imagem
BRASILEIRA

No. 13, 2023

CEIB, BELO HORIZONTE, MG

Esta publicação, ou parte dela, pode ser reproduzida por qualquer meio, desde que citada a fonte.
O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib) não se responsabiliza pelo teor do conteúdo dos artigos.

Imagem brasileira – Vol.1 3, No.13 (2023)

Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib

Periodicidade: Anual

ISSN 1519-6283

e-ISSN:2763-9770 (ISSN eletrônico)

1.Escultura devocional. Brasil 2.Iconografia

1.Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib

CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA (CEIB)/EBA/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627, Pampulha, CEP: 30.270-901, Belo Horizonte, MG

E-mail: ceibimaginaria@gmail.com

Site: www.ceib.org.br

PUBLICAÇÃO: Imagem Brasileira, Vol. 13, No. 13 – 2023

Capa, projeto gráfico, diagramação e tratamento de imagens: Beatriz Coelho e Thainan Noronha de Andrade

Revisão: Maria Regina Emery Quites, Agesilau Neiva Almada, Isis de Melo Molinari Antunes

Dezembro de 2023

APOIO

Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor)

Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA)

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

COMISSÃO EDITORIAL



Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites, UFMG

Profa. Dra. Isis de Mello Molinari Antunes, UFPA

Profa. emérita Beatriz Coelho, UFMG

Doutorando Agesilau Neiva Almada, Ceib

Doutorando Fábio Mendes Zarattini, Ceib

Mestranda Daniela Cristina Ayala Lacerda, Ceib

COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos, Universidade Federal de Minas Gerais,

Profa. Dra. Alessandra Rosado, Universidade Federal de Minas Gerais,

Dra. Ana Claúdia Vasconcellos Magalhães, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Brasília

Profa. Dra. Andréa Lacerda Bachettini, Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Adrián Contreras Guerrero, Universidad de Granada, Espanha.

Profa. Emérita Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais,

Prof. Dr. Eduardo Manuel Alves Duarte, Universidade de Lisboa, Portugal.

Prof. Dr. Eduardo Pires de Oliveira, Universidade de Lisboa, Portugal.

Profa. Dra. Idanise Sant'ana Azevedo Hamoy, Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. João Carlos Silveira Dannemann, Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Jorge Lúzio Matos Silva, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof. Dr. José Manuel Tedim, Universidade Portucalense, Portugal,

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Universidade Federal da

Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira, Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Mateus Rosada, Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Percival Tirapeli, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Prof. Dr. Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida, Universidade Federal da Bahia

APRESENTAÇÃO

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

A revista **Imagem Brasileira** iniciou em 2022 a publicação anual e este ano damos continuidade a esse trabalho, com mais uma edição neste formato. Nosso objetivo é cada vez mais crescer no incentivo e divulgação da escultura devocional em suas diversas linhas de pesquisa: aspectos históricos, função social, autorias e atribuições, iconografia, materiais e técnicas; conservação-restauração.

A edição de 2023 apresenta pesquisas nacionais e internacionais totalizando 24 artigos, de caráter abrangente e estabelecendo diálogos, que transitam entre os continentes e suas culturas. Os artigos selecionados são de doutores, doutorandos, pós-doutores, mestres, mestrandos e especialistas, de diversas universidades e instituições brasileiras e do exterior.

Agradecemos a todos os autores por nos agraciarem com suas pesquisas. Boa leitura a todos!

Maria Regina Emery Quites
Presidente do Ceib

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....5

ASPECTOS HISTÓRICOS.....9

Esculturas devocionais em perspectivas decoloniais: a educação patrimonial e os desafios da história social da arte
JORGE LÚZIO MATOS SILVA.....10

A imagem para além da forma. Ou a viagem das formas. A escultura devocional na expansão portuguesa (séculos XV-XVIII): materiais, correntes, hibridações e iconografias
VÍTOR TEIXEIRA.....21

Jornada de um santo mestiço pelo brasil colonial: Gonçalo Garcia, história de uma devoção e iconografia
CÉLIO MACEDO ALVES.....48

Uma devoção desconhecida: a história de nossa senhora do brasil e a sua representação em uma escultura de gesso pertencente à esmu-uemg
JOÃO HENRIQUE RIBEIRO BARBOS e JUSSARA MARIA ROCHA ALVES.....68

A Visão de São Francisco de Assis da capela mor da igreja do Convento de São Francisco de Salvador/BA
MARIA HELENA OCHI FLEXOR.....84

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES.....100

Revisitando a produção escultórica de Francisco Vieira Servas
ADRIANO REIS RAMOS.....101

A imaginária antoniana remanescente das freguesias da vila de Magé, em fins do século XVIII.
ANTÔNIO SEIXAS.....118

A oficina de escultura devocional na *belle époque* brasileira: das corporações de ofício à industrialização
CRISTIANA ANTUNES CAVATERRA.....133

Joaquim Francisco de Assis Pereira: estudo inicial de sua vida e obra
MARCOS LUAN COSME BARBOSA.....153

FUNÇÃO SOCIAL.....165

Nossa Senhora da Luz dos Pinhais: interpretação simbólica da história de Curitiba
KHAE LHUCAS FERREIRA PEREIRA.....166

Conventos franciscanos como casas do mundo: trocas culturais expressas na talha e pintura de exemplares históricos do Brasil
MARIA ANGÉLICA DA SILVA.....178

A construção dos "passos de rua" em Vila Rica
VANESSA TAVEIRA DE SOUZA e STAËL DE ALVARENGA PEREIRA COSTA.....195

ICONOGRAFIA.....203

"O Divino Advogado": São Roque e as epidemias e doenças no Brasil do século XIX
ANA CLÁUDIA MAGALHÃES e MARIA REGINA EMERY QUITES.....209

Ifigênia da Abissínia, devoção dos carmelitas: esculturas e modelos iconográficos no Brasil entre os séculos XVIII e XIX
FÁBIO MENDES ZARATTINI.....226

Nossa Senhora da Penha: variações iconográficas e sobreposição de invocações no barroco brasileiro
LEONARDO CAETANO DE ALMEIDA.....249

MATERIAIS E TÉCNICAS.....272

Imagens de metal fundido na arte colombiana (séculos XVII-XVIII)
ADRIÁN CONTRERAS-GUERRERO.....273

"São Pedro Arrependido" (mosteiro de São Bento da Bahia): um estudo inicial das técnicas e dos materiais que compõem o suporte cerâmico
AGESILAU NEIVA ALMADA.....289

Imagens em marfim: morfologia, conservação, técnica *construtiva e tipologias*
ANAMARIA CAMARGOS.....308

A imaginária dos imigrantes na zona da mata mineira: a *cartapesta* e outras técnicas inéditas
ANDRÉ VIEIRA COLOMBO, ELZA HELENA MARTINS VIEIRA, RAFAEL ZAMPA DE SOUSA e VALTENCIR ALMEIDA PASSOS.....328

Influência do rococó na policromia da imaginária baiana
CLÀUDIA GUANAIS.....341

Moldagens da imaginária atribuída a frei Agostinho da Piedade no Museu de Arte Sacra da UFBA
ELIS MARINA MOTA e IVAN COELHO DE SÁ.....353

A presença das colas proteicas na estrutura das obras sacras
TÚLIO VASCONCELOS CORDEIRO DE ALMEIDA e LUIZ ANTÔNIO CRUZ SOUZA.....368

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO.....385

Tecnologias 3d empregadas na restauração de coroas de prata fraturadas
MARIA LUIZA SEIXAS, ALESSANDRA ROSADO e JOÃO CURA D'ARS DE FIGUEIREDO JUNIOR.....386

Estudo de solventes de baixa toxicidade em substituição ao xileno para a formulação de vernizes utilizados na conservação e restauro de pinturas e de esculturas policromadas
MARIAH BOELSUMS e JOÃO CURA D'ARS DE FIGUEIREDO JUNIOR.....400

ASPECTOS HISTÓRICOS

ESCULTURAS DEVOCIONAIS EM PERSPECTIVAS DECOLONIAIS: A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E OS DESAFIOS DA HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE

DEVOTIONAL SCULPTURES IN DECOLONIAL PERSPECTIVES: HERITAGE EDUCATION AND THE CHALLENGES OF THE SOCIAL HISTORY OF ART

ESCULTURAS DEVOCIONALES EN PERSPECTIVAS DECOLONIALES: LA EDUCACIÓN PATRIMONIAL Y LOS DESAFÍOS DE LA HISTORIA SOCIAL DEL ARTE

Jorge Lúzio Matos Silva[1]
jorgeluzio@hotmail.com

RESUMO

As teorias pós-coloniais, inauguradas com os estudos de Edward Said (1990) e enraizadas na Crítica Literária e nas Ciências Sociais, impactaram os diversos setores e disciplinas das Humanidades, entre as quais a História Social da Arte (Bell, 2008), que encontrou nos fenômenos da Imagem e na cultura material um reflexo deste complexo espectro teórico, artístico, cultural e político, frequentemente desafiado em novos objetos de pesquisa e novas problematizações ao longo da História. Tais diálogos de interculturalidade chegaram nos currículos da educação básica, bem como nos museus, nas instituições de cultura e nos acervos artísticos. Neste panorama as esculturas devocionais não se encontraram incólumes ou distantes dos debates e das abordagens suscitadas. Ao contrário, reafirmaram-se como repositórios de histórias, de diversidades, de religiosidades e das ambivalências do mundo colonial e pós-colonial. Ademais, as análises iconográficas, nesse bojo, possibilitam dialogias com a educação patrimonial, com a arte-educação (Barbosa, 2014) e com o ensino de história (Lúzio, 2022), enquanto releituras do passado colonial.

Palavras-chave: decolonialidade; educação; esculturas; história, imagem

[1] Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP, com estágio doutoral na Universidade de Évora, com pós-graduação em Arte e Cultura Barroca (Universidade Federal de Ouro Preto-UFOP / MG), atua na História Social da Arte e da Cultura, e no Ensino de História. Professor Adjunto do Instituto de Humanidades e Letras da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB), Curso de História, Campus dos Malês. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7877403841820609. Uma versão expandida deste resumo foi apresentada na programação do XII Congresso Internacional da Escultura Devocional – CEIB, de 16 a 18 de novembro de 2022, no auditório Vera Janacópulos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, no Rio de Janeiro. O presente texto desdobra-se da conferência homônima apresentada no evento.

ABSTRACT

Postcolonial theories, inaugurated with the studies of Edward Said (1990), Literary Criticism and Social Sciences, impacted the various sectors and disciplines of the Humanities, including the Social History of Art (Bell, 2008), which found in the Image phenomena and material culture, a reflection of this complex theoretical, artistic, cultural and political spectrum, frequently challenged in new research objects and new problematizations throughout History. Such intercultural dialogues arrived in basic education curricula, as well as in museums, cultural institutions and art collections. In this panorama, devotional sculptures were not unaffected or distant from the debates and approaches raised. On the contrary, they reaffirmed themselves as repositories of histories, diversities, religiosities and ambivalences of the colonial and post-colonial world. Furthermore, the iconographic analyzes, in this context, allow dialogues with heritage education, with art education (Barbosa, 2014) and with the teaching of history (Lúzio, 2022), as reinterpretations of the colonial past.

keywords*:* decoloniality; education; sculptures; history; image,

RESUMEN

Las teorías poscoloniales, inauguradas con los estudios de Edward Said (1990) y arraigadas en la Crítica Literaria y las Ciencias Sociales, impactaron en los diversos sectores y disciplinas de las Humanidades, incluida la Historia Social del Arte (Bell, 2008), que encontró en los fenómenos de Imagen y cultura material reflejo de este complejo espectro teórico, artístico, cultural y político, cuestionado frecuentemente en nuevos objetos de investigación y nuevas problematizaciones a lo largo de la Historia. Dichos diálogos interculturales llegaron a los currículos de educación básica, así como a museos, instituciones culturales y colecciones de arte. En este panorama, la escultura devocional no fue ajena ni ajena a los debates y planteamientos suscitados. Por el contrario, se reafirmaron como depositarios de historias, diversidades, religiosidades y ambivalencias del mundo colonial y poscolonial. Además, los análisis iconográficos, en este contexto, permiten diálogos con la educación patrimonial, con la educación artística (Barbosa, 2014) y con la enseñanza de la historia (Lúzio, 2022), como reinterpretaciones del pasado colonial.

Palabras clave: decolonialidad; educación; Esculturas; Historia; Imagen.

INTRODUÇÃO

O historiador Roger Chartier revisitou a sua produção bibliográfica e refletiu sobre as "crises da história" e os decorrentes debates historiográficos, ao identificar algumas discussões pontuais, entre as quais, a relação entre o lugar social em que a história como saber se produz, ou seja, na universidade, conforme vemos nos ensaios do seu livro intitulado "A História ou a leitura do tempo" (CHARTIER, 2009). O autor de "o mundo como representação", texto bastante conhecido do livro "À beira da falésia"(CHARTIER, 2002), avistou o descortinar de novas abordagens historiográficas e perspectivas teórico-metodológicas, no devir da primeira década do novo milênio. Neste ambiente já estavam postos alguns desafios sobre o trabalho

historiográfico, como os diálogos com perspectivas emergentes, a exemplo dos Estudos Subalternos[2], ou a influência das novas tecnologias no acesso às fontes da História.

É deste contexto que se ressaltam as teorias pós-coloniais, ao amplificar a crítica da pós-modernidade, entre as ações e os engajamentos dos movimentos sociais e suas respectivas pautas, e que observam outros sistemas de saberes, a exemplo das oralidades e dos conhecimentos de artistas e de artesãos, também presentes neste cenário. Assim, entre as reflexões, sobre uma historiografia social da arte e da cultura, o tema da representação e das representatividades adentra a este debate, numa dialogia mais ampla que o conceito de representação pressupunha. No caso da Imagem, se décadas antes consolidou-se o seu entendimento como fonte histórica, novas perguntas e novas tarefas viriam a surgir, entre as quais sobre como lidar com os fenômenos sociais em abordagens pós-coloniais presentificados na Imagem que, por sua vez, aprofundou-se igualmente para os historiadores e historiadoras, como um terreno de investigação e debate sobre os dilemas da contemporaneidade, como a repatriação de obras de arte ou a descolonização dos museus. À propósito, as análises, as leituras e as perspectivas de estudos sobre as esculturas devocionais não estão, historicamente, dissociadas de tais contextos e discussões.

A ESCULTURA DEVOCIONAL NO ÂMBITO DAS ABORDAGENS DOS ESTUDOS PÓS-COLONIAIS / DECOLONIAIS

No artigo intitulado "Arte e catequese: a escultura devocional de Aleijadinho", a historiadora e crítica da arte Raquel Quinet Pifano (2011) nos situou sobre o conceito de "imagem de devoção", de Giulio Carlo Argan, nos estudos sobre o sistema de representação da arte barroca, que o historiador italiano definiu *como um gênero de figuração religiosa estritamente derivada das prescrições tridentinas sobre o legítimo uso das imagens* (Pifano, 2019). Na esteira conceitual do tema, Maria Regina Quites apresentou uma pertinente contribuição de Cristina Pereira, e lembrou sobre a

> (...) relevância do estudo das funções das imagens, não no sentido de concepção funcionalista de "servir para" na definição durkheimiana, como se houvera um sistema perfeito, fechado, no qual tudo ocupasse um lugar claramente definido e

[2] Também denominado "Subaltern Studies", foi um movimento intelectual formado por teóricos indianos e ingleses de universidades na Índia e na Inglaterra, surgido ao longo das décadas de 1980 e 1990 que, já ao final do século XX, viu-se bastante articulado na produção acadêmica através da Crítica Pós-Colonial. Ao apresentar relevantes problematizações sobre a relação Colonização e Subalternidade entre ambivalências e dicotomias, tendo a História da Índia e do Império britânico como foco de discussão, influenciou outros grupos e movimentos, com incidência na América Latina. Entre os autores mais amplamente lidos destacam-se Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty, Partha Chatterjee e Gayatri Spivak..

> "funcionando" bem. Citando Baschet, a autora diz que, ao contrário, as funções podem ser múltiplas, contraditórias, ambíguas e polivalentes, sem levar em conta ainda a produção e recepção da imagem com todas as relações dialéticas, abertas, ampliadas e problematizadas entre elas. Ainda citando Didi-Huberman, comenta sobre pensar a história das imagens como uma história de unidades rompidas, de restos acomodados, de significações transformadas de associações paradoxais e de anacronismos secretamente agenciados (Quites, 2019, p. 20).

E prosseguiu ao propor pensarmos na imagem medieval, como gênese da escultura devocional. Desse modo, é possível considerar que as imagens votivas estejam

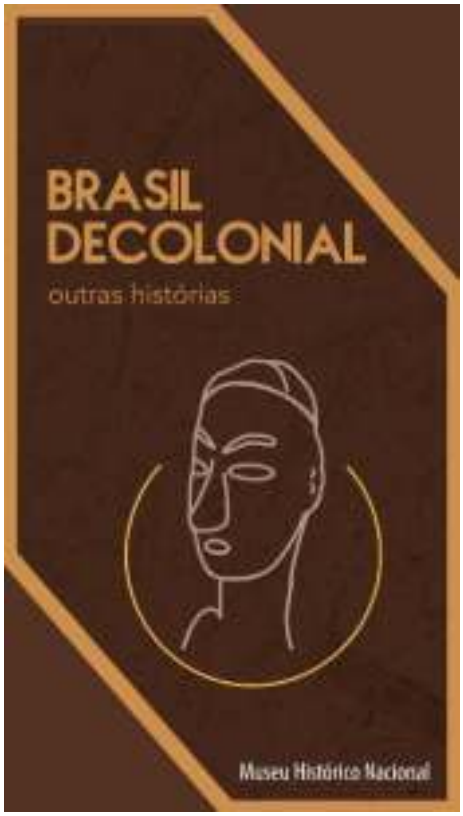
> [...] carregadas de sacralidade, como "cuerpos vivos"[3], além da interdisciplinaridade, já óbvia e inevitável, que lhes é dirigida em pleno século XXI, seria desejável acrescentar o olhar da antropologia e da sociologia durante todo o processo de restauração, incluindo sua devolução à comunidade que a venera.

Ao partirmos deste diálogo, bem como do referencial teórico que o sustenta, avançamos para uma interpretação da escultura devocional num prisma crítico e político, a considerar as conjunturas da colonização e os contextos em que foram largamente produzidas, e como se articulam com as teorias pós-coloniais. Em todo o caso, algumas experiências concretas recentes, demonstraram que tais aproximações já tem acontecido neste campo tão desafiador.

