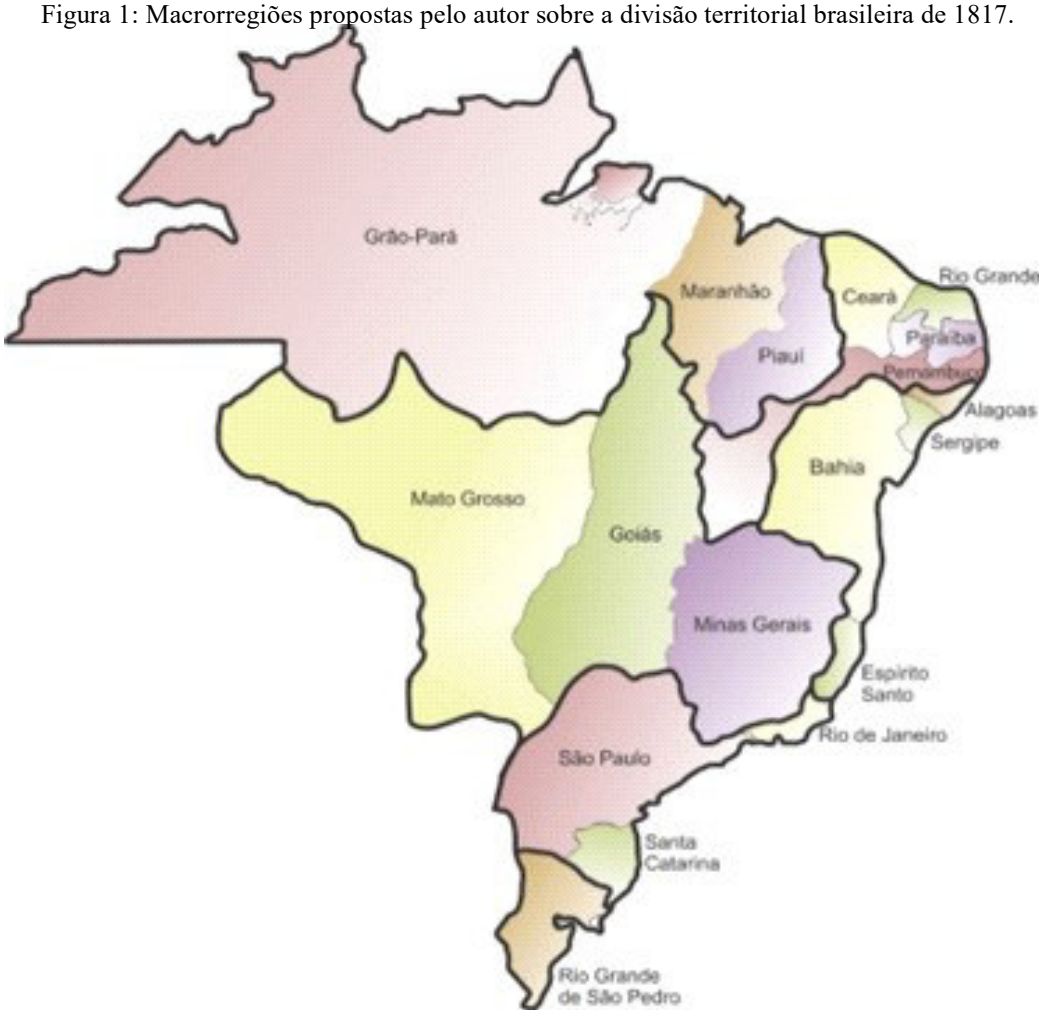
Dessa forma, serão apresentadas as características regionais da imaginária a partir de **macrorregiões** que compreendem, cada uma delas, mais de um Estado. Também abordaremos características da produção estrangeira presente e entrelaçada com a cultura brasileira.

Esta proposta é construída pelo somatório teórico-empírico ao longo dos estudos bibliográficos, participações em cursos, palestras, congressos, debates entre interessados e estudiosos, historiadores, arquitetos, arqueólogos, químicos, restauradores, antiquários, museólogos e colecionadores, mas sobretudo pela observação cotidiana e incansável das próprias esculturas devocionais brasileiras em igrejas, museus e acervos, tanto públicos quanto privados.

A sedução plástica estabelecida pelo Barroco (1600 - 1750) em Roma, em especial com as obras do arquiteto Francesco Borromini (1599 - 1567) e do escultor Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680),contribuiu com grande assertividade nessa batalha e encontrou na Península Ibérica – expandindo-se para toda América Latina - campo fértil para seu desenvolvimento (TIRAPELI, 2018).

[2] Catálogo organizado por Nelson Aguilar - conteúdo referenciado neste artigo.

Figura 1: Macrorregiões propostas pelo autor sobre a divisão territorial brasileira de 1817.