No âmbito das instituições, a exposição "Brasil Decolonial: outras histórias", do Museu Histórico Nacional, inaugurada com a projeção do documentário "Decolonizar: um verbo, uma atitude", de Bel Palmeira, cujo projeto foi iniciado em 2018, em parceria com a UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e com o Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (Portugal), permitiu o acesso ao passado colonial, através do acervo de cultura material, de textos e de representações, com ênfase na participação elementar dos povos e das culturas afro-diaspóricas no cotidiano nacional. Entre as intervenções da exposição, a história de Maria Cambinda, uma escultura proveniente de Ouro Preto, cidade palco de inúmeras devoções, tradições e religiosidades negras, como a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, com origens no século XVIII.

[3] Quites APUD SIRACUSANO, Gabriela. Entre Ciencia y Devoción. Reflexiones teóricas e históricas sobre la conservación de imágenes devocionales. In: CONGRESO DEL GEIIC – La restauración en el siglo XXI: función, estética e imagen. 4., Cáceres, 2009. p. 241-248.

Figura 1: Exposição Brasil Decolonial. Museu Histórico Nacional



Fonte: Curadoria - Equipe Projeto ECHOES: Márcia Chuva, Aline Montenegro Magalhães, Brenda Coelho Fonseca, Fernanda Castro, Keila Grinberg, Leila Bianchi Aguiar e Valéria Abdalla. Disponível em: https://exporvisoes.com/2022/05/27/sobre-sonhos-que-sonhamos-juntos-parte-2-brasil-decolonial-outras-historias/ acesso em 05.06.2023, às 19h43.

Noutro exemplo, do ano de 2019, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) inaugurou o projeto Arte e Descolonização coordenado por André Mesquita e Mark Lewis, com apoio no desenvolvimento de pesquisas realizadas pelo MASP e pelo Centro de Pesquisa Afterall, da British Academy e da Universidade de Artes de Londres. A realização de um seminário promoveu um amplo debate sobre as narrativas oficiais e o paradigma eurocêntrico no campo da arte, além de problematizações sobre os acervos, coleções e projetos de exposições, bem como sobre tendências e propostas de práticas artísticas e curatoriais, em leituras críticas aos legados coloniais na arte. Neste debate, outras experiências de projetos expositivos em ambientes de arte colonial foram realizadas no Museu de Arte Sacra de Pernambuco, no Museu de Arte Sacra de São Paulo, e no Museu de Arte Sacra da UFBA, em Salvador – BA. Os temas da Cultura e Representação, Pensamento Decolonial e Antirracismo, Identidade e Religiosidade, convergiram nos espaços tradicionalmente consagrados às esculturas devocionais.

Figura 2: Exposição Santos Negros. Museu de Arte Sacra de Pernambuco



Fonte: Curadoria – Rinaldo Pereira e Dió Diniz. Disponível em: https://www.arquidioceseolindarecife.org/museu-de-arte-sacra-inaugura-exposicao-santos-negros-2011/Acesso em 05.06.2023, às 19h55

Figura 3: Exposição Urubu-Ka'Apor. Museu de Arte Sacra de São Paulo



Fonte: Curadoria de Beatriz Cruz e com a colaboração do Museu Índia Vanuíre, da cidade de Tupã/SP. Disponível em: http://museuartesacra.org.br/urubu-kaapor/
acesso em 05.06.2023, às 20h04

Figura 4 – Exposição Hãhãw: Arte Indígena Antirracista. Museu de Arte Sacra da UFBA



Fonte: Curadoria coletiva projeto de pesquisa sobre culturas de antirracismo na América Latina, (CARLA), sediado na Universidade de Manchester, no Reino Unido, e que aproxima uma rede de universidades na América do Sul: a Universidade Federal da Bahia, a Universidade Nacional da Colômbia e a Universidade Nacional de San Martin. Disponível em: https://ihac.ufba.br/pt/35429/ acesso em 05.06.2023, às 20h13.

Outrossim, no tocante aos teóricos, assim como propôs Achille Mbembe ((2019, a *sair(mos) da grande noite*, uma metáfora em que o autor camaronês utiliza para pensar a descolonização e, subsequentemente, a decolonialidade, está colocado o exercício de se observar como as matrizes coloniais se perpetuam no mundo contemporâneo, conforme inferiu o sociólogo Aníbal Quinjano (2010), e como superar as idiossincrasias e as contradições por elas produzidas. E é neste sentido que a perspectiva decolonial ultrapassou o século XX e se consolidou no limiar do século XXI, ao apresentar paradigmas que ampliaram e problematizaram as fronteiras do Conhecimento moderno, como legado do Positivismo. No campo da História Social da Arte, nota-se um rompimento paulatino com o viés hegemônico, exclusivista e colonial, na direção de um alargamento que busca acolher uma realidade complexa. Neste sentido, uma questão: é possível inserir as análises da escultura devocional neste debate? Na verdade, as iconografias de arte colonial, nesta chave de leitura, possibilitam problematizações sobre a sociedade colonial, evidentemente. Contudo, de que forma auxiliam nos estudos sobre os discursos de uma hegemonia política, paradoxalmente, nelas contidas, e

sobreviventes no mundo contemporâneo, parafraseando Didi-Huberman (2013) em “A imagem sobrevivente” ...(?) .

E embora observemos a criteriosa operação para os riscos de um olhar anacrônico, não há como manter invisibilizados ou silenciados os contextos de dominação, de dor e de exclusão que estão como pano de fundo, nos mesmos cenários e contextos das esculturas devocionais das sociedades coloniais. De fato, não é um exercício simples, tampouco confortável conviver com tal dicotomia, ou seja, se há o esplendor, as complexidades e o fascínio da arte colonial do mundo barroco, não se pode esquecer sua coexistência com as agruras do colonialismo. E se nos deslocarmos para o mundo que um dia foi Metrópole assistimos aos efeitos de tais processos históricos, como as demandas por repatriação de obras de arte de museus e de instituições europeias aos seus núcleos de origem, notadamente nas sociedades colonizadas.

Para além do conceitual, estamos num campo político e este parece ser um caminho sem volta, pois há um debate em andamento, com tensões estabelecidas, entre desafios e inovações, e que chegam aos nossos objetos de investigação e pesquisa, em histórias que perpassam pelas esculturas devocionais, em suas ambiguidades ou dualidades, desde os aspectos técnicos aos estudos visuais, simbólicos ou estéticos, como é o caso das esculturas em marfim (BAILEY e MASSING 2013) que já não podem ser lidas sem o crivo da história ambiental ou dos estudos africanos, no tocante ao extermínio dos animais, promovidos pela lógica colonial.

Paradoxalmente está aqui a maior riqueza das esculturas devocionais, por serem repositórios das complexidades históricas, artísticas, políticas e, sobretudo, também lócus de narrativas sociais. Todavia potencializadas pelo trabalho educativo dos acervos e dos museus, ambientes por excelência, voltados à educação patrimonial e ao ensino da História, na produção de sentidos e na construção de uma memória social, tornam-se instrumentos pedagógicos na tarefa de um ensino-aprendizagem para a construção de um pensar historicamente, na descolonização do pensamento (SANTOS 2010). Claro está que as hagiografias e a análise formal estão implícitas nas atividades dos educadores, mas não esgotam a tarefa, ao contrário. Na proposta da abordagem triangular (observar / contextualizar / recriar), Ana Mae Barbosa indicou alternativas de práticas de ensino que viabilizam, por exemplo, os usos pedagógicos e suas adequações no trabalho com as esculturas devocionais.

Desse modo, quer seja pela práxis metodológica de pesquisadores, ou pelo mero deleite da observação que as esculturas votivas venham a despertar, é possível considerar, à partir da descolonização da História, dos mitos historiográficos e da decolonialidade, o despertar de um olhar que busque revisitar o passado colonial e suas ambivalências presentes na subjetividade

da escultura devocional, para se repensar as sociedades pós coloniais, contemporâneas e globalizadas, em permanente ebulição, frente aos fenômenos dos racismos e das intolerâncias múltiplas, entre as quais as intolerâncias religiosas explicitadas em diversas práticas de crimes, cujos embriões encontram-se na Casa Grande, nas Senzalas, e nas sacristias das elites coloniais.

Contudo, ainda que seja um caminho desafiador, há um fator de propulsão e de inovação nesta tarefa: o trabalho de uma arte-educação e de uma educação patrimonial à luz de uma História crítica e comprometida com as ações afirmativas. Obviamente que trata-se de um percurso a ser compreendido e pedagogicamente planejado. E embora já não haja dúvidas que ao se trabalhar com as esculturas devocionais dos "santos pretos", por exemplo, não seja possível fugir das questões da representatividade afrodescendente, nem do papel da História da África nestes processos, como lembra a historiadora Maria Antonieta Antonacci (2014), nos distintos contextos dos espaços das sociedades pós-coloniais, nas Américas e no Caribe, além das muitas áfricas que compõem o continente africano. Ou ainda no sul da Ásia, com todas as possibilidades que emergem nas conjunturas do Estado da Índia, com ênfase na Índia portuguesa, um caminho vem sendo percorrido na construção destes diálogos, à exemplo do trabalho de Rui Oliveira Lopes[4], *Arte e Alteridade. Confluências da Arte Cristã na Índia, na China e no Japão, sec. XVI a XVIII*. De fato, é possível – e necessário, que outros e novos olhares sejam lançados sobre as esculturas devocionais, ou seja, em perspectivas interdisciplinares e transdisciplinares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abordagem decolonial não é uma retórica, tampouco uma tendência historiográfica, simplesmente. Trata-se de um embate muito mais amplo e profundo do que supomos saber, no qual não estão dissociadas a luta antirracista, a defesa dos valores democráticos, os incentivos aos esforços por políticas públicas de preservação dos acervos, arquivos e instituições de Cultura e de Patrimônio, além do imprescindível e contínuo investimento em Educação e Pesquisa[5], pois constituem condição *sine qua non*, para que tais avanços inevitavelmente,

[4] Arte e Alteridade. Confluências da Arte Crista na Índia, na China e no Japão, sec. XVI a XVIII. Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade em Cências da Arte). Tese orientada pelo Professor Doutor Fernando António Baptista Pereira. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2011.

[5] Aliás, se a discussão que aqui apresentamos está hoje em curso, certamente decorre do crescimento da produção científica brasileira, que se tornou um expoente nos saltos quantitativos e qualitativos alcançados entre os anos de 2003 e de 2016. Nos contextos políticos que se sucederam a este período, o fechamento do Ministério da Cultura, e a asfixia imposta ao MEC, às agências de fomento e à produção científica no país, bem como o emblemático incêndio do Museu Nacional, em 02 de setembro de 2018, nos advertem para o resguardo e a defesa permanente das instituições públicas, guardiãs do patrimônio histórico e cultural da sociedade.

cheguem na educação básica, na formação continuada de professores/as e na produção de material didático.

Se os estudos e as pesquisas voltados para a Educação Patrimonial, onde inserem-se os trabalhos com as esculturas devocionais, exigem na formação dos jovens pesquisadores, as diversas formas de investimentos, tanto em relação ao fomento, quanto ao suporte institucional, nos programas de pós graduação, nas universidades, museus e centros de pesquisa, novos aportes teórico-metodológicos requerem a mesma atenção, não somente por suas conexões com as redes escolares e o universo da sala de aula, para além disso, transpõem-se aos muros das escolas, dos museus e das universidades para repercutir em cada cidadão/cidadã a percepção do quanto somos todos e todas responsáveis pelos bens culturais, pelo patrimônio, pela sociedade que buscamos construir enquanto artífices de um Devir que reconhece na Arte, certamente, uma das vias mais edificantes, entre as sendas do Conhecimento e os processos de tomada de consciência.

REFERÊNCIAS

ANTONACCI, Maria Antonieta. Memórias ancoradas em corpos negros, São Paulo: EDUC. 2014.

BAILEY, Gauvin Alexander; MASSING, Jean Michel; SILVA, Nuno Vassalo e. Marfins no Império português / Ivories in the Portuguese empire . Lisboa: Scribe, 2013

BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBOSA, Muryatan. S. A crítica pós-colonial no pensamento indiano contemporâneo. Afro-Ásia, Salvador, n. 39, 2009.

BELL, Julian. Uma nova história da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____ O mundo como representação. In: À Beira da Falésia. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

LOPES, Rui Oliveira. Arte e Alteridade. Confluências da Arte Crista na Índia, na China e no Japão, sec. XVI a XVIII. Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade em Ciências da Arte). Tese orientada pelo Professor Doutor Fernando Antonio Baptista Pereira. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2011.

LÚZIO, Jorge. Por uma descolonização da imagem: o marfim africano na arte colonial do Oriente. São Paulo: Editora: E-manuscrito / Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2023.
MBEMBE, Achille. Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada. Trad. Ribeiro, Fábio. Petrópolis: Vozes, 2019.

PIFANO, Raquel Q. Arte e catequese: a escultura devocional de Aleijadinho. In: Cultura Visual, n. 16, dezembro/2011, Salvador: EDUFBA, p. 11-23.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de S. e MENESES, Maria Paula. (orgs). Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

QUITES, Maria Regina Emery. Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação restauração. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

SAID, Edward. Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a pensamento uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; e MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.

SIRACUSANO, Gabriela. Entre Ciencia y Devoción. Reflexiones teóricas e históricas sobre la conservación de imágenes devocionales. In: CONGRESO DEL GEIIC – La restauración en el siglo XXI: función, estética e imagen. 4., Cáceres, 2009. p. 241-248.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamim (org). Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismos & outras misturas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

A IMAGEM PARA ALÉM DA FORMA. OU A VIAGEM DAS FORMAS. A ESCULTURA DEVOCIONAL NA EXPANSÃO PORTUGUESA (SÉCULOS XV-XVIII): MATERIAIS, CORRENTES, HIBRIDAÇÕES E ICONOGRAFIAS

THE IMAGE BEYOND FORM. OR THE JOURNEY OF SHAPES. DEVOTIONAL SCULPTURE IN THE PORTUGUESE EXPANSION (XV-XVIII CENTURIES): MATERIALS, CHAINS, HYBRIDATIONS AND ICONOGRAPHIES

LA IMAGEN MÁS ALLÁ DE LA FORMA. O EL VIAJE DE LAS FORMAS. ESCULTURA DEVOCIONAL EN LA EXPANSIÓN PORTUGUESA (SIGLOS XV – XVIII): MATERIALES, CADENAS, HIBRIDACIONES E ICONOGRAAFÍAS.

Vítor Teixeira[1]
vrteixeira@ufp.edu.pt

RESUMO

Este trabalho busca sintetizar a história da escultura devocional de origem portuguesa durante o período de expansão ultramarina (séculos XV a XVIII). A partir de uma análise retrospetiva da escultura religiosa em Portugal durante os períodos Românico e Gótico, serão exploradas as tendências que surgiram, tanto na manutenção de modelos metropolitanos exportados pela estratégia missionária de mimetização de gostos, formas e iconografias europeias (nas ilhas Atlânticas e no Brasil), quanto na adaptação a outras culturas antigas e estruturadas, com sistemas artísticos consolidados em outros continentes. A segunda perspetiva teve início com os marfins afro-portugueses no século XV e evoluiu para uma gramática de hibridação ou miscigenação artística no espaço do Índico (Índia Portuguesa, principalmente, também em Ceilão), além da China e do Japão. No mundo indo-português, a escultura foi produzida em conformidade com o modelo e estilística barroca metropolitana, adaptando-se às expressões estéticas da costa do Malabar, Ceilão, China e Japão.

Palavras-chave: escultura; iconografia; Índia portuguesa; marfim; Oriente.

ABSTRACT

This work seeks to summarise the history of devotional sculpture of Portuguese origin during the period of expansion (15th to 18th centuries). From a retrospective analysis of religious sculpture in Portugal during the Romanesque and Gothic periods, the trends that emerged overseas will be explored, both in the maintenance of metropolitan models exported by the missionary strategy of mimicking European tastes, forms and iconography (in the Atlantic and Brazil), as well as in adapting to other ancient and structured cultures, with artistic systems

[1] Professor Associado na Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal, e investigador integrado do CEPESE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade). Dedica-se ao ensino e desenvolvimento de pesquisa. Investiga, especialmente, história e relações interculturais, principalmente com a Ásia, história comparada das religiões, arte e patrimônio (Extremo Oriente, principalmente China e Sudeste Asiático, e mundo islâmico), iconografia e semiótica e história das ordens religiosas.

consolidated on different continents. The second perspective began with Afro-Portuguese ivories in the 15th century. It evolved into a grammar of hybridisation or artistic miscegenation in the Indian Ocean (mainly Portuguese India, also in Ceylon), in addition to China and Japan. Portuguese, the sculpture was produced by the metropolitan baroque model and stylistics, adapting to the aesthetic expressions of the Malabar coast, Ceylon, China and Japan.

Keywords**:** sculpture; iconography; Portuguese State of India; ivory; Orient.

RESUMEN

Este trabajo busca resumir la história de la escultura devocional de origen portugués durante el período de la expansión ultramarina (siglos XV al XVIII). A partir de un análisis retrospectivo de la escultura religiosa en Portugal durante los períodos románico y gótico, se explorarán las tendencias que surgieron, tanto en el mantenimiento de modelos metropolitanos exportados por la estrategia misionera de imitar gustos, formas e iconografía europeas (en las islas atlánticas y en Brasil), así como en la adaptación a otras culturas antiguas y estructuradas, con sistemas artísticos consolidados en otros continentes. La segunda perspectiva comenzó con los marfiles afroportugueses en el siglo XV y evolucionó hacia una gramática de hibridación o mestizaje artístico en el océano Índico (principalmente la India portuguesa, también en Ceilán), además de China y Japón, de acuerdo con el modelo y estilística del barroco metropolitano, adaptándose a las expresiones estéticas de la costa de Malabar, Ceilán, China y Japón.

Palabras clave**:** escultura; iconografía; Índia portuguesa; marfiles; Oriente.

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende estudar não apenas as formas, mas também os materiais, iconografias, novas interpretações e sentidos das imagens, abrangendo tanto aspectos eruditos (a partir de tratados e ateliês internacionais ou de refinamento estético mais elevado) quanto populares. A síntese da história da imagem devocional portuguesa até o final do século XVIII não se limitará a descrições e análises, incluindo também sínteses de base hermenêutica fundamentadas no mecanismo da interpretação. Serão abordados temas como iconografia, iconologia, tradição, sentido, atualização e adaptação a estratégias missionárias, seja para projetos de "conquista espiritual" ou para inculturação sincrética e miscigenação de formas. As diversas formas de criação artística de matriz portuguesa por meio da imagem tridimensional transcendem até mesmo as estilísticas vigentes, impulsionadas pelo escopo da fé manifestada na materialidade das formas, como uma transferência espiritual entre missão, evangelização e encontro de culturas. A apropriação visual da imagem e sua força como corrente de sentimento religioso, animação espiritual para os crentes, convertidos ou cristãos de longa data serão exploradas.

É crucial enquadrar esse estudo nas correntes estéticas, nas periodizações artísticas e, sem dúvida, no espírito tridentino da Reforma Católica, irradiando a *ecclesia universalis*, com

ênfase na arte como instrumento de catequese. Os três grandes desideratos definidos pelo Concílio de Trento (1545-1563) em relação à arte religiosa - latrêutica, ilustrativa e não esquecendo o Belo e seu caráter ornamental - serão considerados. A escultura, principalmente móvel, mas também em marcos arquitetónicos ou no suporte da talha, destaca-se como um dos elementos mais importantes desse projeto, que ultrapassou as fronteiras de Portugal, alcançando os mares desde a Amazônia até Timor, passando por África, Índia, China e Japão. Os Jesuítas desempenharam um papel significativo, principalmente na "acomodação" e erudição, assim como outras ordens religiosas, instituições seculares, irmandades e leigos. Ter uma imagem representava toda uma fé, um sentimento de pertencimento, identidade e proteção, seja ela apotropaica ou taumatúrgica, transcendendo a forma onde houvesse fé.

SOBRE O CONCEITO DE ARTES LUSÍADAS

As "Artes Lusíadas" não constituem um conceito amplamente reconhecido ou uma categoria específica nas artes. No entanto, o termo pode estar relacionado a interpretações específicas ou projetos artísticos. "Lusíadas" é frequentemente associado a "Os Lusíadas", uma epopeia escrita por Luís de Camões no século XVI. Esta obra é um poema épico que descreve as façanhas dos navegadores portugueses durante a Era dos Descobrimentos, em particular a viagem de Vasco da Gama à Índia. O poema é uma das obras mais importantes da literatura portuguesa e desempenhou um papel significativo na construção da identidade nacional de Portugal.

Portanto, o termo "Artes Lusíadas" pode referir-se a expressões artísticas, como literatura, pintura, música ou outras formas de arte que se inspiram na história, cultura e mitologia de Portugal, especialmente na era dos Descobrimentos e nas explorações marítimas dos portugueses. No entanto, esse termo não é amplamente utilizado e não define uma categoria artística específica.

A expansão portuguesa nos séculos XVI a XVIII, durante a Era dos Descobrimentos, teve um impacto significativo nas artes. Nesse período, Portugal estabeleceu um vasto império ultramarino que incluía territórios na África, Ásia, América e Oceania. Essa expansão marítima influenciou as artes de várias maneiras.

Na arquitetura, durante a expansão, Portugal construiu fortificações, igrejas, mosteiros e edifícios coloniais em suas colônias. Isso resultou em uma mistura de estilos arquitetónicos, com influências europeias e locais. O sub-estilo Manuelino, uma variação do Gótico, foi proeminente em Portugal durante o século XVI, mas não teve impacto nos territórios

ultramarinos. Um exemplo notável é o Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa. Quanto à arte sacra, a expansão também levou ao seu desenvolvimento, com a construção de igrejas, espaços monástico-conventuais e a produção de obras de arte religiosas de caráter litúrgico, decorativo e artístico, obedecendo ao tridente definido pelo Concílio de Trento: as imagens deveriam ser latrêuticas, ilustrativas e ornamentais.

Artistas criaram esculturas, pinturas e azulejos, talha e peças de artes decorativas móveis, refletindo tanto a estética europeia quanto influências culturais locais. Assim, surgiram as linguagens artísticas luso-asiáticas, a arte luso-africana e, posteriormente, a arte colonial portuguesa no Brasil Colônia.

Nas artes luso-asiáticas, ou luso-orientais, temos: o indo-português (Índia Portuguesa, séculos XVI-XVIII), o cíngalo-português (Ceilão, ou Sri Lanka, século XVI e até 1644), o sino-português (China, principalmente Macau, de meados do século XVI ao século XVIII), nipo-portuguesa (Japão, meados do século XVI até 1638), além da arte de marca portuguesa no Sudeste Asiático e particularmente na Insulíndia (ilhas das Flores, Timor, Molucas, por exemplo, na atual Indonésia). São artes essencialmente de produção escultórica, ebúrnea principalmente, mas com marcas importantes nas artes decorativas e em outras valências artísticas.

Os azulejos portugueses são essencialmente decorativos e narrativos, historiados, tendo desempenhado um papel importante na arquitetura e decoração de edifícios coloniais. Esses azulejos frequentemente apresentavam padrões geométricos e cenas históricas.

Na pintura, artistas portugueses documentaram as terras recém-descobertas e as culturas encontradas, embora não o tenham feito com muita incidência, devido à política de sigilo portuguesa. A pintura retrataria tanto os aspectos naturais quanto os culturais dessas novas terras, mas os exemplares são reduzidos; optou-se quase sempre por pintura retratística.

A escultura, assim como a arquitetura e as artes decorativas, de mobiliário ou de natureza litúrgica, foram as produções artísticas mais importantes e referenciais. O material mais singular foi o marfim.

SÍNTESE HISTÓRICO-ARTÍSTICA DA IMAGINÁRIA EM PORTUGAL ATÉ AOS SÉCULOS XV E XVI[2]

No período Pré-Românico (séculos X-XI), encontramos poucos vestígios, principalmente de escultura decorativa ou complementar à arquitetura. Os traços estilísticos

[2] Por todos, cf. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (2001). O Românico. Lisboa: Ed. Presença.

incluem ornamentos geométricos simples, influências bizantinas, e reminiscências tardo-romanas. A iconografia mais complexa, inspirada em miniaturas e mosaicos, surge a partir do século VII, com novos animais de natureza decorativa ou ornamental, desvinculando-se do significado religioso específico.

No período Românico, ocorre a emergência da escultura românica, com decoração externa limitada. Colunas, pilastras, molduras e arcadas concentram-se nas absides, e os tímpanos esculpidos apresentam temas como a cruz, Cristo em majestade e o Agnus Dei. A fantasia decorativa destaca-se nas arquivoltas, colunas e capitéis, com profusão de estilizações irreais de várias procedências. Sobrevivências proto-históricas, regionais e locais, ecos de Bizâncio e da Ásia Central mesclam-se nessas formas. Além da escultura simbólica e decorativa, algumas obras de escultura tumular, como túmulos em Alcobaça, são consideradas romano-góticas. (figura1).

Figura. 1 – Cristo na Cruz, séc. XIII (atribuída.) Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Seminário Maior, Porto



Fonte: Autor (2020)

Para o período Gótico[3] (séculos XIII a XV), a escultura atinge seu auge no reinado de D. Dinis. Grandes centros produtores incluem Coimbra, Lisboa, Évora e Batalha, utilizando principalmente pedra de Ançã, Lioz e mármore, além de madeira. Na escultura coimbrã, que teve o seu auge na segunda metade do século XIII, destacam-se o túmulo de D. Rodrigo Sanches

[3] Ver ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge (2001). O Gótico. Lisboa: Ed. Presença.

(Grijó, V. N. Gaia), típico do gótico inicial, o túmulo do bispo D. Tibúrcio (Sé Velha, Coimbra, meados XIII), onde é visível um certo naturalismo, e o túmulo de D. Egas Fafes.

No claustro de Celas, há um conjunto de capitéis que quebram a tradição cisterciense, que é conhecida por sua simplicidade e ausência de ornamentação exagerada, optando por um estilo hagiográfico em vez de vegetalista. Todas essas esculturas em Coimbra precedem a chegada de Mestre Pero, um escultor aragonês, a Portugal. A atividade desse escultor em Coimbra remonta aos anos 30 do século XIV. Mestre Pero, em parceria com seu colega Telo Garcia, produziu obras notáveis, como o túmulo de D. Vetaça, caracterizado por um sentido plástico expressivo e riqueza escultórica significativa. Outros destaques incluem o túmulo de D. Gonçalo Pereira, arcebispo de Braga; o túmulo de João Gordo, situado numa capela na Sé do Porto; as Senhoras do Ó, presentes nos museus de Lamego e Coimbra; e o cavaleiro de Oliveira do Hospital.

A obra-prima de Mestre Pêro costuma ser considerada o túmulo de D. Isabel de Aragão. Esta peça é monumental, com figuras sob edículas bastante pitorescas. A figura do anjo, em particular, exibe um notável sentido plástico. As inovações introduzidas por Mestre Pero foram de suma importância, destacando-se pela introdução de um novo tipo de arca tumular paralelepipédica sustentada por leões, com a parte frontal preenchida por edículas contendo figuras de santos ou brasões reais. Além disso, ele transformou a estatuária, conferindo às estátuas uma aparência mais natural, esguia e dinâmica, formando uma curva suave (S), eliminando a rigidez característica do estilo românico.

Depois de Mestre Pêro, na segunda metade do século XIV, a escultura conimbricense sofreu uma quebra. Na primeira metade do século XV apareceu, em Coimbra, um outro escultor muito importante: João Afonso. Depois deste, surge Diogo Pires, o Velho, da segunda metade do século XV. A estes escultores são atribuídas obras como a de Nossa Senhora de Leça da Palmeira e o túmulo de Fernão Teles de Meneses [figura 4], considerado o mais belo túmulo feito em Portugal, durante o século XV, de nítida inspiração europeia. O naturalismo da sua decoração anuncia já a chegada do estilo manuelino. É já num gótico flamejante.

A escultura do século XV difere substancialmente da do século XIV, não apenas devido à crescente influência das oficinas em Coimbra, mas também à diversificação dos temas iconográficos. Passa-se de uma ênfase nos temas da Virgem e de Cristo, predominantes nos séculos XIII e XIV, para uma maior representação dos santos.

No que diz respeito à iconografia da Virgem, destacam-se a Aleitação do Menino (Amamentação, ou Lactatio) - conhecida como Virgem do Leite - e as Senhoras do Ó (ou Expectação). Estes tipos iconográficos refletem uma humanização e um enfoque sentimental

nas relações entre a Mãe e o Filho, rompendo com o hieratismo do estilo românico. Apresentam inovações técnicas, como pregas amplas, elegantes drapilhos, elipses e sulcos acentuados, demonstrando maior qualidade plástica.

Quanto às produções em Évora do século XIII, destaca-se o túmulo do bispo D. Durando Pais. No segundo quartel do século XIV, período de apogeu da escultura eborense, sobressaem o túmulo do bispo D. Pedro IV e o túmulo de Fernão Gonçalves Cogominho, além do Apostolado no portal principal da Sé.

Nas produções lisboetas, merecem destaque o túmulo de D. Dinis em Odivelas e o túmulo de Fernão Lopo Pacheco e sua esposa, Maria Vila-Lobos. Apesar desses centros, várias oficinas regionais do século XIV, como em Santarém, também desempenharam papéis importantes na produção escultórica.

A escultura do Norte do país, talhada em granito, apresenta diferenças técnicas em relação à pedra de Ançã, lioz e mármore. No entanto, em Lamego, destacam-se excelentes túmulos em granito, como o de D. Pedro, Conde de Barcelos, no Mosteiro de S. João de Tarouca.

A Batalha emerge como um dos principais centros escultóricos do século XV, notabilizando-se pelo túmulo duplo de D. João I e D. Filipa de Lencastre, além da riqueza escultórica do portal principal da igreja conventual.

A escultura gótica do século XV é marcada por representações naturais, refletindo o mundo real sem a aplicação de significados simbólicos. A técnica é aprimorada para recriar a profundidade e o detalhe dos objetos. As obras se manifestam em retábulos, miniaturas, túmulos e imagens de virgens e santos.

A introdução da escultura devocional de Vulto (Ronde Bosse) na Alta Idade Média marca uma mudança na abordagem ao sagrado. No Gótico, essa escultura retorna significativamente ao interior dos templos, evidenciando uma alteração nas mentalidades.

No século XIV, observa-se um aumento nos cultos humanísticos, especialmente à Virgem Maria, Santos e Cristo. A iconografia mariana se destaca, e no século XV, embora haja uma diversificação de temas, o tema mariano ainda representa uma parte significativa da imaginária. O século XV testemunha o retorno da escultura de vulto ao teathrum sacrum, com um foco no interior dos templos.

A madeira desempenha um papel crucial como suporte na escultura medieval, embora sua conservação tenha sido desafiadora. Muitas imagens podem ter sido perdidas ou substituídas por formas mais modernas. O inventário exaustivo da imaginária medieval

portuguesa ainda está por ser realizado, e a preservação dessas obras é crucial para a compreensão da evolução da escultura.

A existência de escultura devocional no século XII é, contudo, uma realidade.

Exemplos:

- Imagem truncada procedente da igreja S. João de Almedina, em calcário (o Evangelista, orago do templo?)
- Anjo românico em granito da Sé do Porto, que fazia parte de uma Anunciação (MNMC)
- Duas imagens da Anunciação de Carrazeda de Montenegro (influência de Mestre Mateo, inícios séc. XIII)
- Várias estátuas destinadas a serem embutidas nas fachadas de templos (Rates, representando D. Afonso Henriques ?? e S. Pedro, o orago)
- Textos da época, como o do bispo de Coimbra S. Miguel Salomão (1162-1176), sobre obras na Sé Velha, que descreve um conjunto escultórico destinado ao Altar-Mor, que comportava uma Crucifixão.

Figura. 2 - Nossa Senhora do Ó, séc. XV, Igreja de Santa Maria da Alcáçova, Montemor-o-Velho



Fonte: Autor (2022)

Superados os receios iconoclastas que contribuíram para desconfiança em relação à produção escultórica, considerando-a sinal de paganismo ou idolatria, e deixadas para trás as dúvidas dos Cistercienses (séc. XII, a partir de S. Bernardo, cf. *Apologia de Guilherme Abade*

– a grande riqueza interior de S. Bernardo permitia-lhe dispensar para si e, pensava ele, para os seus irmãos de hábito, a mediação das realidades materiais. O seu critério não era artístico, mas ético e ascético[4]) do século XII sobre a densidade ornamental das igrejas, Portugal, a partir da segunda metade do século XIII e início do XIV, experimentou uma crescente demanda por produção escultórica. Isso se deveu à profusão de templos e à tendência crescente de exibir imagens de Cristo, Maria e dos Santos no culto (figura 2).

Esse aumento significativo de encomendas impulsionou a criação de ateliers e oficinas, resultando em produções substanciais que permitiram uma rápida evolução técnica. No alvorecer do século XV, a qualidade estética já era notável. A transferência dos programas iconográficos do Portal poente para o Altar Mor marcou a organização dos espaços, indicando uma mudança do Românico para o Gótico, que valorizou mais o interior dos templos. A escultura antropomórfica ganhou destaque a partir de relicários, especialmente no século XIII, com exemplares multiplicados no XIV e XV pelos ateliers do Baixo Mondego. Nomes como Mestre Pêro, Mestre João Afonso e Diogo Pires o Velho se destacaram nesse contexto.

No Gótico, houve um retrocesso nos programas iconográficos dos portais em favor de arquivoltas toreadas e capiteis vegetalistas. A importância da "Porta" cedeu lugar à concentração de representações no Altar. No século XIV, surgiram retábulos de pedra, como na capela de Domingos Joanes em Oliveira do Hospital.

A ascensão da escultura devocional no século XIV refletiu uma profunda mudança na abordagem ao Sagrado, onde as imagens passaram a ser referências fundamentais para a oração. No Gótico, a intenção era provocar conversões e despertar sentimentos, diferentemente do Românico, onde as imagens eram usadas para expressar ideias.

O culto mariano teve um aumento expressivo nos séculos XII e XIII, com destaque para o século XIV, onde mais da metade da produção escultórica era dedicada à Virgem Maria. A variedade de representações da Virgem, como Expectação, Hodigitria e Virgens de Ternura, refletiu mudanças nos modelos iconográficos, aproximando-se de representações mais humanistas.

[4] S. Bernardo de Claraval: Libertar o espírito, favorecer a contemplação da mente e não seduzir a apetência dos sentidos. Mais que o peso e a fruição estética da arte pela arte está o gozo da presença de Deus, que a imaterialidade das coisas, as paredes nuas, a luz com os contrastes do claro-escuro e as formas de arcos a elevar-se para as alturas, como mãos erguidas em ogiva, sugerem e proporcionam. No mosteiro cisterciense, portanto, tudo deve assentar na pobreza ou ausência de decoração para que o espírito, sem entraves do mediatismo material, mais directamente se encontre com o Deus da beleza absoluta. É desta mundividência espiritual criada pela pobreza, pela austeridade e pela simplicidade, que resulta o proveito duma mística angelizada e contemplativa.

No século XV, houve uma diversificação significativa na iconografia, mas o tema mariano ainda representava um terço da produção escultórica. A escultura de vulto retornou ao *teathrum sacrum* no século XV, após uma ausência relativa no período românico.

Quanto aos materiais, a madeira era crucial, embora sua conservação fosse desafiadora. Muitas imagens foram substituídas por formas mais evoluídas, esteticamente adaptadas às novas tendências. O inventário exaustivo da imaginária medieval portuguesa ainda está por ser realizado, mas é sabido que muitas imagens foram destruídas por questões de devoção e substituídas ao longo do tempo.

Neste período, a produção escultórica não alcançou exemplares de grande qualidade, enfrentando problemas de conservação, e muitos modelos hispânicos foram copiados em Portugal, notadamente as Virgens do Ó. Apesar disso, a escultura gótica em madeira não foi negligenciada, e a pedra tornou-se mais prevalente nos séculos XIV e XV, com calcário e mármore predominando sobre o granito. As oficinas estavam mais concentradas no Centro e Sul, utilizando principalmente calcários brandos, como Ançã (fornecendo as oficinas de Coimbra), lioz (Lisboa) e mármore de Estremoz (destaque para Évora).

Dentre os artistas, Mestre Pêro se destaca, possivelmente aragonês, com uma fixação em Coimbra. Sua iconografia abrange diversos temas, incluindo Nossa Senhora do Ó, Virgens com o Menino, Santos, S. Miguel, S. Gabriel, S. Tiago Maior e S. Bartolomeu. Suas obras, como o Retábulo e Virgem com o Menino na Capela dos Ferreiros, demonstram características distintivas, como boa modelação dos corpos, excelente tratamento dos panejamentos e uma composição dinamizada de muitas figuras[5].