Fonte: adaptado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Brazil_in_1817.svg

MACRORREGIÃO PERNAMBUCANA

Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba

Por ter sido a primeira região com grande desenvolvimento exploratório colonial, foi também grande produtora de imaginária sacra e preservou de forma mais fiel os cânones ibéricos na criação (ou imitação?!) de suas peças de fatura erudita para os numerosos e grandes templos, bem como capelas e oratórios dos poderosos senhores de engenho.

As policromias inteiramente trabalhadas com esgrafiado sobre douramento completo mostram padrões muito semelhantes aos utilizados na metrópole. Há excelente concepção no movimento da talha, tanto na volumetria do panejamento esvoaçante, como em sua anatomia.

Apesar de carregarem fortemente a estética europeia em sua fase inicial, construiu-se na região acervo que não se pode dizer "sem criação" (ACIOLI, 2006: 397). Em seu desenvolvimento local as imagens apresentam rostos largos e quadrados, acentuados pela lateralização da cabeleira. Na fatura popular, esse cacoete brasileiro, a projeção lateral (OLIVEIRA, 2000: 71), ou achatamento no sentido frente-costas, toma conta das peças por inteiro. Todo o panejamento contorcido é espalmado no sentido lateral, com movimentos que remetem a leques abertos ou asas de borboletas. Nesta linha evolutiva, tal característica chega a atingir força tamanha que, em casos extremos, produz imagens quase bidimensionais[3]. As bases são baixas, geralmente oitavadas e frisadas. As

[3] É possível observar estes aspectos descritos no catálogo comemorativo dos 40 anos do Museu de Arte Sacra de Pernambuco PEREIRA; FERREIRA; MENDES, 2017.

nuvens que compõem algumas bases, são igualmente achatadas, acompanhando a estética escultórica como um todo, e assemelham-se ao formato de um *croissant*. As peças que exibem querubins, estes foram normalmente esculpidos no mesmo bloco de madeira da nuvem que os ostenta.

Com o aparecimento de muitos polos urbanos e a crescente demanda por fiéis menos abastados, inclusive nas zonas rurais, houve uma enorme proliferação de imagens de caráter popular, ligadas entre si por uma unidade plástica facilmente perceptível, mesmo nos exemplares mais toscos e simplificados[3].

Figura 2 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição. Madeira policromada, 25,7cm.

Fonte: Museu de Arte Sacra de Pernambuco. Macrorregião Pernambucana (Foto: Drailton Gomes, 2017).

MACRORREGIÃO BAIANA

Bahia, Alagoas, Sergipe, Espírito Santo.

Com o aparecimento de muitos polos urbanos e a crescente demanda por fiéis menos abastados, inclusive nas zonas rurais, houve uma enorme proliferação de imagens de caráter popular, ligadas entre si por uma unidade plástica facilmente perceptível, mesmo nos exemplares mais toscos e simplificados[4].

A imaginária baiana, principalmente a partir do século XVIII, com menor influência das ordens religiosas, é facilmente identificada pela leveza das formas escultóricas, bastante fluidas, e por sua policromia inconfundível, sendo reproduzida até os dias de hoje. São florões alternados com áreas de douramento que apresentam contornos orgânicos, cores contrastantes e alegres (OLIVEIRA, 2000: 61 e RISCHEL; STRATTON-PRUITT, 2006: 314). (Figura 3). Frutas tropicais e pequenas rosas são comuns nos centros dessas estampas que se repetem por todo o estofamento. A carnação é lisa e homogênea.

[3] É possível observar estes aspectos em *Uma criação potiguar: coleção de arte sacra Vivaldo Costa* OLIVEIRA, (1994), *Catálogo Museu Sacro São José de Ribamar* (2012) e *Catálogo Coleção José dos Santos* (2005).

[4] Estes aspectos são referidos em *Uma criação potiguar: coleção de arte sacra Vivaldo Costa* OLIVEIRA, (1994), *Catálogo Museu Sacro São José de Ribamar* (2012) e *Catálogo Coleção José dos Santos* (2005).

Figura 3 – Imagem de Nossa Senhora do Carmo. Madeira policromada, 54cm alt.

Fonte: Museu de Arte Sacra Universidade Federal da Bahia. Macrorregião Baiana (Foto: Marisa Viana/ Raimundo Bandeira, 2001).

As bases das representações da Virgem aparecem como suportes esbeltos, leves e elegantes, curvados em quatro faces, ora em cantos chanfrados. Normalmente são pintados em vermelho. Sustentam o globo azul estrelado, encoberto por nuvens claras com as pontas da lua crescente aparentes, como se fossem "chifres" que saem aos lados, na altura dos pés da Santa. Os querubins das imagens de menor vulto são normalmente apliques esculpidos em blocos independentes e afixados às bases das esculturas. Esta é uma solução de maior frequência com o advento da produção manufatureira seriada. As demais representações, principalmente as masculinas, possuem base em formato retangular, normalmente em dois níveis, com cantos chanfrados e frente abaulada.

No século XIX, a confecção da imaginária na macrorregião da Bahia atingiu seu auge, com diversas oficinas produzindo em larga escala e exportando para outras regiões do país (COELHO, 2005: 17). É possível observar exemplares bastante característicos reunidos em Vitória-ES no acervo do Museu Solar Monjardim que demonstram a irradiação estilística (COLNAGO; MOREIRA, 2020: 25). Assim como as peças portuguesas do século XIX, encontramos muitas imagens baianas espalhadas em igrejas, museus e coleções privadas de todo o país.

Está também na Bahia o principal terreno do sincretismo afro-religioso, segundo Pierre Verger em texto para o Catálogo da Exposição *Para nunca Esquecer: Negras Memórias, Memórias Negras - O Imaginário Luso-Afro-Brasileiro e a Herança da Escravidão* ocorrida no Museu Oscar Niemeyer entre 2005-2006. As imagens eram produzidas para os católicos e também para os africanos e seus descendentes que mantinham suas crenças ancestrais mescladas, abrigadas e vivas, incorporadas à iconografia cristã, fato este muito importante na estética, na diversidade iconográfica e volume de produção desta macrorregião.

MACRORREGIÃO MINEIRA

Minas Gerais, Goiás, Tocantins, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul.

Minas Gerais é responsável pelo que alguns autores apontam como a primeira manifestação artística genuinamente brasileira[5], após a chegada dos colonizadores (LIPPI, 2008: 20). Com o distanciamento da costa marítima e a inexistência das ordens religiosas, os artistas estavam distantes dos cânones estabelecidos pela Coroa e muito próximos da riqueza e da fé no período áureo da mineração. Não se restringiu ao espaço de Minas Gerais, mas sim, incluiu entradas mais distantes que dilataram as irradiações territoriais até o Mato Grosso (LACERDA, 2008: 82). Incluímos nesse terreno, de modo especial, a obra do grande artista oitocentista goiano, minuciosamente analisado no livro *A Singularidade de Veiga Valle* (SALGUEIRO, 1983). Essa foi a receita perfeita para o ápice da criatividade artística relativamente livre, impulsionada pela crença dos desbravadores e fomentada por recursos financeiros e naturais abundantes.

Iconograficamente, há grande influência das gravuras europeias, como as belgas e alemãs, inclusas em missais e santinhos (BOHRER, 2020: 78) – ponto de partida para a criação dos artífices portugueses interiorizados, seus discípulos nativos e escravizados africanos.

Anatomicamente peculiar é esse conjunto mineiro de imagens que acentuam inventividades plásticas em mãos e pés expressivos, faces que chegam a mostrar deformidades extravagantes e olhares propositadamente "perdidos". As esculturas são dramáticas e movimentadas. O panejamento é representado de forma angulosa, bem marcado; e a policromia das imagens, em contradição com o ciclo econômico, normalmente apresenta pouco ouro – este, largamente utilizado na decoração das talhas retabulares.

Figura 4 – Imagem de Sant'Ana Mestra. Madeira policromada, 25cm

Fonte: Museu de Sant'Ana – Instituto Flávio Gutierrez. Macrorregião Mineira
(Foto: Andrea Costa Gomes/ Bruna Rocha de Castro/ Eugênio Sávio/ Kelvin Mckolen Martins/ Rafael Pereira Santos, 2015).

[5] A partir de 1920 quando Mário de Andrade publicou quatro artigos sobre a arte religiosa barroca das Minas Gerais, onde esteve em viagem no ano anterior.

Uma vasta gama de tipologias de oratórios foi também desenvolvida nas Minas Gerais, com destaque às maquinetas conhecidas como "lapinhas" que abrigam múltiplas imagens miniaturizadas esculpidas em talcita, tipo de pedra abundante na região (FABRINO, 2012: 80).

A diversidade e a falta de fórmula determinada é a principal característica da produção mineira (SANTOS FILHO, 2005: 127). As criações de cada santeiro ou oficina costumam apresentar peculiaridades marcantes, portanto são mais facilmente identificadas nessa macrorregião, razão pela qual conhecemos hoje tantos "mestres santeiros" célebres, muitas vezes anônimos e que carregam como nome a localidade na qual atuaram de forma predominante, a exemplo de "Mestre de Piranga", descrito brevemente em catálogo da exposição *Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte* (2006) -, ou algum estilema muito característico - a exemplo de "Mestre da Canelura" ou de "Mestre da Cara Larga" descritos por José Alberto Nemer em *A Mão Devota: Santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19* (2008).

MACRORREGIÃO PAULISTA
São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina

Figura 5 – Imagem de Nossa Senhora da Conceição. Século XVII. Terracota policromada, 42cm alt.

Fonte: Coleção Santa Gertrudes, Museu Nossa Senhora Aparecida. Macrorregião Paulista
(Foto: José Iran Monteiro Sousa/Nelson Aguilar, 2015).