Outras oficinas do século XIV, influenciadas por Mestre Pêro, produziram obras notáveis, como a Virgem Branca de Cárquere, a Virgem com o Menino na Sé de Braga, a Senhora da Abadia em Amares e a Virgem de Jazente em Amarante.

Mestre João Afonso, associado ao estaleiro da Batalha, e Diogo Pires o Velho, com atividade documentada entre 1471 e 1414-15, também deixaram sua marca na escultura portuguesa do século XV. (Figura 3).

Quanto às iconografias predominantes, destacam-se Cristo Crucificado, Cristo Morto e Anunciação. Na transição para o Gótico tardio, ou "Manuelino", a escultura foi impulsionada pela decoração plástica, com artistas estrangeiros, como Olivier de Gand e Jean d'Ypres, contribuindo para a riqueza artística do período. O "estrangeiramento" também se refletiu em

[5] Pereira, Paulo – Arte portuguesa: História Essencial. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, 2011; Dias, Pedro – A escultura de Coimbra do gótico ao maneirismo. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003; Santos, Reynaldo dos - A escultura em Portugal (1º volume). Lisboa: Bertrand (irmãos), Lda., 1948)

obras de Chanterene, evidenciando a hibridação artística e cultural que marcou a expansão portuguesa.

Figura 3 – Nossa Senhora Conceição, Matriz Leça da Palmeira



Fonte: Autor (2022)

A análise do legado de Mestre Pêro, mesmo que sua origem e datas exatas permaneçam incertas, ressalta sua importância na introdução de novos modelos e técnicas na escultura portuguesa medieval. Seu trabalho influenciou a Rainha Santa Isabel, que o trouxe para Portugal, buscando um estilo mais alinhado com as tendências francesas da época e contribuindo assim para a renovação da expressão artística no país.

> "É a primeira rainha que decide ficar sepultada longe do marido. É uma personagem extraordinária. Foi a única leiga na Idade Média que recebeu do Arcebispo de Compostela um bordão, com o qual se sepulta e hoje está em exposição na Confraria da Rainha Santa, em Santa Clara-a-Nova, em Coimbra, a insígnia mais importante do arcebispo"[6].

A preocupação de D. Isabel com seu túmulo é singular e inovadora. Pela primeira vez, vemos uma rainha portuguesa demonstrar interesse na preservação de sua memória póstuma. Contrariando a imagem tradicionalmente associada a ela, de uma figura humilde e pobre, a Rainha Santa Isabel era, na realidade, uma mulher de poder que sempre almejou permanecer

[6] Ver https://www.dn.pt/artes/colecao-revela-mestres-da-arte-crista-em-portugal-9314230.html

como rainha até o fim. O túmulo, elaborado por Mestre Pero, a retrata vestida com o hábito de clarissa, sinalizando sua adesão aos valores do franciscanismo e o afastamento da Ordem de Cister. A representação inclui elementos como o bordão e a esmoleira, indicando sua peregrinação a Santiago de Compostela, e destaca a coroa em sua cabeça. A importância dada à heráldica da família é evidente pelos escudos que representam tanto o lado materno quanto o paterno, assim como a família do marido.

A obra de Mestre Pero abrange uma variedade de projetos significativos, incluindo o túmulo da Infanta Isabel, atualmente na igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, o monumento funerário da Rainha Santa Isabel no mesmo mosteiro, o túmulo de D. Gonçalo Pereira, arcebispo de Braga, o túmulo de D. Vataça de Lascaris na Sé Velha de Coimbra, o túmulo do casal Joanes na capela dos Ferreiros em Oliveira do Hospital, e a escultura de dez dos doze apóstolos do portal principal da Sé de Évora.

O legado artístico de Mestre Pero para a arte portuguesa é notável, pois ele introduziu uma atualização nos figurinos e nos modelos da escultura e iconografia francesa. Além de trazer novos temas, como a representação da Virgem da Glória no túmulo de D. Gonçalo Pereira, ele foi responsável por popularizar a Virgem do Ó, que se tornou um sucesso absoluto e fixou a iconografia dessa figura em Portugal até os séculos XV e XVI. (Figura 4).

Fig. 4 - Diogo Pires-o-Moço, sobrinho do “Velho”, Anjo Heráldico, c. 1518, MNMC



Fonte: ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge (2001).
O Gótico. Lisboa: Ed. Presença.

CONCEITO DE IMAGINÁRIA DO ORIENTE PORTUGUÊS: ESTADO ACTUAL DA PESQUISA

Inicialmente, é relevante destacar a persistente lacuna nos estudos dos processos que fundamentam as origens, alcance, influências, estética, períodos, expansão e hibridização das diversas expressões regionais e temporais das artes orientais sob influência portuguesa. Além disso, a falta de uma definição clara para os grupos artísticos exacerbou a incerteza, imprecisão e indefinição, seja do ponto de vista étnico-religioso ou geográfico e cronológico, mesmo dentro de cada grupo. Estes grupos incluem o Afro-português (nas variantes Sápi e Bini), Indo-português, Cíngalo-português, Sino-português, Nipo-português e Insulindo-português (1511-1641, posteriormente em Flores, Solor e Timor).

Do ponto de vista material e construtivo, observa-se não apenas uma adaptação, mas também uma fusão cultural entre os portugueses e as civilizações asiáticas, em que o conhecimento local se somou ao uso predominante de matérias-primas regionais. O termo "híbrido" é apropriado para descrever essa arte única, refletindo a sociedade que a produziu, conforme testemunham diversos relatos de cronistas, missionários, mercadores e viajantes.

A arte portuguesa dos séculos XVI a XVIII exerceu uma influência significativa nas culturas africanas e asiáticas, especialmente naquelas denominadas "orientais". A disseminação de temas e conceitos através da missionação resultou na fusão de culturas e expressões artísticas, destacando-se a imaginária em marfim como um testemunho fascinante dessa interação.

É crucial estabelecer o conceito de "imaginária do Oriente português", conforme proposto por Bernardo Tavares Ferrão, que a define como aquela esculpida no Extremo Oriente por artesãos indígenas, inicialmente sob a égide das missões portuguesas, copiando, inspirando-se ou recriando protótipos ocidentais, mas utilizando materiais e técnicas locais e sob a influência das tradições étnicas e religiosas dos respectivos países.

Simplificadamente, as quatro principais "escolas" regionais da imaginária luso-oriental abrangem o indo-português, cíngalo-português, sino-português e nipo-português. Cada uma dessas escolas possui características distintas, e a escassez de estudos aprofundados sobre sua estética e história é notável, apesar de várias exposições realizadas.

A raiz da imaginária exótica remonta à expansão portuguesa e seu impacto no Oriente. A missionação, impulsionada pela evangelização, desempenhou um papel fundamental na disseminação da cultura portuguesa, refletindo-se nas artes da Pérsia, China, Japão, Ceilão e

Índia. Essa interação resultou em uma riqueza considerável de imaginária luso-oriental nos séculos XVI a XVIII, com sua circulação intensa não apenas no mundo português, mas também entre colecionadores estrangeiros.

A evangelização inicial enfrentou desafios, como a falta de artistas locais em número suficiente. O artesanato indígena começou a produzir obras inspiradas em modelos ocidentais, atendendo às necessidades crescentes da catequese e culto religioso. Restrições religiosas, como as impostas por D. João III, tentaram regular a produção de imagens, mas a demanda persistiu, impulsionada pela expansão da fé e pela necessidade de peças para a obra missionária.

A Índia desempenhou um papel crucial na evangelização, com diversas ordens religiosas, como franciscanos, dominicanos, agostinianos e jesuítas, estabelecendo missões e contribuindo para a produção de imaginária sacra. Os Jesuítas, em particular, desempenharam um papel preponderante na evangelização do Oriente, introduzindo a imprensa em Goa e administrando instituições educacionais.

A grandiosidade da cristandade na Índia é evidenciada pela quantidade de igrejas e edifícios religiosos construídos em Goa, destacando-se a catedral de Goa, a Igreja do Seminário de Rachol e a Igreja do Bom Jesus. Muitas dessas obras abrigavam imagens que, infelizmente, foram perdidas durante a ocupação indiana dos territórios portugueses em 1961.

Figura 5 – Placa marfim, Imaculada Conceição com Santos, Cíngalo-Port. séc. XVII



Fonte: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental** (1983).

Em relação a Ceilão, a chegada dos portugueses em 1505 marcou o início da evangelização, com diversas ordens religiosas contribuindo para o estabelecimento de igrejas. Durante o domínio holandês, os cristãos enfrentaram perseguições, mas o catolicismo foi revitalizado no século XVIII graças à ação dos Oratorianos Goeses.

Em suma, a Imaginária do Oriente Português é um campo complexo que requer uma abordagem mais aprofundada e estudos científicos para compreender plenamente sua estética e história. Apesar dos desafios enfrentados pela missionação e das restrições impostas, essa forma única de arte reflete a interação rica e complexa entre as culturas portuguesa e oriental nos séculos XVI a XVIII.

Na China, em 1513, um escrivão português chamado Jorge Álvares chegou em um junco chinês proveniente de Malaca. Desembarcou na ilha de Lintin, perto de Tamão, com o objetivo de erguer um padrão e enterrar um filho. Em 1542, o Padre Estevão Nogueira já estava curando 1200 portugueses de Chin-Hai (Nimpó), e dez anos depois, São Francisco Xavier faleceu na ilha de Sanchoão, à vista da China, sem concretizar seu grande sonho de cristianizar o Império do Meio. Após 1542, várias ordens religiosas, principalmente os Jesuítas e Franciscanos, entraram na China para missões de diplomacia, evangelização e cultura. Em 1583, os padres Michele Ruggieri e Matteo Ricci inauguraram em Ching-Hing a primeira missão católica pós-medieval na China. Antes disso, em 1576, a diocese de Macau foi estabelecida, posteriormente desmembrada nas dioceses de Pequim e Nanquim. Em Macau, os Jesuítas fundaram em 1594 o Colégio de S. Paulo, ligado à igreja da Madre de Deus, além de outras instituições católicas e de formação para clérigos reinóis e asiáticos. Em 1728, fundaram o Seminário de São José, a casa mãe da província da Companhia de Jesus na China. Outras ordens religiosas, como os Frades Pregadores e os Franciscanos, também estabeleceram presença em Macau a partir de 1631.

A representação das figuras sacras do Cristianismo nas artes do Oriente português incluiu pintura, desenho, lacados, incisão, embutido e bordado. No entanto, foi pela escultura, principalmente a imagem de vulto, que a arte sacra luso-oriental se destacou. O marfim de elefante africano ou indiano, e diversas madeiras exóticas como sissó e ébano, foram os principais materiais utilizados. A prata foi empregada em atributos e acessórios, enquanto a policromia se manifestava em trajes estofados com decoração europeia, muitas vezes sobre um fundo de ouro forte sobre "bolo" avermelhado, uma técnica característica da arte indo-portuguesa.

PEANHAS E BASES: EVOLUÇÃO E VARIEDADE NA ARTE LUSO-ORIENTAL

As imagens e conjuntos luso-orientais são enriquecidos por bases ou peanhas, que desempenham um papel crucial na estética e na classificação das peças, fornecendo pistas sobre sua origem e época, uma característica especialmente evidente na arte cíngalo-portuguesa.

1. TIPOLOGIA TRADICIONAL (SÉCULO XVII):
- A peanha típica possui uma base quadrangular finamente moldurada, com um colunelo de revolução ou facetado no centro.
- O capitel pode ser uma almofada, o globo terráqueo (representando o Menino Jesus), ou um crescente lunar (nas representações das Virgens).
- Algumas peanhas adotam uma base tronco-piramidal moldurada, eliminando o colunelo.

2. FORMAS SIMPLES NO SÉCULO XVII:
- Nas imagens avulsas indo-portuguesas do século XVII, as peanhas são geralmente discóides ou em bolacha facetadas, esferóides simulando almofadas, com colunelo ou representando naturalisticamente o chão e a rocha.
- Peanhas prismáticas são comuns, decoradas com tarjas de perlados, bicos de diamante, cabeças de anjo, florões e festões de ramagens, muitas vezes refletindo a estética renascentista.
- Modelos mais elaborados incluem peanhas aparatosas, como aquelas com base triangular de pés leoninos, onde três anjos ajoelham-se sustentando a esfera do mundo.

3. BONS PASTORES (SÉCULO XVII):
- Caracterizados por montes rochosos escalonados densamente decorados com motivos zoomórficos, fitomórficos, arquitetónicos e alegóricos.
- A peanha torna-se um elemento indivisível do tema da imagem, ultrapassando as dimensões convencionais.

4. TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO XVIII:
- No final do século XVII e início do XVIII, surgem peças de madeira pintada, geralmente compostas por um esferóide e uma base em bolacha, ligados por um fecho de folhas de acanto encurvadas.
- Variação de modelos inclui corolas atadas no colo.

5. TRANSFORMAÇÕES NO SÉCULO XVIII:
- As peanhas das imagens soltas passam por uma transformação significativa.
- Destaca-se um modelo influenciado pelo barroco joanino e rococó josefino, com corpos prismáticos abaulados, moldurados, vazados cegos e entalhados ou apostos em material diferente, apresentando florões, concheados ou motivos de plumas encrespadas.

6. DIVERSIDADE DE MODELOS (SÉCULO XVIII):
- Modelos variados, especialmente para apoio de Virgens, vão desde globos terráqueos até esferóides de nuvens com figuração angélica.
- Inclusão de peanhas zoomórficas, onde a figura da Senhora pisa um dragão mítico.

7. ORATÓRIOS:

- Oratórios de pousar e pendurar variam em modelos, desde paralelepipédicos abertos até formas de "templete" de corpo facetado de secção semi-octogonal, com meia cúpula, facetas encurvadas e arcadas sobre colunas.
- Alguns oratórios são decorados com placas de marfim gravadas, enquanto outros são feitos de madeira com molduras aplicadas ou embutidos de marfim.

8. CARACTERÍSTICAS E DECORAÇÕES ADICIONAIS:

- Oratórios semifixos e de pousar podem ter pés de bolacha, animais estirados ou pé central estrangulado, possivelmente associados a imagens encomendadas por particulares ou ordens religiosas.
- Decorações incluem brasões de armas civis e monásticas, distintivos, legendas e atributos de Santos.

Em resumo, a evolução das peanhas e oratórios na arte luso-oriental reflete não apenas uma variedade estilística, mas também a riqueza mitológica e simbolismo associados às representações sacras. Essas peças não só complementam as imagens, mas também contam histórias únicas de influências culturais e estilísticas ao longo dos séculos.

A IMAGINÁRIA MARIANA NA ARTE LUSO-ORIENTAL

As imagens das diversas invocações de Nossa Senhora formam o grupo mais significativo e distintivo da imaginária luso-oriental, destacando-se pela abundância, diversidade e valor iconográfico. Essas representações são associadas a três grandes zonas de intensa evangelização portuguesa histórica: o Indostão continental, a ilha de Ceilão e a China.

1. ÉPOCAS E PROVENIÊNCIA:

- A classificação das imagens é desafiadora devido à sua diversidade, mas uma hipótese de estudo sugere uma origem em três principais zonas de evangelização portuguesa.
- As épocas são estabelecidas pela comparação entre modelos orientais e ibéricos, levando em conta o arcaísmo das artes coloniais.

2. IMAGENS QUINHENTISTAS:

- Algumas imagens indo-portuguesas da Virgem datam do século XVI e exibem feições idolátricas e hieratismo búdico, com simplicidade no desenho e tratamento.
- Outras, possivelmente quinhentistas, apresentam características arcaicas, como a forma pseudo-cilíndrica do corpo, ausência aparente de membros inferiores e entalhe na cabeça para coroas amovíveis.

3. DIVERGÊNCIA COM PROTÓTIPOS PORTUGUESES:

- Nota-se uma total divergência entre as imagens indo-portuguesas mais antigas e os prováveis protótipos portugueses medievais ou renascentistas.

- Essa divergência, não explicada pela transposição oriental, ressalta a singularidade das imagens luso-orientais.

4. CLASSIFICAÇÃO ICONOGRÁFICA SEISCENTISTA:
- A classificação iconográfica das imagens luso-orientais do século XVII é esboçada, sujeita a revisões futuras.
- A maioria das imagens representa a Imaculada Conceição, frequentemente acompanhada pelo Menino Jesus segurando um Rosário.

5. VIRGENS "FRANCISCANAS" E INFLUÊNCIA FRANCISCANA:
- Devido à influência da ordem dos frades menores na Índia, são comuns Virgens "franciscanas", representando a Imaculada com o Menino Jesus no colo.

6. CARACTERÍSTICAS GERAIS DAS IMAGENS EM PÉ:
- As Virgens em pé caracterizam-se pela frontalidade, com a perna esquerda reta e a direita ligeiramente flexionada, conferindo movimento à figura.
- Alguns traços faciais podem seguir o estilo europeu, com exceções apresentando características nitidamente orientais.

7. CABELOS, VESTIMENTAS E ICONOGRAFIA:
- Os cabelos são longos e penteados com uma risca no meio, e as mãos frequentemente simplificadas.
- Vestimentas incluem túnicas longas, mantos e coroas. A iconografia reflete elementos cristãos, como a presença do crescente lunar, símbolo da Imaculada.

Figuras 6 e 7 – Virgem do Rosário com Menino, Sino-Port., séc. XVII



Fonte: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental** (1983).

8. IMAGENS SINO-PORTUGUESAS E INFLUÊNCIA CHINESA:

- Nas imagens sino-portuguesas, a atribuição é desafiadora devido aos autores chineses, mas a semelhança com a divindade chinesa Kwan Yin é notável. Esta era uma divindade andrógina que se crê ser uma manifestação humana do Bodhisatva Avalokiteshvara, revestindo aspecto de uma jovem envolvida em drapejados, tendo uma criança nos braços e segurando um rosário de contas.
- Características incluem expressões sínicas, cabeças cobertas por mantos, e volumes de trajes suavizados.

9. GRUPOS CARACTERÍSTICOS SEISCENTISTAS:

- Dois grupos distintos de nossas senhoras seiscentistas: as Virgens "em Majestade" e as do "Manto de pontas enleadas."
- Cada grupo tem características únicas, sendo as "em Majestade" representadas eroticamente em tronos decorados.

10. MENINO JESUS SEISCENTISTA:

- O Menino Jesus do século XVII é frequentemente representado nu, seguindo a iconografia Salvator Mundi, abençoando com a mão direita e segurando o Globo ou um livro com a mão esquerda.

11. MENINO JESUS DE INSPIRAÇÃO FLAMENGA E DESENVOLVIMENTO NA ÍNDIA:

- As primeiras imagens do Menino Jesus foram possivelmente importadas da Flandres, influenciando as representações indo-portuguesas.
- A iconografia do Menino Jesus desenvolve-se na Índia, variando em exotismo e características faciais.

12. IMAGENS DE CRISTO JUVENIL E REPRESENTAÇÕES FAMILIARES:

- Representações de Cristo Juvenil são comuns, alinhando-se com a tradição portuguesa.
- Famílias de Cristo, jovem e seus pais, embora menos frequentes, seguem padrões europeus, com figuras alinhadas e trajes comuns.

13. PRESÉPIOS E FIGURAS ASSOCIADAS:

- A tradição dos presépios, tão querida em Portugal nos séculos XVII e XVIII, é transmitida para a Índia, integrando figuras avulsas em conjuntos representativos do Presépio.
- Figuras como Nossa Senhora, São José, Anjos adoradores e pastores envergam trajes tradicionais portugueses ou reinóis da Índia.

14. CICLO DO NASCIMENTO E INFÂNCIA DE JESUS:

- O ciclo do Nascimento e infância de Jesus é representado em diferentes conjuntos, incluindo o Presépio, Menino Jesus deitado e *Salvator Mundi*.

15. MENINO JESUS DEITADO E DORMINDO:

- Representações do Menino Jesus deitado e dormindo são raras, mas caracterizam-se pela abundância e variedade de exemplares na arte luso-oriental.

16. INFLUÊNCIAS DAS OFICINAS DE CEILÃO E COSTA DO MALABAR:

- As oficinas da Costa do Malabar e sobretudo, Ceilão desde muito cedo copiaram estes modelos à sua maneira, transformando-os em pequenos Budas a que não faltam características

próprias. Como a cabeça esferóide. Cabelo com caracóis contíguos, além do caracol proeminente na fronte, ou *Murnah*, Rugas no pescoço, expressão facial de intemporalidade.

OS BONS PASTORES: REPRESENTAÇÃO ICONOGRÁFICA

São uma explicação artística da parábola evangélica do Bom Pastor, que teve sua expressão em Portugal, deu origem a uma representação imaginária monótona e pouco abundante. Ao longo dos séculos XVI e XVII, essa representação tomou novas formas na Índia, tornando-se um motivo iconográfico proeminente, caracterizado pela abundância, originalidade, exotismo e profundo significado nas representações locais.

Os Bons Pastores indo-portugueses, com raras exceções copiando o modelo europeu do século XVII, apresentam uma estética completamente diferente. Eles são essencialmente constituídos pela imagem do Menino Jesus adormecido, segurando uma ovelha no colo e outra no ombro, vestido como um pastor e carregando seus atributos, como bornal e cabaça. O Menino Jesus é frequentemente representado sentado de pernas cruzadas no alto de uma peanha, que pode variar de simples a complexa.

Dois grandes grupos de imagens podem ser identificados: o Canónico, que inclui a maioria das imagens conhecidas, representando um monte rochoso dividido em socalcos, e o Aberrante, que inclui espécies menos comuns com peanhas de várias formas, incluindo a de Monte, mas não dividido em socalcos.

Figura 8 - Bom Pastor em Oratório, com santos pintados, Indo-Poruguesa, séc. XVII



Fonte: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental** (1983).

Outros elementos importantes incluem a representação do Menino Jesus com um coração atravessado por setas ou punhais, e a presença de uma árvore, simbolizando o Espírito Santo, com a figuração esculpida do Padre Eterno e uma pomba.

As peanhas dos modelos canônicos geralmente têm uma base amovível ou integrada, com variação no número de socalcos. A superfície frontal e os flancos da peanha são esculpidos simetricamente, exibindo acidentes naturais, motivos zoomórficos e botânicos, elementos arquitetónicos e decorativos, e figuras isoladas ou conjuntos de motivos simbólicos.

Acidentes naturais incluem socalcos que representam um monte rochoso e grutas não cavadas. Motivos zoomórficos essenciais mostram o rebanho de ovelhas, muitas vezes acompanhado por um cão, e um par de leões enfrentados nas grutas laterais. Elementos botânicos, além da árvore, incluem diversas plantas e árvores dispersas pelos socalcos.

A representação humana na iconografia cristã inclui figuras como Madalena Penitente, São José, São Pedro, São João Batista, São Francisco de Assis, São Domingos de Gusmão, Santo António e os quatro evangelistas, muitas vezes acompanhados por animais do Tetramorfo. Há também a presença de Cristo adulto ou menino, frequentemente vestido de pastor, dando de beber às ovelhas ou acompanhado da Cruz. O conjunto mais comum representa o Presépio, com o Menino Jesus cercado por São José, Nossa Senhora e dois Anjos.

Na expressão canónica mais comum, um Bom Pastor português é representado sobre uma peça cordiforme, no alto de uma penha com árvore e ramagens laterais, e com elementos esculpidos que incluem o rebanho de ovelhas, vegetação difusa e uma fonte ou chafariz sobrepujando a gruta frontal que abriga Madalena Penitente.

CICLOS DA PAIXÃO, MORTE E RESSURREIÇÃO DE CRISTO

Quanto aos crucifixos indo-portugueses, estes refletem características fundamentais do Ocidente, com modelos que foram trazidos pelos portugueses ao longo do tempo. Existem dois tipos principais: os expirantes, com a cabeça erguida e características específicas, e os moribundos, com a cabeça descaída sobre o lado direito. A maioria dos exemplares de marfim apresenta características distintas, como cabelos e barba castanhos, traços fisionômicos destacados, e motivos decorativos dourados que podem ter sido adicionados posteriormente.

Os crucifixos geralmente fazem parte de calvários, que podem ter uma base decorada e outras figuras, como Nossa Senhora das Dores, São João Evangelista e Madalena de Cristo Morto. As imagens do século XVIII refletem uma influência direta dos modelos italianos,

perdendo um pouco do exotismo, mas ganhando em naturalismo e tratamento anatômico mais realista.

Em resumo, os Bons Pastores e crucifixos indo-portugueses representam uma rica tradição iconográfica, misturando elementos cristãos, hinduístas e budistas, refletindo a complexidade e diversidade das influências culturais na Índia do século XVI ao XVIII.

OS SANTOS

Os Santos do Hagiológio Luso-Oriental não parecem numerosos, considerando as representações que conhecemos em esculturas, placas, talhas e relevos de retábulos de igrejas e alfaias religiosas. No entanto, é importante notar que ainda falta um estudo iconográfico abrangente do interior das igrejas e capelas do Oriente português, especialmente no Estado da Índia, onde há uma representação abundante e diversificada.

Segue-se, em ordem de frequência numérica de espécimes, a representação de Santos e Santas dignos de nota: São José, São Francisco de Assis, Santo António, São João Batista, São João Evangelista, São Pedro, São Jerónimo, São Francisco Xavier, São Sebastião, Santo Inácio de Loyola, os 4 Evangelistas, São Domingos de Gusmão, Santa Ana, Santa Maria, Madalena e Santa Rita de Cássia.

Excepto por uma possível tradução histórica arcaizante da época dos Descobrimentos, a maioria desses Santos pertence à era da reforma católica, também denominada "contra-reforma", sendo grandes penitentes, fundadores de ordens religiosas, doutores da Igreja, apóstolos e evangelistas. No entanto, é notável que nem todas as ordens são representadas no Oriente de acordo com a sua ação ou presença histórica, especialmente os casos de São Domingos de Gusmão e Santo Inácio de Loyola, fundadores dos Dominicanos e da Companhia de Jesus, respectivamente, que têm poucas imagens.

Na iconografia de São José destaca-se a representação tradicional, com botas altas, chapeirão às costas e segurando um livro. Já São Francisco de Assis é uma das figuras mais proeminentes, com uma variedade de representações seiscentistas que seguem a iconografia da reforma católica. As suas vestimentas, atributos e poses seguem os esquemas iconográficos tradicionais.

Recorde-se também o caso frequente de Santo António de Lisboa ou Pádua, destacando a imutabilidade de sua iconografia ao longo dos séculos XVI a XVIII, com detalhes sobre a representação de sua juventude, segurando açucenas e um livro, com o Menino Jesus.

Importante, como ocorrência, é a representação de São João Batista, São Pedro, São Jerónimo, São Francisco Xavier e São Sebastião, oferecendo detalhes sobre suas vestimentas, atributos e poses características. O texto discorre sobre a representação de São Inácio de Loyola, os 4 Evangelistas e São Domingos de Gusmão, embora destaque a escassez de imagens desses Santos no contexto oriental.

Surgem ainda outras figuras como Santa Ana, Santa Maria, Madalena e Santa Rita de Cássia, oferecendo insights sobre suas representações na arte indo-portuguesa, incluindo detalhes sobre vestimentas, atributos e características iconográficas.

Figura 9 – São Francisco de Assis recebendo os estigmas. Placa de marfim, Indo-portuguesa?, séc. XVII



Fonte: TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental** (1983).

CONCLUSÕES ACERCA DA ARTE INDO-PORTUGUESA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

A expansão portuguesa foi uma das maiores façanhas da história de Portugal e deixou um legado duradouro nas artes, não apenas em Portugal, mas também nas regiões colonizadas. A mistura de influências culturais europeias e locais resultou em uma rica tradição artística que continua a ser estudada e apreciada até os dias de hoje.

À medida que as potências coloniais europeias, incluindo os portugueses, estabeleceram presença na Índia, suas interações com a cultura e as tradições artísticas locais levaram ao desenvolvimento do estilo artístico indo-português. Esta arte não é apenas historicamente significativa, mas também um testemunho das trocas interculturais que ocorreram durante o período de colonização europeia na Índia.

A arte indo-portuguesa dos séculos XVI a XVIII refere-se à arte e à produção artística que se desenvolveu no subcontinente indiano durante o período em que os comerciantes, clérigos e missionários, militares e colonizadores portugueses tiveram uma presença significativa na região. Esta arte é caracterizada por uma mistura única de estilos e tradições artísticas europeias, particularmente portuguesas, e indianas, essencialmente aquelas da costa de Malabar (oeste-sudoeste da Índia).

OS MARFINS LUSO-ASIÁTICOS

Como contexto histórico, o surgimento dos marfins asiático-portugueses remonta à Era da Expansão lusa, a partir do século XV, quando os exploradores portugueses se aventuraram para leste em busca de novas rotas comerciais para a Ásia. A sua chegada a estas regiões deu início a importantes intercâmbios culturais e artísticos. Os portugueses estabeleceram entrepostos comerciais, fortes e, em alguns casos, colónias em várias partes da Ásia, colocando influências europeias, incluindo o cristianismo e as tradições artísticas, em contacto com o rico património artístico da Ásia.

Os marfins asiático-portugueses, também conhecidos como marfins luso-asiáticos, referem-se a artefactos e esculturas de marfim delicadamente esculpidos, produzidos em regiões da Ásia influenciadas pela cultura e comércio português durante os séculos XVI a XVIII. Estas obras de arte são um testemunho fascinante do intercâmbio cultural e artístico que ocorreu durante a Era da Exploração e da colonização europeia na Ásia. Aqui estão alguns pontos-chave sobre os marfins asiático-portugueses:

✓ Influência dos comerciantes e colonizadores portugueses: a produção de marfins asiático-portugueses foi muito influenciada pela presença de comerciantes, missionários e colonizadores portugueses em partes da Ásia, particularmente em lugares como Goa (Índia), Macau (China), Malaca e Filipinas.

✓ Arte Sincrética: os marfins asiático-portugueses são caracterizados por uma mistura única de estilos artísticos portugueses e asiáticos locais. Esta arte sincrética resultou da troca de ideias, técnicas e tradições artísticas entre artesãos portugueses e artesãos locais. Os marfins asiático-portugueses caracterizam-se pela sua natureza sincrética, misturando estilos e técnicas artísticas europeias e locais asiáticas. Os portugueses, com a sua forte presença cristã, encomendaram ou influenciaram muitas vezes a produção destes marfins. Os artesãos locais, especializados na arte da escultura em marfim, infundiram no seu trabalho uma estética asiática distinta. O resultado foi uma integração harmoniosa da iconografia cristã com esculturas filigranadas, reflectindo a unidade de dois mundos culturais.

✓ Temas Religiosos: muitos destes marfins retratavam temas religiosos, reflectindo a forte influência do cristianismo trazida pelos portugueses. Podem-se encontrar esculturas de Cristo, dos santos, da Virgem Maria e cenas religiosas, muitas vezes com uma estética distintamente asiática, cenas bíblicas eram comuns Muitos marfins asiático-portugueses apresentavam de facto temas religiosos, ecoando a influência do cristianismo. O que os diferenciou foi a sua adaptação às sensibilidades asiáticas, evidente na postura, nos drapeados e nas expressões faciais das figuras, muitas vezes carregando um caráter local.

✓ Esculturas refinadas: as esculturas de marfim deste período são conhecidas pelos seus detalhes intrincados e grande perícia técnica. Os artesãos usavam detalhes finos e motivos delicados nos seus trabalhos. A combinação da iconografia europeia com técnicas escultóricas asiáticas tornou estes marfins altamente distintos. O domínio técnico era superior. Os artesãos responsáveis pela elaboração destes marfins demonstraram notável habilidade e precisão. Detalhes finos, esculturas complexas e artesanato meticuloso são evidências de sua experiência. A utilização do marfim como suporte permitiu um nível de detalhe e complexidade verdadeiramente notável.

✓ Temas seculares: além dos temas religiosos, os marfins asiático-portugueses também incluíam motivos e cenas seculares. Isto pode incluir representações da vida quotidiana, caça ou temas mitológicos. Além dos temas religiosos, os marfins asiático-portugueses incluíam motivos seculares, retratando cenas da vida quotidiana, caça e narrativas mitológicas. Essas obras seculares evidenciaram a diversidade de temas explorados pelos artistas, enfatizando sua adaptabilidade para atender a uma clientela mais ampla.

✓ Influência na Arte Local: a produção de marfins asiático-portugueses influenciou as tradições artísticas e o artesanato local. Os artesãos destas regiões começaram a incorporar elementos do estilo, desenho e da técnica europeia no seu trabalho, resultando numa fusão única de estilos.

✓ Exportação e Comércio: muitos destes marfins foram produzidos para "exportação", visto que eram muito procurados nos mercados europeus. Serviram como bens comerciais valiosos, e exemplos de marfins asiático-portugueses podem ser encontrados em coleções e museus em todo o mundo. Contribuíram igualmente para a prosperidade económica das regiões onde foram criados.

A produção de marfim asiático-português diminuiu no final do século XVIII devido a vários factores, incluindo mudanças na procura europeia, preocupações ambientais sobre a origem do marfim e mudanças económicas nas regiões de produção. Como Património Cultural, os marfins asiático-portugueses são considerados uma parte importante do património cultural das regiões onde foram produzidos. Eles fornecem uma visão sobre o intercâmbio artístico e as interações interculturais durante a era da exploração marítima e comercial portuguesa no Oriente. Hoje, estes marfins são altamente valorizados não só pela sua beleza artística, mas também como artefactos históricos que contam a história da complexa interacção de culturas, religiões e formas de arte durante um período significativo da história mundial. A história e a arte dos marfins asiático-portugueses representam uma fusão cativante de culturas, formas de arte e história. Estes artefactos de marfim meticulosamente esculpidos fornecem informações valiosas sobre as interacções dinâmicas entre comerciantes portugueses, missionários e artesãos locais em regiões da Ásia, como Goa (Índia), Macau (China), Malaca (Malásia) e Filipinas, durante o século XVI e até ao século XVIII.

Em conclusão, a história e a arte dos marfins asiático-portugueses representam um capítulo notável na história do intercâmbio cultural e da evolução artística. Estes artefactos requintados continuam a inspirar admiração e admiração, preservando a memória de um período único na história, quando os talentos do Oriente e do Ocidente convergiram para criar algo verdadeiramente extraordinário.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário Jorge (2001). **O Gótico.** Lisboa: Ed. Presença.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (2001). **O Românico**. Lisboa: Ed. Presença.

DIAS, Pedro. **A escultura de Coimbra do gótico ao maneirismo**. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2003;

PEREIRA, Paulo. Arte Portuguesa: História Essencial. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, 2011.

QUARESMA, Maria C. de Carvalho. **O Marfim na Arte Plástica**. Guimarães: [s.n.] 1959.

SANTOS, Reynaldo dos. A escultura em Portugal (1º volume). Lisboa: Bertrand (irmãos), Lda., 1948).

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. **Imaginária Luso-Oriental.** Colecção presenças da imagem. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. (1983). 19x28 cm. LXIII-193-I págs. B.

JORNADA DE UM SANTO MESTIÇO PELO BRASIL COLONIAL: GONÇALO GARCIA, HISTÓRIA DE UMA DEVOÇÃO E ICONOGRAFIA

JOURNEY OF A MESTIZO SAINT THROUGH COLONIAL BRAZIL: GONÇALO GARCIA, A STORY OF A DEVOTION AND ICONOGRAPHY

VIAJE DE UN SANTO MESTIZO POR EL BRASIL COLONIAL: GONÇALO GARCIA, HISTORIA DE UNA DEVOCIÓN E ICONOGRAFÍA

Célio Macedo Alves[1]
celio.macedo@ufop.edu.br

RESUMO

A ideia deste artigo é levantar algumas questões sobre a história da devoção e iconografia de Gonçalo Garcia, santo de origem indo-portuguesa, em território brasileiro, a partir de alguns episódios curiosos ocorridos no período colonial, notadamente no Nordeste e em Minas Gerais. No Brasil sua devoção foi muito forte entre a população parda, principalmente devido à opinião que se construiu em torno da possível cor mestiça do santo, concorrendo para ocorrência de litígios sociais em cidades e vilas da época. Inicialmente procurou-se indicar como se deu a construção da história do santo e de sua iconografia, ainda lá no Oriente, e como, poderia ter se dado a formação da imagem de um santo de cor parda ou mestiça. São questões que serão pontuadas aqui, a partir de informações deduzidas de crônicas, sermões e documentos da época. Essas são pistas que nos permitirão compreender como sua devoção e iconografia se misturaram no Brasil colonial ao cotidiano das populações de cor.