A notável tradição barrista das oficinas beneditinas e franciscanas encontrou em São Paulo e litoral fluminense seu assentamento mais arraigado, a exemplo das respectivas produções de Frei Agostinho de Jesus e de Mestre de Angra (SCHUNK, 2020: 313) e outros figuristas principalmente na região do Vale do Tietê, Itu e Sorocaba (PFEIFFER, 2005: 87). Imagens em terracota com mãos avantajadas, mais largas na porção inferior da figura e levemente reclinadas para trás são típicas da produção seiscentista (LEMOS, 1999: 64). São dessa época as raras peças com datação inscrita na própria peça. Também houve na região produção em madeira porém pouco característica, salvo algumas autorias peculiares como as obras seiscentistas do "Mestre do Cabelo em Xadrez" (BIEZUS, 2015: 57) ou "Mestre de Araçariguama".

A imagem da padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida, enquadra-se neste cenário que, mesmo durante o século XVIII, manteve sua produção com forte caráter popular (MAIA; MAGALÃES, 2017: 44). Pouco se desenvolveu plasticamente em virtude do relativo isolamento com o restante do país e baixo desenvolvimento urbano e econômico durante os setecentos (ETZEL, 1971: 296).

No século XIX, com o emergente desenvolvimento econômico e incremento populacional advindo do ciclo cafeeiro, particularmente em São Paulo desenvolveu em escala produtiva um tipo seriado de imagens em terracota clara, acinzentada, ocada e de pequenas dimensões (08 a 15cm), com bases facetadas ou cônicas, sendo o desenho, bem como a policromia, sempre muito simplificados: são as famosas "paulistinhas". É possível encontrar raros exemplares com todas essas características em dimensões maiores, 30 a 40cm, então os chamamos de "paulistões".

É necessário aprofundar-se nas investigações acerca da imaginária de Santa Catarina. A região foi povoada inicialmente por açorianos e nos sugere unidade dentro da macrorregião paulista, igualmente de baixo desenvolvimento inicial (CURTIPASSI, 2016: 31). A presença de imagens mais arcaicas de devoção doméstica, ou mesmo nas igrejas, é escassa e sem unidade. A origem portuguesa é apenas facilmente observada na arquitetura dos edifícios remanescentes do século XVIII. A partir do século XIX, com a predominância de imigrantes de origem alemã e italiana, a arte sacra apresenta estética neoclássica e permanece com sua característica produtiva inabitual de imagens, raramente presentes fora dos edifícios religiosos.

MACRORREGIÃO MARANHENSE

Maranhão, Piauí, Pará, Amazonas, Amapá e Roraima

Em função da maior contribuição jesuíta (BOGÉA; RIBEIRO; BRITO, 2002: 27), são marcantes, nas imagens dessa região, bases bastante simplificadas, normalmente cilíndricas, achatadas e com arestas arredondadas. O suporte normalmente selecionado é a madeira, em bloco único ou em poucas secções, inclusive nas obras de escala avantajada. Os corpos das figuras são muitas vezes atarracados, gordos – como descreve o museólogo Oswaldo Gouveia Ribeiro em *Monumentos Históricos do Maranhão* (1978: 89). O panejamento é bastante esmerado e movimentado, em especial se comparado à produção jesuíta do Sul. (Figura 6).

Destaque para a anatomia erudita e cabeleiras bastante volumosas, trabalhadas em cachos definidos que caem sobre costas e ombros, mesmo nas peças de menores dimensões. Sobre este aspecto tão notório da produção maranhense, é possível que haja inspiração oriental das cabeleiras das peças em marfim (OLIVEIRA, 2000: 74), igualmente trabalhadas com apuro.

As obras existentes em acervos públicos e religiosos, de maiores dimensões, estão atualmente em sua maioria repintadas. Os exemplares de menores dimensões, principalmente em coleções privadas e dispersas pelo país, mantêm a policromia contemporânea à talha, na maior parte dos casos.

MACRORREGIÃO MISSIONEIRA

Rio Grande do Sul e Paraguai

Os jesuítas estabeleceram uma relação peculiar com os nativos, inclusive dominando os idiomas das tribos. Este tipo de postura mais "amigável" por parte do invasor proporcionou manifestações culturais exclusivo na catequização dentro das igrejas, e com volume de produção baixo, já que não existia a necessidade da proximidade material no ambiente doméstico diferentemente das demais regiões de menor predomínio da cultura indígena. com seus talentos e criatividade (BAILEY, 2005: 210).

. Figura 6 – Imagem de Nossa Senhora do Leite. Madeira policromada, 49cm alt.

Fonte: Igreja de Nossa Senhora da Graça Arari-MA. Macrorregião Maranhense (Foto: Edgar Rocha, 2002).

Os religiosos acabaram sendo expulsos das terras sul-americanas em 1758, acusados de conspirações contra o domínio da Coroa sobre os povos locais. Além desse fator histórico político-religioso, muito bem contextualizou Eduardo Etzel a respeito da produção rarefeita em *Arte Sacra: berço da arte brasileira* (1984: 117): a fé indígena, assim como toda sua manifestação cultural, não possui caráter material. Portanto não houve comércio de estatuária como houve nas regiões onde estão as comunidades afrodescendentes cujas crenças envolvem oferendas diversas, como alimentos, flores, velas, cerâmicas, ornamentos e, principalmente, representações materiais em seus objetos de culto e veneração como quadros e múltiplas estátuas.

A produção missioneira no Sul, que ocorreu basicamente no Brasil e Paraguai[6] foi baseada em esculturas de dimensões muito maiores, com imagens ultrapassando algumas vezes os dois metros de altura, de uso exclusivo na catequização dentro das igrejas, e com volume de produção baixo, já que não existia a necessidade da proximidade material no ambiente doméstico diferentemente das demais regiões de menor predomínio da cultura indígena.

Assim verificamos que a produção sulista contrasta do restante do país e é muito pouco conhecida no próprio Brasil. Foi basicamente exclusiva da ação jesuíta e baseada inicialmente em protótipos espanhóis renascentistas (OLIVEIRA, 2000: 74).

A exemplo da imaginária maranhense, também jesuíta, as bases são bastante simplificadas: aparecem em maior quantidade como calotas esféricas ou cilíndricas, achatadas, com arestas arredondadas.(Figura 7). O panejamento, a anatomia e a movimentação das obras são particularmente rústicos, mesmo nos exemplares do século XVIII quando passam a incorporar modelos barrocos de fontes italianas e germânicas (OLIVEIRA, 2000: 74). Quando comparada à produção maranhense,

[6] É possível observar tímida presença em acervos argentinos.

a fisionomia aqui se assemelha com maior evidência ao indígena local, os Guarani. Esta característica fica muito bem evidenciada também na produção paraguaia, que não sofreu a dispersão que houve no Brasil na segunda metade dos setecentos por conta da expulsão dos jesuítas e das guerras e conflitos nesta região, que foi, posteriormente, repovoada por imigrantes predominantemente italianos e alemães. Os novos imigrantes europeus dos séculos XIX e XX não mantiveram a mesma tradição da produção local de esculturas devocionais.

Figura 7 – Imagem de São Estanislau Kostka. Madeira com resquícios de policromia, 1,41m alt.

Fonte: Museu das Missões. Macrorregião Missioneira (Foto: Fernando Bueno, 2000).

MACRORREGIÃO IBÉRICA

Portugal e Espanha

As imagens ibéricas exportadas para o Brasil vieram inicialmente como amuletos protetores das embarcações e viajantes. Eventualmente, vieram imagens para serem os oragos das primeiras instalações das Ordens religiosas. Possuíam, via de regra, um caráter erudito maneirista. São figuras bastante sóbrias em suas expressões faciais e em seus movimentos escultóricos no panejamento. São imagens de boa anatomia, carnação com faces em bochechas por vezes ruborizadas e estofamento requintado.

Aparentemente, não houve interrupção do fluxo de imagens europeias para o Brasil durante os quatro primeiros séculos, mas certamente aconteceu no século XIX e início do século XX (períodos Imperial e Republicano), o maior volume de peças importadas, já com cunho absolutamente comercial e em linguagem neoclássica.

São Santos, Santas e Crucifixos advindos das oficinas da cidade do Porto - na maior parte dos casos -para povoar pincipalmente oratórios domésticos brasileiros. Contudo não foram raras as vezes que substituíram esculturas antigas das igrejas, como ocorreu no nicho central da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Ouro Preto-MG.

São famosos os catálogos da época do célebre Ateliê do escultor A.A. Estrella para venda de imagens, ornamentos e objetos litúrgicos (CAVATERRA, 2020: 116). Essas peças apresentam extrema erudição e caráter naturalista. As bases são bastante típicas, bem trabalhadas, de talha esbelta, algumas vezes vazadas e, geralmente, integralmente douradas. Por vezes, essas bases são peças soltas da imagem, como um supedâneo, e incluem no fundo uma plaqueta que comprova sua origem exata: nome da oficina e endereço completo. Como vimos anteriormente, a principal entrada foi no Rio de Janeiro, capital brasileira naquele período.

Cabe observar que contiguamente a esta leva de imagens, a importação deixa de ter origem estritamente ibérica. Na virada entre séculos XIX e XX, imagens produzidas com tecnologias mais industrializadas começaram a serem introduzidas nos locais de culto brasileira advindas da França, Espanha, Alemanha, Itália, Holanda e sobretudo da Áustria através de outras Ordens religiosas europeias aqui recém instaladas (COLOMBO, 2008: 63 e CAVATERRA, 2020: 116).