Palavras-chave: São Gonçalo Garcia; história; iconografia; pardos; irmandades.

ABSTRACT

The idea of this article is to raise some questions about the history of devotion and iconography of Gonçalo Garcia, a saint of Indo-Portuguese origin, in Brazilian territory, based on some curious episodes that occurred in the colonial period, notably in the Northeast and in Minas Gerais. In Brazil, his devotion was very strong among the brown population, mainly due to the opinion that was built around the possible mestizo color of the saint, contributing to the occurrence of social disputes in cities and towns at the time. Initially, an attempt was made to indicate how the history of the saint and his iconography were constructed, still in the East, and how the image of a brown or mestizo saint could have been formed. These are questions that will be punctuated here, based on information deduced from chronicles, sermons, and

[1] Doutor em História Social pela USP. Professor Adjunto no Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto. Nos últimos anos tem desenvolvido projetos de extensão ligados à Arte Sacra. Cofundador e cocoordenador do Núcleo de Pesquisas e Extensão do Patrimônio Sacro (NUPEPS). Autor de artigos, capítulos de Livros e Livro sobre Arte colonial mineira.

documents of the time. These are clues that will allow us to understand how his devotion and iconography were mixed in colonial Brazil with the daily lives of people of color.

Keywords: São Gonçalo Garcia; history; iconography; brown people; brotherhoods.

RESUMEN

La idea de este artículo es plantear algunas preguntas sobre la historia de la devoción y la iconografía de Gonçalo García, santo de origen indoportugués, en territorio brasileño, a partir de algunos episodios curiosos ocurridos en el período colonial, especialmente en el Nordeste y en Minas Gerais. En Brasil, su devoción fue muy fuerte entre la población morena, principalmente debido a la opinión que se construyó en torno al posible color mestizo del santo, contribuyendo a la aparición de disputas sociales en ciudades y pueblos de la época. Inicialmente, se intentó indicar cómo se construyó la historia del santo y su iconografía, aún en Oriente, y cómo pudo haberse formado la imagen de un santo moreno o mestizo. Son preguntas que aquí se puntuarán, a partir de informaciones deducidas de crónicas, sermones y documentos de la época. Estas son pistas que nos permitirán comprender cómo su devoción e iconografía se mezclaron en el Brasil colonial con la vida cotidiana de la gente de color.

Palabras claves*:* São Gonçalo García; historia; iconografía; pardos; hermandades.

INTRODUÇÃO

Gonçalo Garcia é hoje um santo muito pouco conhecido, muito pouco cultuado e muito pouco festejado. De origem indo-portuguesa, foi um dos 26 cristãos martirizados no Japão no ano de 1597. Apesar desse ato heroico em nome da cristandade ocidental, sua vida santificada não ganhou fama em Portugal, e nem poderia, já que sua ligação com aquele país daria tão somente por uma circunstancial obra do acaso: o de ter sido gerado a partir de um relacionamento entre um português e uma indiana que teria se convertido ao catolicismo. Isso na distante Baçain, uma antiga cidade fortificada portuguesa na Índia Oriental. Se não foi notado em Portugal na sua época e em épocas posteriores, Gonçalo granjeou fama entre a população parda do Brasil no século XVIII, que para agradá-lo ergueu igrejas, constituiu irmandades, esculpiu imagens, realizou festas, mas também gerou conflitos em torno de sua representação, como ocorreu nos estados de Pernambuco, Alagoas, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo e em Minas Gerais. Contudo, para se compreender tudo isso, torna-se imprescindível, inicialmente, relatar a história de Gonçalo Garcia e de como se forma a sua iconografia lá ainda no longínquo Oriente e como isso se transladou para o Ocidente cristão.

Gonçalo Garcia ou Gonçalo de Baçaim foi um dos seis religiosos franciscanos crucificados e alanceados no Japão, na cidade de Nagasaki, no ano de 1597, juntamente com

outros três religiosos da Companhia de Jesus e dezessete cristãos japoneses.[2] Esses religiosos andavam empenhados no apostolado do Japão e caiu no desagrado de chefes político-militares locais devido a intrigas políticas da época. Frei Gonçalo nasceu em Baçaim (atual Vasar-Virar), cidade fortificada portuguesa na Índia Oriental, filho de um português e de uma indiana. Conviveu com os Jesuítas no Japão durante oito anos, porém, não tendo sido aceite na Companhia resolveu se dedicar a mercancia, com que fez certa fortuna na cidade de Manila, nas Filipinas, importante centro comercial controlado pelos espanhóis. Ali, não satisfeito com a vida mundana que levava, veio a ingressar como irmão leigo, na Ordem dos Franciscanos Menores, instalados naquela região desde 1576 sob a proteção da coroa espanhola. No ano de 1588, aos oito dias do mês de junho, professa na ordem de São Francisco como frade leigo.

Em 1593, Gonçalo acompanha uma embaixada de religiosos franciscanos ao Japão, liderada por Frei Pedro Batista, superior da missão. Gonçalo Garcia foi escolhido para essa missão por ser muito versado nas letras e cultura japonesa, conhecimento este adquirido nos anos que ali esteve acompanhando os jesuítas. É importante ressaltar que o clima para os religiosos ocidentais nas ilhas japonesas não se encontrava muito favorável, pois em 1585, os padres jesuítas, que mantinham o monopólio missionário naquelas partes do mundo, haviam sido expulsos por um edital do imperador japonês. Mesmo assim, os frades franciscanos são aceitos e se instalam na capital Miaco (atual Kioto), e ali se dedicam à construção de igrejas e hospitais, inclusive, inaugurando um estilo de evangelização muito distinto dos antecessores jesuítas. Contudo, no final de 1596, o bom convívio entre religiosos franciscanos e as autoridades locais torna-se bem azedo, gerando uma nova onda de perseguições, aprisionamentos e execuções de religiosos e nativos convertidos. Alguns religiosos foram detidos em Osaka, incluindo frei Gonçalo, e outros em Kioto, e todos, num total de vinte e seis, foram conduzidos a pé para Nagasaki, onde foram crucificados e trespassados por duas lanças, em 5 de fevereiro de 1597. Gonçalo Garcia tinha aproximadamente 40 anos quando recebeu o martírio. Os mártires do Japão, como são hoje conhecidos e venerados, foram beatificados em 1627 pelo papa Urbano VIII e canonizados por Pio IX em 1862.

[2] A história de Gonçalo Garcia aqui descrita foi elaborada a partir de informações retiradas de crônicas escritas por frades franciscanos contemporâneos a ele, que, inclusive, se encontravam no Japão no momento da sua execução, como Frei João de Santa Maria (1599) e Frei Marcelo de Ribadeneyra (1601); e também outros que a reelaboraram muito tempo depois, como Frei Juan Francisco de San Antonio (1744).

SOBRE A ICONOGRAFIA DO SANTO BEATO GONÇALO GARCIA

A iconografia estabelecida em torno de Gonçalo Garcia está entrelaçada, de certa forma, à dos outros 25 cristãos martirizados em Nagasaki. Crônicas da época relatam o grande impacto que tal acontecimento causou, inicialmente na Igreja instalada no Oriente, e depois, assim que as noticiais atravessaram os oceanos, à cristandade ocidental — repercutindo até mesmo no novo Mundo, já que um dos frades era natural da Cidade do México, já que um dos frades era natural da Cidade do México. O lugar do martírio se tornou rapidamente um local de peregrinação para a própria população cristã nativa, que nos dias e meses seguintes ao cruel ato, concorriam ali para ver os corpos dos martirizados, cruelmente pregados na cruz e trespassados por lanças. Os corpos foram deixados na cruz por vários meses e há relatos de furtos das partes dos corpos, arrancadas e carregadas como uma sagrada relíquia. Alguns dos religiosos ali presentes e que escaparam da perseguição mandaram fazer pinturas descrevendo como os religiosos e cristãos japoneses foram cruelmente martirizados. Essas pinturas foram enviadas para as igrejas situadas em cidades daquela parte do mundo, como Macau, Goa e Manila, onde se realizaram missas e procissões para celebrar os novos mártires da cristandade. Também parte de seus corpos, trazidos de Nagasaki, foram depositados nas igrejas, como relíquias e muitos relatos da época fazem menção sobre o suposto poder milagroso desses macabros objetos.

Tudo isso, com certeza, estimulou o culto e veneração desses mártires, inicialmente nas igrejas da Ásia e depois passando para a Europa, incentivado pelas ordens religiosas, notadamente os franciscanos e os jesuítas, espalhados pelos quatro cantos do mundo. Relata-se, inclusive, que o corpo de Gonçalo Garcia teria tido seu braço arrancado e levado como relíquia para a igreja e convento franciscano de Santo Antônio (hoje em ruínas), localizado na cidade natal do santo, a fortificada Baçaim. Há também uma notícia de que sua cabeça teria sido levada por um francês para a mesma cidade, porém foi transladada para a cidade de Goa, por conta de uma invasão bárbara (SAN ANTONIO, 1744, p. 783). Certamente dali, a história do santo e da forma cruel de seu martírio ganhou o mundo português, principalmente no que tange ao papel dos franciscanos em introduzir a veneração e memória pelos seis santos frades franciscanos, e, entre eles Gonçalo Garcia, em suas igrejas espalhadas pelo vasto império luso. Como ocorre na igreja franciscana da cidade do Porto, onde há um retábulo dedicado aos santos mártires do Japão (e do Marrocos).

A beatificação dos mártires do Japão no ano de 1627, 30 anos depois do martírio, também fortaleceu o culto e, por conseguinte, a criação de uma iconografia específica para se representar esses santos mártires. A bula da beatificação, promulgada no dia 14 de setembro de

1627, mandava “celebrar oficio e missa dos ditos mártires no dia de seu martírio, em 5 de fevereiro”. Inicialmente esse privilégio só recaiu sobre a diocese de Manila, mas ao longo do século XVI foi estendido a outras cidades, mais especificamente àquelas de origem dos santos mártires, onde se incluiu a Cidade do México, terra do mártir frei Felipe de Jesus, elevado à condição de padroeiro da cidade. (SAN ANTONIO, 1744, p 658). A beatificação dos mártires japoneses foi celebrada em vários centros do mundo católico, com missas, procissões e festejos cívicos.

A iconografia dos martirizados do Japão irá se difundir inicialmente a partir de gravuras, nas quais podemos encontrar três tipos de representação: o grupo com os 26 mártires, um grupo reduzido com três ou dois mártires e aquele com apenas um mártir (SESÉ, 2013, p. 235). Todos aparecem crucificados, lanceolados e com o hábito de suas Ordens (franciscanos e/ou jesuítas), ainda que a maioria não fosse frades, apenas irmãos leigos. Muitas dessas gravuras são encontradas em relatos e crônicas que tratam do martírio, servindo para o leitor ter uma viva visão do macabro acontecimento, além, é claro, de procurar fazer uma propaganda da ordem religiosa.

Figura 1 - Gravura representando os mártires franciscanos do Japão (século XVIII).



Fonte**:** Biblioteca Nacional de Portugal/BN Digital (disponível em https://purl.pt/26216);

Um exemplo do primeiro tipo iconográfico pode ser verificado em um gravado que ilustra a terceira parte da obra *Chronicas* de Frei Juan Francisco de San Antonio, publicada em Manila, no ano 1744. Por ser uma obra que trata da história franciscana, a cena, como não podia deixar de ser, representa somente a crucificação dos seis religiosos da ordem de São Francisco (em destaque na gravura) e dezessete irmãos leigos japoneses. (figura 1)

Já a obra *Elogios e ramalhete de flores*, de 1650, do jesuíta Antônio Francisco Cardim, faz propaganda da Companhia de Jesus e dos seus religiosos martirizados em terras orientais, desde São Francisco Xavier,[3] morto em 1552, até o ano de 1640. Os três jesuítas martirizados em Nagasaki no ano de 1597, todos de origem japonesa, aparecem logo no começo, representados individualmente: Paulo Miki, João Goto e Diogo Kisay. Os três estão na cruz, presos por argolas nos pulsos e tornozelos, tendo duas lanças transpassadas pelos francos com as pontas saindo pelos ombros. Todos trajando o hábito negro da companhia. (figura 2).

Figura 2 - Gravura representando um Mártir Jesuíta do Japão (século XVII).



Fonte**:** Biblioteca Nacional de Portugal/BN Digital (disponível em https://purl.pt/12675).

Figura 3 - Altar dos Mártires do Japão na Igreja de São Francisco na Cidade do Porto (1750/51).



Fonte**:** Autor, (2018).

Na Igreja de São Francisco da Cidade do Porto, há um altar lateral de gosto barroco (1750/51) dedicado aos Santos Mártires do Japão e do Marrocos. Os mártires franciscanos de Nagasaki, em número de oito, entalhados em relevo, situam-se na parte superior central do altar.

[3] É importante deixar claro que Francisco Xavier não morreu em função de martírio, mas sim de fortes febres quando se encontrava na China, que o levaram a morte em 3 de dezembro de 1552.

Sete deles são representados já crucificados e um encontra-se ainda deitado ao chão sobre a cruz, sendo preparado por dois algozes. Na parte direita, outro algoz se prepara para transpassar a lança no flanco de um dos frades já crucificados. A cena é arrematada por dois anjos que levam a coroa de louro e a palma simbolizando a vitória do cristianismo sobre o martírio (figura 3).

GONÇALO GARCIA: UM SANTO PARDO?

É difícil apontar de onde pode ter surgido a ideia de Gonçalo Garcia como um santo mestiço ou pardo. A primeira pista que vem à cabeça é tentar descobrir se esta definição de sua cor estaria implícita ou explicitamente indicada nas primeiras biografias escritas sobre o santo, inseridas em crônicas que tratam da missão da Ordem de São Francisco no Japão, nos séculos XVI e subsequentes. Algumas apresentam uma biografia individualizada de cada um dos santos mártires do Japão, com pormenores da vida de cada um, por vezes mesclados com passagens fantasiosas, como é comum no gênero hagiográfico.[4] Geralmente procura-se apresentar um ciclo dessa vida, que se inicia com nascimento, sua entrada para a vida monástica, sua missão no Japão e seu glorioso martírio. Outras trazem apenas um curto relato, apresentando nomes e sua nacionalidade. Importante ressaltar que algumas foram ainda escritas sob o frescor dos acontecimentos lá no Japão, e outras ao longo dos séculos seguintes, já replicando os fatos conhecidos, porém acrescidos e mesclados de novas informações surgidas a partir de histórias orais transmitidas ao longo dos anos.

Certamente, uma das mais antigas e talvez a principal dessas biografias do santo seja a que foi inserida na obra escrita pelo frei franciscano Marcelo de Ribadeneyra, impressa em Barcelona, no ano de 1601. Frei Ribadeneyra entrou no Japão em agosto de 1594, proveniente de Manila, para se juntar aos primeiros franciscanos que já se encontravam lá desde um ano antes. Portanto, conheceu e foi companheiro de Gonçalo Garcia, tendo, inclusive, o acompanhado em algumas missões nas cidades de Kioto e Osaka, para edificação de igrejas e hospitais, como, aliás, ele mesmo relata. No entanto, em nenhuma passagem da biografia que escreve sobre Gonçalo, notadamente na parte em que fala de sua origem e filiação, ele o descreve como sendo um mestiço, de cor parda ou escura.[5]

[4] O gênero hagiográfico, salvo exceções, não cogita dar do santo uma narração histórica concreta, uma sucessão ordenada de feitos; tem outra finalidade: apresentar um homem cuja vida representa, exemplarmente, seu encontro com Deus. Sua intenção é oferecer um caso de união entre Deus e homem.

[5] A biografia (ou hagiografia) do beato São Gonçalo Garcia encontra-se entre as páginas 647 a 655 da obra do Frei Ribadeneyra.

Dos onze franciscanos que se encontravam no Japão, seis foram presos e sentenciados a morte por crucificação em Nagasaki. Outros três, entre eles frei Ribadeneyra, foram detidos em um navio que se encontrava no porto desta cidade japonesa, sem, no entanto, sofrer o martírio, e outros dois permaneceram escondidos. Algum tempo depois Ribadeneyra conseguiu voltar para Manila e dali partiu na missão de dar notícias do martírio ao rei da Espanha, ao papa e ao mundo cristão do Ocidente, desempenhando assim um papel preponderante na abertura do processo que culminaria na beatificação de seus companheiros mártires em 1627 (LINS; ANDRADE, 1986, p. 121). Portanto, muito do que sabemos sobre o martírio desses 26 cristãos no Japão, foram-nos revelados a partir do vivo relato de frei Marcelo Ribadeneyra.

Também contemporânea ao martírio é uma obra de outro franciscano, frei João de Santa Maria, intitulada *Relacion del martírio,* surgida em 1599, e dedicada ao rei espanhol Felipe III.[6] Apresenta resumidamente as biografias dos mártires franciscanos do Japão, enfatizando os últimos momentos de cada um diante da eminente morte na cruz. Sobre Gonçalo Garcia, faz uma referência sobre seu nascimento em Baçaim e o fato de ser filho de pai português e mãe indiana, sem, no entanto, fazer referência à sua condição de cor.

Outra obra que traz as biografias dos mártires franciscanos é a já mencionada *Chronicas* (1744), do frei Juan de San Antônio. Nela encontramos uma biografia bem mais extensa de Gonçalo Garcia, que apresenta inclusive algumas informações adicionais – desconhecidas ou mercador em Manila e a data (1588) em que tomou o hábito franciscano como frade leigo, com a idade 29 anos. Faz também referência a seu pai, do qual toma o sobrenome Garcia, que poderia ter sido de "fidalguia de sangue", já que na cidade de Baçaim, naquela época, encontravam-se as "melhores linhagens de Portugal", por conta de muitos casamentos arranjados ali entre cavalheiros portugueses (SAN ANTONIO, 1744, p. 771). No entanto, em toda narrativa também não faz nenhuma menção à condição de cor do frade Gonçalo Garcia.

GONÇALO GARCIA A CAMINHO DO BRASIL

Em Portugal, as confrarias de homens de cor existiam desde os primórdios do século XVI. Segundo historiadores, a mais antiga confraria surgida aí para abrigar os negros teria se constituído na igreja conventual de São Domingos, devotada a Nossa Senhora do Rosário, ainda em fins do século XV. Também confrarias antigas consagradas a Nossa Senhora de Guadalupe,

[6] Esta mesma obra foi traduzida no mesmo ano para o italiano, por empenho do Frei José di Santa Maria e oferecida ao Papa Clemente VIII: *Relatione del martírio, Che sei Padri Scalzi di San Francesco, et venti giaponesi christiani patirono nel Giapone l'anno 1597*. (Disponível em https://purl.pt/33539).