MACRORREGIÃO ASIÁTICA

Índia, Ceilão, Timor, Macau/China, Malásia, Filipinas e Japão

Como preciosidade estrangeira, a imaginária sacra cristã asiática foi introduzida principalmente na Bahia em fins do século XVII e início século XVIII (BANDEIRA, 2018: 107). O colonialismo português avançou em terras asiáticas e exerceu poder em mesmas épocas que em terras brasileiras (SANTOS 1993: 15). Cristos, Santos e Virgens foram produzidos de forma abundante em marfim, não apenas com matéria prima vernacular em cada colônia, mas incluiu tráfego português de material advindo da África (LÚZIO; COUTINHO, 2018: 28 e RASQUILO; BARROS, 1983: 205) – sendo as presas de elefantes as mais nobres. Em menor quantidade, imagens em madeira também foram produzidas e cruzaram os mares a fim de serem comercializadas.

Estas peças resguardam fisionomias bastante orientalizadas e carregam outros aspectos da arte hindu-muçulmana (AZEVEDO, 1970: 49) como os adornos, o drapeado das vestes e a própria composição escultórica que remete às divindades de sua religiosidade ancestral. Estas características orientais exerceram forte influência na produção barroca setecentista na colônia portuguesa sul-americana.

Em função da distância da origem e, principalmente por conta das presas animais largamente empregadas (ou outro material ósseo semelhante), as peças apresentam pequenas dimensões (FRAGA, 2014: 21).

Destaque para o rendilhado trabalhado diretamente no suporte, constituindo a borda dos panejamentos que são, geralmente, bastante detalhados, mesmo nas costas com pregas em “U”. Os desenhos das cabeleiras estriadas, ou com mechas trabalhadas em “S” ou em “Z”, são bastante característicos e chamativos. As bases peculiares desta produção de imagens sacras são aquelas que apresentam folhas de acanto ascendentes e que, em alguns exemplares mais requintados, são destacadas com detalhes vazados, impressionantes(Figura 8).

Raramente os exemplares asiáticos presentes nos acervos brasileiros apresentam policromia, mas, até mesmo o marfim, em alguns exemplares, pode ser revestido por camadas pictóricas. O douramento é mais comum apenas nas bordas dos panejamentos e em toda a superfície da base, quando esta é em madeira.Outra peculiaridade deste conjunto marfíneo são os baixos-relevos figurativos. São peças de pequenas dimensões, identicamente destinadas à veneração em ambientes privados. Os relevos produzidos em todo o Brasil diferem pois foram esculpidos em madeira, com maiores dimensões e sob o objetivo, em sua quase totalidade, de revestir o interior da arquitetura, constituir retábulos, enaltecer portas de sacrários ou guarnecer mobiliário.

O marfim também foi introduzido na Bahia como matéria prima: é possível encontrar imagens de madeira tipicamente baianas, apenas com as carnações esculpidas neste material. Também aparece o marfim em detalhes de mobiliário do período barroco, utensílios domésticos e joalheria.

Figura 8 – Imagens evidentemente estrangeiras: Peça ibérica à esquerda: Menino Jesus. Madeira policromada, s/ alt. Peça asiática à direita: Menino Jesus. Marfim, s/ alt.

Fonte: Museu Abelardo Rodrigues. (Fotos: Claudiomar Gonçalves do autor, 2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a chegada dos primeiros portugueses foi se formando no Brasil uma fé múltipla, com base no cristianismo. Incluiu espiritualidades cruzadas por influências não apenas monárquico-religiosas europeias, mas indígenas e africanas também (SIMAS, 2022: 17). Seguramente, nas esculturas devocionais, a característica lusa impera em toda a faixa temporal analisada; porém é de muitas outras regiões da Europa, África e Ásia, somadas às tradições dos diversos povos originários deste país continental, que se formou o vasto acervo brasileiro de arte sacra

A busca pela síntese e organização de informações são formas tradicionais para o entendimento objetivo do passado. O objeto do presente estudo possui diversas possibilidades de interpretações e classificações como as características que se transformaram ao longo do tempo, as atribuição de autoria, os tipos de materiais, a iconografia e invocações, os usos e assentamentos, etc. O aspecto destacado nesta breve pesquisa - o regionalismo na imaginária devocional -, enfatiza as características plásticas que denunciam divisões territoriais, aqui chamadas de "macrorregiões", por formarem grupos que se espalham por regiões maiores que as divisões políticas cartográficas. É possível as reconhecer e estabelecer conexões entre as peças em extensas áreas geográficas. Configuram-se, deste modo, irradiações estilísticas que constituem unidade estética, reflexo da história, da formação de seu povo e da riqueza do hibridismo etnográfico de cada nova segmentação territorial proposta. Propusemos seis macrorregiões no Brasil (uma delas inclui o Paraguai) e outras duas estrangeiras com forte representatividade e interatividade com nossas produções locais e acervos, a Península Ibérica e a Ásia.

Este ensaio pretende colaborar com o avanço da identificação de acervos, tal como suas respectivas análises e valorização histórico-cultural da imaginária sacra brasileira. Pretende profundamente motivar investigações mais acuradas, e por fim, busca contribuir, através desta rica manifestação artístico-devocional de sua gente, para abrir frentes para outras futuras pesquisas na constante construção da identidade brasileira.

REFERÊNCIAS

A corte celestial: 25 anos de arte e devoção. Museu Abelardo Rodrigues – Catálogo. Salvador: IPAC, 2006.
ACIOLI, Vera Lucia Costa. **A identidade da beleza: dicionário dos artistas e artífices do século XVI ao XIX em Pernambuco**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2008.
Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. **A Imagem Religiosa no Brasil**. In: AGUILAR. Nelson, (org.). **Mostra do redescobrimento: arte barroca.** Nelson Aguilar, organizador. Fundação Bienal de São Paulo, SP. Associação Brasil 500 Anos Arte Visuais, 2000.
ARAÚJO. Emanoel. Organizador. **A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988.
AZEVEDO, Carlos. **A Arte de Goa, Damão e Diu**. Lisboa: Ed. Neogravura, 1970.
BAILEY, Gauvin Alexander. **Art of Colonial Latin America**. Londres: Ed. Phaidon, 2005.
BANDEIRA. Julio. **O Brasil na rota da China**. Rio de Janeiro: Artepadilla, 2018.
BIEZUS, Ladi: **A Coleção Santa Gertrudes de Imagens Paulistas do Século XVII: Uma análise**. In: ABDALLA, Antônio Carlos Suster. **Mestres santeiros paulistas do século XVII na coleção Santa Gertrudes**. São Paulo: Ed. Cult Arte e Comunicação, 2015.
BOGÉA, Kátia Santos; RIBEIRO, Emanuela Souza; BRITO, Stella Soares de. **Olhos da Alma: Escola Maranhense de Imaginária.** Ed. Takano, Petrobrás. São Luís, 2002.
BOHRER, Alex Fernandes. **O Discurso da Imagem. Invenção, Cópia e Circularidade na Arte.** 1ªed. Ed. Lisbon, 2020.
CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Introdução do Barroco Mineiro: cultura barroca e manifestações do rococó em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
CAVATERRA, Cristina Antunes. **OS CATÁLOGOS ILUSTRADOS: devoção, iconografia e comercialização de obras sacras na Belle Époque brasileira**. IMAGEM BRASILEIRA, Nº 10, 2020. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/358. Acesso em: 20 de agosto de 2022.
---COELHO, Beatriz (org.) **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. 1.ed – Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.**COLEÇÃO JOSÉ DOS SANTOS: a arte sacra do antiquário**. Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2005.
COLNAGO FILHO, Attilio (org.); MOREIRA, Fuviane Galdino (org.). **Acervo de arte sacra: Museu Solar Monjardim**. Vitória: Ed. Grafitusa, 2020.
COLOMBO, André Vieira; FABRINO, Raphael João Hallasck; PASSOS, Valtencir Almeida. **Imaginária Sacra em Juiz de Fora**. Juiz de Fora: Funalfa, 2018.
CURTIPASSI, Daniel. **Assim na terra: arte sacra em Santa Catarina**. Blumenau: Edição do autor, 2016
ETZEL, Eduardo. **Imagens Religiosas de São Paulo: apreciação histórica**. São Paulo, Melhoramentos e Ed. Da USP, 1971
._____ **Arte Sacra Brasileira**. São Paulo, Melhoramentos, 1979.
_____**Arte Sacra: berço da arte brasileira**. São Paulo, Melhoramentos, 1984.
FABRINO, Raphael João Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/guia_arte_sacra.pdf. Acesso em: 14 maio de 2022.
FRAGA, Myriam. **Marfim: A Riqueza que veio do Oriente.** Catálogo Leilão Coleção Orlando de Castro Lima – Organização Soraia Cals Escritório de Arte. Rio de Janeiro: 2014. Disponível em https://issuu.com/soraiacals/docs/catalogo_maio_oc. Acesso em: 20 de agosto de 2022.
FREIRE. Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006.
GOMES, Laurentino. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal à morte de Zumbi dos Palmares**. Vol 1/1ªed. Rio de Janeiro: Globo Livro, 2019.
GUTIERREZ, Angela. **Museu de Sant'Ana**. Belo Horizonte: Ed. Tamoios, Conceito Comunicação, 2015.
HERSTAL. Estanislau. **Imagens Religiosas do Brasil.** Oficinas Grafitec. São Paulo, 1956.
LACERDA, Leila Borges de. JESUS, Nauk Maria de. **Igreja de Nossa Senhora do Rosário e Capela de São Benedito: um diálogo entre a história e a arquitetura.** Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2008.
LEMOS, Carlos A. C. **Imaginária Paulista: Esculturas**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999.
LIMA, Aline Silva (org.); HOLANDA, Cristina Rodriges (org.). **Museu Sacro São José de Ribamar: Aquiraz, Ceará**. Fortaleza: SECULT, 2012.
LUZIO, Jorge; COUTINHO, Maria Inês Lopes. **O Sagrado do Marfim: o avesso do avesso**. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2018.
NEMER. José Alberto. **A mão devota: santeiros populares de Minas Gerais nos séculos 18 e 19.** Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