Nossa Senhora do Livramento, Nossa Senhora dos Remédios e São Benedito, entre outras, reuniam em suas fileiras homens de cor. A exclusão dos pardos de muitas dessas confrarias os impulsionou à constituição de uma ou várias irmandades próprias. A mais antiga parece ter existido por volta de 1613, com a denominação de Nossa Senhora da Salvação, erigida no Convento da Santíssima Trindade, em Lisboa (FONSECA, 2016, p. 27)

Na cidade do Porto encontrava-se instituída na igreja mosteiro de São Francisco uma irmandade de Nossa Senhora do Rosário, desde meados do XVI, que mais tarde se associou à de São Benedito. Do século XVII ao XIX funcionou como uma confraria mista de negros e brancos. No século XVIII a confraria passa a homenagear Gonçalo Garcia, inclusive com a celebração de missas e danças. (FONSECA, 2016, p. 65)

É difícil apontar de onde a devoção do santo indo-português tenha passado ao Brasil. Poderia ter sido da cidade do Porto, onde existe, na igreja de São Francisco, um altar dedicado aos santos mártires do Japão e onde também funcionou desde o século XVI uma irmandade de Nossa Senhora do Rosário que passa a homenagear a Gonçalo Garcia no século XVIII. No caso brasileiro há referência a uma pequena imagem do santo na cidade do Recife, desde pelo menos 1715. Tal informação encontra-se na obra *Summula Triunfal*, escrita por Solterio da Silva Ribeiro,[7] que narra as festividades realizadas em torno do santo beato na Igreja de Nossa Senhora do Livramento dos Pardos, em Recife, no ano de 1745. Essa pequena imagem do santo teria vindo de Portugal, trazida por um homem pardo, por nome Antônio Ferreira, uns trinta anos antes das celebrações descritas na obra. Segundo o cronista da festa, o tal Antônio Ferreira dizia aos seus que "lá lhe derão de ser o Santo da sua mesma cor, e accidente" (RIBEIRO, 1928, p. 12), ou seja, pardo como o próprio Antônio. Contudo, não faz menção de qual região de Portugal teria vindo Antônio com o seu santo. Um santo de origem indiana e praticamente desconhecido gerou certa dúvida e tensão na população da cidade, inclusive de alguns religiosos, que não concordavam que o santo pudesse ter a cor parda, em sendo natural da Índia.

Para mediar a questão busca-se em um douto e respeitável religioso da época, o Frei franciscano Antônio de Santa Maria Jaboatão, a elucidação do caso para que os pardos da irmandade pudessem ter no Beato Gonçalo Garcia um "santo da sua cor". No seu Sermão, intitulado *Discurso Histórico e Panegírico...*, de setembro de 1745,[8] Frei Jaboatão cria brilhantemente uma narrativa bem convincente – obviamente aos ouvidos dos espectadores da

[7] Trata-se, na verdade, do pseudônimo do frade franciscano Frei Manuel da Madre de Deus.
[8] Sermão inserido na obra intitulada *Jaboatao Mystico em corrente primeira Panegyrica e Moral*, publicada em Lisboa no ano de 1758.

época –, baseado em escritores antigos da ordem franciscana, geógrafos e passagens bíblicas, para comprovar a origem parda ou mestiça do santo.

No início do sermão, Jaboatão afirma que Gonçalo Garcia era um "Pardo Santo", porém que se sabendo que era santo, não se conhecia fosse ele pardo. A questão que se colocava era que o Beato Gonçalo era santo e estava beatificado, mas o mundo julgava ao contrário, e não queria que sendo pardo fosse ele santo. Cabia a ele, então, comprovar o oposto.

O ponto crucial de sua prédica desenvolve-se a partir da confirmação que Gonçalo era realmente pardo; sendo filho de pai português e de mãe natural de Baçaim, na Índia, era necessário, então, provar que a mãe era de cor preta, já que naquela região da costa oriental da Índia a população teria essa cor, como apontam escritores e geógrafos citados ao longo do seu discurso. Mas não se trataria de uma negritude que englobava algumas propriedades do ser preto, como ter, por exemplo, "o cabelo retorcido"; já que havia regiões em que negros pudessem ter os cabelos lisos, como aliás, relata o frei, apoiando-se, inclusive, em escritos do padre Vieira. Assim, para Jaboatão, Gonçalo, descendente de um branco com negra, não seria um pardo com "propriedade" ou legítimo, portanto sem os cabelos retorcidos.

Comprovada a razão da "legitimidade" da cor parda ou mestiça do Beato Gonçalo, Jaboatão direciona o seu discurso no sentido de "beatificar a sua cor". Para demonstrar isso, visa relatar o valor dessa cor na história, contrapondo-se aos feitos apontados para os brancos e negros, de onde teriam surgidos príncipes, reis e monarcas de nações antigas. Dessa forma, cita o caso de Ismael, um personagem bíblico, que seria pardo, já que era filho de Abrão e de sua escrava Agar – que por ser egípcia, cujo povo na mentalidade da época era considerado de cor escura. Além de Ismael, enumera uma série de personagens históricos de cor parda que se notabilizaram ao longo dos tempos como sacerdotes e doutores, inclusive alguns exemplos de indivíduos que viveram no Brasil colonial.

Jaboatão acreditava, como muitos daquela época, e cita inclusive o padre Vieira, que a cor parda servia para aperfeiçoar nos homens a "cor preta", sinal de uma culpa ou castigo de um antigo pecado. Assim "a cor parda é uma cor e meia, ou mista, que participa da branca e da preta e sendo assim é mais perfeita que as duas" (JABOATÃO, 1758, p. 211).

O último argumento que usa para essa "beatificação" da cor parda do beato é o que denomina de "razão moral", baseada no fato de que na hierarquia da Igreja, o martírio ocupa o grau superior a todas as outras ações de santidade. Sendo assim, os santos martirizados estão acima dos santos confessores, em cuja fileira se encontram os primeiros santos de cor branca e preta. Já o primeiro santo pardo que teve a Igreja – talvez aqui se referindo ao beato Gonçalo – foi um santo mártir. Conclui então que, moralmente falando, a cor parda é mais perfeita que a

branca e a negra, justificando perante a sociedade recifense da época que os pardos da cidade tivessem o seu santo pardo e celebrassem a sua festa.

Na atual Igreja de Nossa Senhora do Livramento, reconstruída por volta de 1830 pelos homens pardos do Recife, há uma antiga imagem de São Gonçalo que talvez não seja a que trouxe de Portugal o pardo Antônio Ferreira. Ela encontra-se entronizada em um nicho do altar-mor, e traz a iconografia tradicional dos mártires do Japão, com o hábito franciscano e o corpo trespassado pelas duas lanças cruzadas, levando na mão direita a palma símbolo do martírio. Não consegui informação de que se preste ainda hoje em dia alguma homenagem ao santo (figura 4).

Em 1746, um ano após as festividades ocorridas em Recife, os pardos da cidade de Salvador também vieram realizar uma concorrida solenidade para homenagear o Beato Gonçalo Garcia. As festividades foram descritas pelo Frei José dos Santos Cosme e Damião em um sermão proferido na catedral de Salvador em 1746, e publicado em Lisboa, no ano de 1747.

Figura 4 - São Gonçalo Garcia no Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Livramento de Recife (Século XVIII).



Fonte**:** Edição autor.

.

No seu início traz uma biografia do santo seguida de uma descrição que faz dos carros triunfantes que desfilaram pelas ruas de Salvador durante a solenidade. No sermão também discorre sobre a cor do santo, sendo justificada pela união do pai branco com a mãe indiana. Neste caso, Gonçalo poderia puxar a mãe por apresentar uma cor "vermelha", como são os "naturais da Ásia e Índia oriental"; ou, ainda, a cor "negra" como eram os primitivos habitantes de Baçaim quando ali chegaram os portugueses, como argumenta o autor de uma obra da época intitulada *Atlas Abreviado*.[9] Assim, Gonçalo Garcia seria um santo mestiço ou pardo (COSME E DAMIÃO, 1747, p. 17).

Em outro sermão, pregado na mesma solenidade, o padre Pedro Fernandes de Azevedo também reforça a união de cores afirmando que "se S. Gonsalo Garcia pelo Pay tem tanta parte na Europa, concorra o mundo com esta parte. Se pela Mãy tem tanto de escuro, concorra África como parte tão interessada" (AZEVEDO, 1748, p. 7-8). Dirige-se aos irmãos pardos de maneira confortadora, já que estes não eram "jamais ultrajados" pela falta de um santo de sua cor, "hum Santo, que fosse irmão vosso, da vossa cor, da vossa carne e do próprio sangue", criado com "o leite da santidade" pela Igreja (AZEVEDO, 1748, p. 44).

Figura 5 - Santo Franciscano no acervo de Museu de Arte/Universidade Federal da Bahia.



Fonte**:** Museu de Arte Sacra/Universidade Federal da Bahia (Disponível em https://mas.ufba.br/santo-franciscano.

[9] Aqui se referindo, certamente, ao *Atlas Abreviado ou compêndio de geografia do mundo antigo e novo*, de Francisco de Afferden, que teve 21 edições publicadas entre 1696 e 1725 em espanhol.

O Museu de Arte Sacra da Bahia conserva em seu acervo uma imagem barroca de um Santo Franciscano pertencente à antiga Catedral de Salvador (demolida em 1933), que sugere ser a imagem de São Gonçalo Garcia presente nas festividades de 1746. Trata-se de um santo de ares jovial, em traje habitual da ordem, e que não tem os atributos das mãos, porém tem as duas lanças transpassadas pelo seu costado (figura 5).

Antes de deixar do Nordeste, há que fazer referência à monumental Igreja de São Gonçalo Garcia dos homens Pardos, localizada na cidade de Penedo, cuja irmandade foi criada no século XVIII, por volta de 1740. A construção da igreja foi iniciada em 1758, como consta declarado no Compromisso da Irmandade, datado de 1807.

Descendo em direção ao sul do Brasil, presenciamos algumas igrejas dedicadas ao santo indo-português. Uma delas se encontra em Vitória, no Espírito Santo. Esta Igreja denominou-se originalmente Capela de Nossa Senhora do Amparo e da Boa Morte, ali funcionando uma Irmandade sob estas duas invocações. Segundo fontes secundárias, a capela foi erguida, possivelmente, em 1707. A igreja atual, construída em pedra e cal, foi consagrada a Gonçalo Garcia muitos anos depois, em 1766.

A imagem do santo, em estilo barroco, encontra-se entronizada no trono do altar-mor. Veste o hábito franciscano com detalhes dourados, tem o corpo trespassado por duas lanças, leva uma cruz de haste comprida na mão direita e um livro na outra mão, talvez aludindo ao fato do santo como catequista dos nativos japoneses, como indicam alguns de seus primeiros hagiógrafos.

Outra igreja dedicada a São Gonçalo fica no centro da cidade do Rio de Janeiro. O tempo foi edificado mediante uma Provisão eclesiástica datada de 1758. Em 1850, recebeu a imagem de São Jorge, cuja capela, existente desde 1741, encontrava-se em estado de ruína, inclusive, sendo demolida em 1858. Em 1854, deu-se a fusão das duas irmandades, surgindo então a Venerável Confraria dos Gloriosos Mártires São Gonçalo Garcia e São Jorge (MAURÍCIO, 1946, p. 237).

A imagem de São Gonçalo encontra-se no altar-mor, abaixo de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição. Apresenta a iconografia comum aos mártires do Japão: um frade de aspecto jovem, trajando o hábito franciscano, com duas lanças trespassadas ao corpo, levando às mãos a cruz de haste comprida e a palma do martírio com três coroas. Atualmente, a festa dedicada a São Jorge, um santo muito popular no Rio de Janeiro, ofusca a devoção ao santo indo-português.

No centro da cidade de São Paulo encontra-se também uma igreja dedicada a São Gonçalo Garcia. O templo atual é uma construção do século XIX, que veio substituir uma

ermida construída no século XVIII, por volta de 1756, por iniciativa das irmandades de Nossa Senhora da Conceição e São Gonçalo Garcia. Sua decoração interior traz elementos do Neoclássico e do Rococó. Com a extinção da irmandade de São Gonçalo, no final do século XIX, a igreja foi entregue aos cuidados dos padres jesuítas. No ano de 1966 foi criada a Paróquia Pessoal de São Gonçalo, passando a igreja a ser denominada de Matriz Paroquial Nipo-Brasileira de São Gonçalo, para atender especialmente os descendentes dos imigrantes japoneses em São Paulo.

GONÇALO GARCIA EM MINAS GERAIS

Minas Gerais também teve as suas irmandades devotadas ao Beato Gonçalo Garcia, porém não tantas como se poderia imaginar, em consequência da grande população de pessoas pardas ali presente, principalmente em meados setecentos em diante. Desde sua formação histórica, lá no limiar do século XVIII, várias localidades surgiram e se desenvolveram com a toponímia de "São Gonçalo", sem, no entanto, fazer-se a distinção de qual dos "Gonçalos" seria: Garcia ou do Amarante. [10] Sabemos, no entanto, que a maioria se refere ao Gonçalo do Amarante, santo português mais conhecido e festejado no mundo luso-brasileiro. No século XVIII existiram em Minas nove irmandades de São Gonçalo, mas destas somente duas se referem ao santo de origem indo-portuguesa: uma que floresceu em São João del-Rei, atuante ainda hoje, e outra na antiga Vila Rica (BOSCHI, 1986, p.202).

No século XVIII, funda-se na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, a irmandade de São Gonçalo Garcia, associada a de São Francisco de Assis. A partir do ano de 1850, é denominada de "Episcopal Confraria de São Gonçalo". Sabe-se que, em 1759, a irmandade recebe terras para composição do patrimônio, mas a data de ereção de uma capela própria permanece incerta. Ao que tudo indica, a construção só ocorreu na década de 80 do setecentos, pois em 1786, a mesa administrativa solicitava à Coroa um ermitão andador, com a "caixinha do Glorioso Mártir S. Gonçalo Garcia", para levantar esmolas para "poderem na nova capela, fazerem algumas obras precisas e acrescentá-la, por ser pequena". [11]

Uma reforma verificada no final da década de 70 do oitocentos alterou completamente o aspecto primitivo da capela. As obras tiveram uma longa duração e o atual aspecto do

[10] Waldemar de Almeida Barbosa em seu *Dicionário Histórico e Geográfico de Minas Gerais* (Itatiaia, 1995), contabiliza 29 localidades com essa toponímia, sem realizar essa distinção.

[11] Documento existente no Arquivo Histórico Ultramarino, Cx. 125, doc. 48 – 22/08/1786 (Disponível em http://resgate.bn.br/docreader/docmulti.aspx?bib=resgate&pagfis=). Projeto Resgate da Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Também para os documentos do AHU utilizados a seguir.

frontispício da igreja, com a torre única central, só se concretizou no ano de 1903. Já a escadaria de acesso ao templo foi concluída em 1915.

No mesmo ano de 1786, há outra curiosa petição na qual a irmandade solicita à rainha "a mercê de conceder à referida irmandade o poder de libertar os seus irmãos que fossem escravos, pagando indenização a seus donos".[12] Fato que parece demonstrar a preocupação social dos irmãos de São Gonçalo Garcia, que de certa forma, e em um ambiente de índole tão segregativo, encontravam-se abertos à inclusão de pessoa de qualquer cor, "brancas ou pardas", como indica um dos capítulos de seu compromisso, datado de 1783.

São João del-Rei deve ser ainda um dos poucos lugares em que se celebra São Gonçalo Garcia com grande solenidade envolvida por um tríduo, missa e procissão. Ocorre nos primeiros dias de fevereiro, especialmente no dia 5 de fevereiro – quando este cai no final de semana –, dia consagrado ao santo. No entanto, quando a data coincide com o carnaval, a festa é realizada em junho, mês da canonização do santo[13]. A festa dedicada ao santo foi reconhecida oficialmente pelo Município através da Lei Municipal n.º 5.443, de 20 de junho de 2018, juntamente com outras festas religiosas do município.

A igreja possui uma imagem de São Gonçalo – que inclusive sai na procissão. É uma imagem de roca ou de vestir, datável já do século XIX, que usa o hábito franciscano escuro, tendo as duas lanças trespassadas ao corpo, levando na mão direita a palma com três coroas, e, na esquerda, a cruz de haste alongada (figura 6).

Diga-se que essa representação do beato mártir segue a imagem desenhada em aguada na folha de rosto do compromisso da irmandade, datada de 1783. Nela observamos o santo, ainda jovem, trajando o hábito franciscano, com as duas lanças trespassadas ao corpo, tendo na mão direita a palma do martírio com tríplice coroa, na mão direita, e a cruz de haste comprida na mão esquerda. O santo encontra-se de pé sobre um tufo de nuvens e está circundado por uma moldura de rocalhas (figura 7).

[12] Arquivo Histórico Ultramarino, Cx. 125, doc. 20, 22/08/1786.
[13] No Compromisso de 1783, no Capítulo 12, há uma indicação para a festa ser realizada aos 03 de maio, mas não explica o porquê disso.

Figura 6 - Imagem de Gonçalo Garcia da Igreja de S. Gonçalo Garcia em São João del-Rei/MG (Século XIX).



Página da Diocese de São João Del Rei/MG. (Disponível em https://diocesedesaojoaodelrei.com.br/comunidade-festeja-sao-goncalo-garcia/

Figura 7: Folha de Rosto do Compromisso da Irmandade de S. Gonçalo Garcia de São João del-Rei/MG (1783).



Fonte**:** Biblioteca Nacional de Portugal/BN Digital (disponível em https://purl.pt/31157)

Na Vila Rica colonial, atual Ouro Preto, surge um caso bastante curioso envolvendo duas imagens do beato Gonçalo Garcia. Ali existiu no século XVIII, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias uma irmandade de São Gonçalo Garcia, surgida em meados do século, que possuía uma imagem que ficava alojada no Altar de São José. Acontece que referida matriz e na mesma época surge outra irmandade devotada ao santo, que também tinha sua imagem, localizada no altar de Nossa Senhora da Boa Morte.