PEREIRA, Frei Rinaldo (org.); FERREIRA, Anazuleide (org.); MENDES, Iron (org.). **Museu de Arte Sacra de Pernambuco**. Recife: Ed. Cepe, 2017.
PFEIFFER, Wofgang. **Imaginária seiscentista e setecentista na capitania de São Vicente**. In: TIRAPELI, Percival (org.). **Arte sacra: barroco memória viva**. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, Ed. UNESP, 2005.bai
RISCHEL, Joseph J. (org.); STRATTON-PRUITT, Suzanne. **The Arts in Latin America: 1492 – 1820**. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006.
SANTOS, Lucila Morais. **Arte do marfim: do sagrado e da história na coleção Souza Lima.** Rio de Janeiro, 1993.
SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. **Características Específicas e Escultores Identificados**. In: ---COELHO, Beatriz (org.) **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
SCHUNK, Rafael. **Arte colonial e Imperial da Cidade de Santana de Parnaíba – do século 17 ao 19**. Prefeitura Municipal de Santana de Parnaíba-SP: CEMIC – Centro de Memória e Integração Cultural Bertha Moraes Nérici, 2015.
_____. **O Mestre de Angra dos Reis**. No embalo da rede. São Paulo: Trocas culturais, história e geografia artística do Barroco na América Portuguesa, Universo Barroco Iberoameriaco, 2020.
SALGUEIRO, Helena Angotti. **A Singularidade da Obra de Veiga Valle**. Goioânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.
SILVA-NIGRA. Dom Clemente da. Organizador. **Arte Sacra: retrospectiva brasileira**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1955.
SIMAS, Luiz Antônio. **Santos de casa: fé, crenças e festas de cada dia**. Rio de Janeiro: Ed. Bazar do Tempo, 2022.
TÁVORA, Bernardo F. T. **Imaginária luso-orinetal.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
TIRAPELI, Percival. **Patrimônio colonial latino-americano**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
PEREIRA, Frei Rinaldo (org.); FERREIRA, Anazuleide (org.); MENDES, Iron (org.). **Museu de Arte Sacra de Pernambuco**. Recife: Ed. Cepe, 2017.
PFEIFFER, Wofgang. **Imaginária seiscentista e setecentista na capitania de São Vicente**. In: TIRAPELI, Percival (org.). **Arte sacra: barroco memória viva**. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, Ed. UNESP, 2005.bai
RISCHEL, Joseph J. (org.); STRATTON-PRUITT, Suzanne. **The Arts in Latin America: 1492 – 1820**. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006.
SANTOS, Lucila Morais. **Arte do marfim: do sagrado e da história na coleção Souza Lima.** Rio de Janeiro, 1993.SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. **Características Específicas e Escultores Identificados**. In: ---COELHO, Beatriz (org.) **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

PFEIFFER, Wofgang. **Imaginária seiscentista e setecentista na capitania de São Vicente**. In: TIRAPELI, Percival (org.). **Arte sacra: barroco memória viva**. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, Ed. UNESP, 2005.bai
RISCHEL, Joseph J. (org.); STRATTON-PRUITT, Suzanne. **The Arts in Latin America: 1492 – 1820**. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006.
SANTOS, Lucila Morais. **Arte do marfim: do sagrado e da história na coleção Souza Lima.** Rio de Janeiro, 1993.SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. **Características Específicas e Escultores Identificados**. In: ---COELHO, Beatriz (org.) **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.SCHUNK, Rafael. **Arte colonial e Imperial da Cidade de Santana de Parnaíba – do século 17 ao 19**. Prefeitura Municipal de Santana de Parnaíba-SP: CEMIC – Centro de Memória e Integração Cultural Bertha Moraes Nérici, 2015.
_____. **O Mestre de Angra dos Reis**. No embalo da rede. São Paulo: Trocas culturais, história e geografia artística do Barroco na América Portuguesa, Universo Barroco Iberoameriaco, 2020.
SALGUEIRO, Helena Angotti. **A Singularidade da Obra de Veiga Valle**. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.
SILVA-NIGRA. Dom Clemente da. Organizador. **Arte Sacra: retrospectiva brasileira**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1955.SIMAS, Luiz Antônio. **Santos de casa: fé, crenças e festas de cada dia**. Rio de Janeiro: Ed. Bazar do Tempo, 2022.
TÁVORA, Bernardo F. T. **Imaginária luso-oriental.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
TIRAPELI, Percival. **Patrimônio colonial latino-americano**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.