Essa duplicidade de imagens de um mesmo santo, localizados em altares distintos, gerou, no ano de 1751, uma representação dos moradores da Freguesia de Antônio Dias, dirigida ao rei português, solicitando a extinção de uma das duas imagens de São Gonçalo Garcia existentes na igreja Matriz de Antônio Dias. Segundo esse documento, a imagem situada no altar de São José pertencia à irmandade de São Gonçalo Garcia, estabelecida por compromisso, com seu juiz e oficiais eleitos. Já a outra imagem, do altar da Boa Morte, tratava-localizam um de frente para outro, na parte da nave que fica junto à entrada do templo.[14]

[14] Arquivo Histórico Ultramarino, Cx. 58, doc. 58 de 03/09/1751. As citações seguintes estão no documento, composto de 04 folhas.

A queixa dos irmãos da irmandade compromissada, era que os irmãos da Boa Morte persuadiam os moradores locais de que a imagem do santo colocada em seu altar era "mais verdadeira" do que a da irmandade "oficial" de São Gonçalo Garcia. Inclusive, causavam escândalos no dia em que se comemorava festivamente o santo. Alegava-se também que a confusão criada gerava um distúrbio entre "os devotos e irmãos do compromisso, que esfriam totalmente na devoção com ruína espiritual e corporal". Por conta disto, temia-se a ruína da irmandade de compromisso, tendo em vista que os moradores deixavam de pagar as anuidades por se sentirem irmãos "do santo que está no altar da Senhora de Boa Morte e não da de compromisso, que está no altar de São José". Por fim, alegam, ainda, que isto gerava uma disputa entre os irmãos, causando "murmurações e descomposturas de palavras e outros desacatos nos lugares sagrados", ao afirmarem cada qual que "o seu santo" é mais milagroso que o da outra. Fato que também causava confusão nas dádivas e promessas dos fiéis, já que não se distinguiam para qual santo deveria se dirigir, tendo em conta que as imagens ficam uma defronte da outra. Mesmo sendo a imagem do altar de São José maior e "mais perfeita no feitio", como alegam no documento os irmãos da irmandade de São Gonçalo Garcia de compromisso.

A confirmação do caso é reforçada por um certificado passado pelo pároco da Freguesia, naquela ocasião, o padre Félix Simões de Paiva, onde se confirma a presença de duas imagens de São Gonçalo Garcia: uma colocada no altar da Boa Morte pelos pardos reunidos em uma irmandade "secular" subordinada àquela, e a outra "nova" imagem feita para ficar no altar de São José, por iniciativa de um grupo de pardos dissidentes que criaram uma irmandade "eclesiástica" dedicada à São Gonçalo Garcia. Segundo o padre, a imagem, depois de certo tempo, foi retirada do altar de São José e alojada no altar-mor e ao final afirma não saber mais o que havia acontecido e que a imagem ficaria mais cômoda no altar de São José.

Aliás, ficamos sabendo, pela documentação disponível, que a ideia da obra de uma capela própria já vinha sendo cogitada desde o ano da contenda descrita acima. Desde 1751, os irmãos suplicavam ao rei a permissão para se ter dois Ermitões para pedirem esmolas "por todo o território das Minas" para auxiliar no gasto com a obra, alegando viverem de "favor na dita Matriz".[15] Ao que tudo indica, a imagem de São Gonçalo Garcia da irmandade compromissada ficou perambulando pelos altares da matriz por muito tempo, pois em 1753 (10/05) tornavam eles a suplicarem ao rei esmolas para auxiliar na obra de uma capela própria, "por não ter altar próprio".[16] Curioso, é que em um documento do mesmo ano, (19/02), há a referência "a uma capela nova que fazem os mesmos pardos a São Gonçalo Garcia na freguesia de Nossa Senhora

[15] Arquivo Histórico Ultramarino, Cx. 58, doc. 83, de 05/05/1751.
[16] _____, Cx. 62, doc. 67, de 10/05/1753.

da Conceição da mesma vila". Nesse documento, aliás, há uma solicitação dos moradores de Vila Rica ao rei para que se unifique na referida capela as irmandades e devoções dos pardos. A justificativa era que "vivem estes enquanto ao bem espiritual e culto divino muito desordenados em forma tal que tem estes na dita vila suas irmandades e várias devoções, cada uma destas em sua parte, sem firmamento algum". [17]

Contudo, ao que parece, a capela nunca veio a ser erguida e talvez a expressão utilizada no documento acima, "na capela nova que fazem os mesmos pardos", faça referência apenas à intenção que estes tinham em construir sua nova capela. Neste aspecto, aliás, seguiam um feito dos irmãos da Irmandade de São José, surgida dentro da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, mas que ergueram uma capela própria do outro lado da Vila, na Paróquia de Nossa Senhora do Pilar.

Neste aspecto, aliás, existe outro documento, datado da segunda metade do século XVIII (1786), que apresenta uma lista das capelas e ermidas existentes na Freguesia de Antônio Dias, num total de onze: a igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, a capela de Nossa Senhora dos Anjos dos Terceiros de São Francisco, a capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz, a capela do Senhor dos Perdões, onde se acha a Senhora das Mercês, a capela de Santana; na praça, a capela de Nossa Senhora do Rosário do Padre Faria, a capela de Nossa Senhora do Pilar do Taquaral, a capela de Nossa Senhora da Piedade do Morro da Lavra Nova, a capela de São João Batista do Morro do Ouro Fino, a capela de Santana do Morro da Pedra Branca e a ermida de Nossa Senhora das Dores.[18]

Por essa relação se constata, portanto, que não há nenhuma referência quanto à existência de uma capela dedicada a São Gonçalo Garcia. Aliás, segue a essa relação, uma lista, enumerando as confrarias que ainda se encontravam na Matriz. Nela há uma referência a uma irmandade de "São Gonçalo", ao lado de outras, como Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora da Conceição, São Miguel e Almas, Senhora da Boa Morte dos Pardos, Santo Antônio, São Sebastião, Rosário do Terço e Terceiros de São Francisco de Paula.

Portanto, 30 anos após a querela envolvendo as duas imagens de São Gonçalo Garcia, a irmandade compromissada ainda subsistia na matriz. Não dá para saber, naquele momento, se ela encontrava instalada em algum altar próprio, já que certamente os seus irmãos não conseguiram erguer sua capela, como pretendiam; pelo menos não se tem notícia até o presente de se ter havido em Ouro Preto uma capela dedicada ao referido santo. Quanto às imagens do santo que se envolveram naquela briga, não há mais notícia delas na igreja.

---

[17] Arquivo Histórico Ultramarino, Cx. 61, doc. 44, de 19/02/1753.

[18] _____, Cx. 126, doc. 07, de 12/01/1787. Trata-se de um documento longo, com 35 folhas.

O curioso é que hoje existe entronizada em um dos altares da nave uma imagem de São Gonçalo do Amarante, e há até quem nomeie o altar como sendo do referido santo ou irmandade. Poderíamos até conjecturar que a irmandade de "São Gonçalo" existente no ano de 1786 na matriz de Antônio Dias, seja a de São Gonçalo do Amarante, um santo português muito popular no mundo luso-português, ao invés do santo indo-português. Penso que naquela época, de religiosidade bem arraigada na vida do povo, não se faria essa rude confusão. Mas o certo é que em algum momento do século XIX, talvez, se tenha introduzido essa devoção do santo de Portugal, apagando de vez a existência do glorioso São Gonçalo do Garcia. (Isso, no entanto, é uma hipótese que requer uma pesquisa mais exaustiva, que foge ao escopo desse artigo).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em função do que se demonstrou até aqui, podemos chegar à conclusão de que Gonçalo Garcia não é atualmente mais um santo tão popular no mundo luso-brasileiro, como foi em séculos anteriores. Das poucas imagens que indicamos e descrevemos no artigo, umas poucas ainda se encontram em seus altares originais; outras foram deslocadas para cômodos discretos das igrejas ou para museus; e outras desapareceram. Também praticamente não se celebra mais festivamente o santo, com raríssimas exceções, como destacado para o caso de São João del-Rei. É importante enfatizar que a festa é um componente importante para se manter viva a memória do santo, de seu culto e consequentemente de sua imagem. A falta da festa ou de uma mínima celebração em torno de sua memória, por meio de missas e tríduos, determina, com toda certeza, o seu profundo esquecimento. Outro aspecto verificado é que as imagens não aparentam traços de serem representadas fisicamente como um indivíduo de cor parda, a não ser, em alguns casos, na presença ligeiramente encaracolada dos cabelos. Por fim, devemos pensar que se a existência das imagens do santo, no período colonial, estimulou sentimentos de resistência social ou racial, isso se perdeu com o tempo. O desaparecimento das irmandades associadas ao santo, propiciou, de certa forma, o arrefecimento de muitas dessas tensões e foi também, inclusive, preponderante para o esquecimento da devoção em torno do Beato Mártir Gonçalo Garcia.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Padre Pedro Fernandes. *Sermão do admirável Mártir do Japão S. Gonsalo Garcia pregado no primeiro dia do Triduo que lhe consagrarão os Homens Pardos na Sé Cathedral da Cidade da Bahia aos 24 de Novembro de 1746.* Lisboa, Oficina de Miguel Menescal da Costa, 1748. (Disponível em https://purl.pt/34230).

BOSCHI, Caio César. **Os Leigos e o Poder.** *(Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*). São Paulo, Editora Ática, 1986.

CARDIM, PADRE Antônio Francisco. *Elogios e ramalhete de flores borrifado com sangue dos religiosos da Companhia de Iesu, a quem os tyranos do Império de Iapão tirarão as vidas por ódio da Fé Catholica*. Lisboa, Manoel da Silva, 1650. (Disponível em https://purl.pt/12675).

COMPROMISSO REFORMADO DA IRMANDADE DE SÃO GONÇALO GARCIA DE SÃO JOÃO DEL REY COMARCA DO RIO DAS MORTES ERECTA NA SUA CAPELA, 1783. (Disponível em https://purl.pt/31157)

COSME E DAMIÃO, Frei José dos Santos. *Sermam de S. Gonsalo Garcia Pregado no Terceiro dia do Solemnissimo Triduo, que celebrarão os Homens Pardos da Cidade da Bahia na Catedral da mesma Cidade aos 24. 25 e 26 dias do mês de Novembro anno de 1746*. Lisboa, Oficina de Miguel Rodrigues, 1747. (Disponível em https://purl.pt/28732).

FONSECA, Jorge. **Religião e liberdade. Os negros nas irmandades e confrarias portuguesas (séculos XV a XIX)**. Famalicão, Edições Húmus, 2016. (Disponível em https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/3334367/Religiao_e_Liberdade_WEB_1_.pdf)

JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria. **Jaboatao Mystico em corrente primeira Panegyrica e Moral.** Lisboa, Oficina de Antônio Vicente da Silva, 1758. (Disponível em https://purl.pt/24730).

LINS, Rachel Caldas e ANDRADE, Gilberto Osório. **Como viu o Japão Frei Ribadeneyra**. REVISTA CIÊNCIA E TRÓPICO, Recife 14 (2): 111-122, jul./dez., 1986. (Disponível em https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/391/277).

MAURÍCIO, Augusto. **Tempos Históricos do Rio de Janeiro**. 1946. (Disponível em https://reficio.cloud/templos-historicos-do-rio-de-janeiro/augusto-mauricio-igreja-sao-goncalo-garcia-e-sao-jorge/)

RIBADENEYRA, Frei Marcelo de. **Historia de las islas del Archipielago, y reynos de la Gran China, Tartaria, Cuchinchina, Malaca, Sian, Camboxa y Jappon, Y de lo succedido em ellos a los Religiosos Descalços, de la Orden del Seraphico Padre San Francisco, de la Provincia de San Gregorio de las Philippinas**. Barcelona, Imprensa de Gabriel Graells e Giraldo Dotil, 1601. (Disponível em https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5323537054&view=1up&seq=6)

RIBEIRO, Solterio da Silva. ***Summula Triunfal da nova e grande celebridade do glorioso e invicto martyr S. Gonçalo Garcia*, 1745.** REVISTA DO IHGB, Rio de Janeiro, Tomo 99, n. 153, p.11-104, 1928. (Disponível em https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107846-revista-ihgb-tomo-99-vol 153.html)

SAN ANTONIO, Frei Juan Francisco de. **Chronicas de la apostólica provincia de S. Gregorio de religiosos descalzos de N.S.P.S. Francisco en las Islas Philipinas, China, Japón, &c. Manila,** 1744. Terceira Parte. (Disponível em https://purl.pt/26216).

SANTA MARIA, frei João de Santa Maria. **Relacion del martírio que seys Padres Descaços Franciscos, e veynte Iaponeses Christianos padecieron em Iapon**. Madrid, Imprensa del licenciado Varez de Castro, 1599. (Disponível em https://purl.pt/35678).

SESÉ, Rocío Alonso. **Los 26 mártires de Nagasaki. Contextualización en el arte hispânico**. (Disponível em https://www.readcube.com/articles/10.6035%2Fforumrecerca.2013.14).

UMA DEVOÇÃO DESCONHECIDA: A HISTÓRIA DE NOSSA SENHORA DO BRASIL E A SUA REPRESENTAÇÃO EM UMA ESCULTURA DE GESSO PERTENCENTE À ESMU-UEMG

AN UNKNOWN DEVOTION: THE HISTORY OF OUR LADY OF BRAZIL AND HER REPRESENTATION IN A PLASTER SCULTURE FROM ESMU-UEMG

UNA DEVOCIÓN DESCONOCIDA: LA HISTORIA DE NUESTRA SEÑORA DEL BRASIL Y SU REPRESENTACIÓN EN UNA ESCULTURA DE YESO DE LA ESMU-UEMG

João Henrique Ribeiro Barbosa[1]
joaohrb@yahoo.com.br

Jussara Maria Rocha Alves[2]
jussaramariarochaalves@hotmail.com

RESUMO

O objetivo principal desse artigo é aprofundar no conhecimento de uma rara escultura policromada em gesso de Nossa Senhora do Brasil que atualmente pertence à Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais (ESMU-UEMG). Para alcançar essa proposta será apresentada a origem da devoção a Nossa Senhora do Brasil e a sua história. Procurou-se também apresentar ao leitor algumas principais representações dessa devoção, que ainda é muito pouco conhecida e representada no Brasil. Além disso, a fim de compreender o contexto de produção e comercialização das imagens em gesso no país, apresentam-se as principais casas revendedoras ou produtoras de imagens no início do século XX. Por fim, identifica-se a escultura de Nossa Senhora do Brasil, que, lamentavelmente, é apresentada ao leitor após um ato de vandalismo ocorrido no fim de 2019: a imagem teve a parte frontal parcialmente pichada com tinta *spray* vermelha. A comunidade acadêmica à qual a obra pertence entrou em contato com o autor e solicitou o seu restauro. A obra é descrita e analisada formal e iconograficamente. Os conhecimentos levantados nesse artigo serão fundamentais para uma próxima publicação sobre os materiais, as técnicas construtivas e o estado de conservação da obra, que resultarão em uma proposta de intervenção e no restauro da obra.

Palavras-chave: Nossa Senhora do Brasil; escultura em gesso; vandalismo.

[1] É bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais -(UFMG) (2014). É mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (conceito 6) da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/UFMG/2015-2017) na linha de pesquisa de Preservação do Patrimônio Cultural, sob a orientação do professor Dr. Luiz Antônio Cruz Souza.
[2] Possui graduação em Ciências Biológicas pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1983), Enfermagem e Obstetrícia pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1987) e em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014).

ABSTRACT

The main objective of this article is to deepen the knowledge of a rare polychrome plaster sculpture of Our Lady of Brazil that currently belongs to the School of Music of the State University of Minas Gerais (ESMU-UEMG). To achieve this proposal, the origin of devotion to Our Lady of Brazil and its history will be presented. We also tried to present the reader with some main representations of this devotion, which is still little known and represented in Brazil. In addition, in order to understand the context of production and commercialization of plaster images in the country, the main resellers or producers of images in the early twentieth century are presented. Finally, the sculpture of Nossa Senhora do Brazil is identified, which, regrettably, is presented to the reader after an act of vandalism that occurred at the end of 2019: the front part of the image was partially painted with red spray paint. The academic community to which the work belongs contacted the author and requested its restoration. The work is described and analyzed formally and iconographically. The knowledge raised in this article will be fundamental for a forthcoming publication on the materials, construction techniques and state of conservation of the work, which will result in a proposal for intervention and restoration of the sculpture.

Keywords**:** Our Lady of Brazil; plaster sculpture; vandalism.

RESUMEN

El objetivo principal de este artículo es profundizar en el conocimiento de una extraña escultura de yeso policromado de Nuestra Señora de Brasil que actualmente pertenece a la Escuela de Música de la Universidad Estatal de Minas Gerais (ESMU-UEMG). Para lograr esta propuesta, se presentará el origen de la devoción a Nuestra Señora de Brasil y su historia. También tratamos de presentar al lector algunas representaciones principales de esta devoción, que aún es muy poco conocida y representada en Brasil. Además, para comprender el contexto de producción y comercialización de imágenes de yeso en el país, se presentan las principales casas de venta o producción de imágenes a principios del siglo XX. Finalmente, se identifica la escultura de Nossa Senhora do Brasil de la ESMU-UEMG que, lamentablemente, se presenta al lector luego de un acto de vandalismo ocurrido a fines de 2019: la parte frontal de la imagen fue pintada parcialmente con spray rojo. pintar. La comunidad académica a la que pertenece la obra contactó al autor y solicitó su restauración. La obra se describe y analiza formal e iconográficamente. Los conocimientos planteados en este artículo serán fundamentales para una próxima publicación sobre los materiales, técnicas constructivas y estado de conservación de la obra, que dará como resultado una propuesta de intervención y restauración de la obra.

Palabras clave**:** Nuestra Señora de Brasil, escultura en yeso, vandalismo.

A ORIGEM DA DEVOÇÃO: "NOSSA SENHORA DO BRASIL ESTENDERÁ SEU MANTO PROTETOR SOBRE A NAÇÃO BRASILEIRA."

A devoção a Nossa Senhora do Brasil surge no começo do século XVII em Pernambuco. Segundo Medeiros (1986), a escultura original foi feita em madeira, tem 1,5m e "sem dúvida alguma, [foi] feita no Brasil, já que a Virgem possuía traços indígenas e o Menino era mestiço, ambos com corações feitos em ouro e cercados por raios luminosos, representando o

amor." (MEGALE, 1986, p.80; CARASENI, 2017, p.107) A pesquisadora afirma que, segundo a tradição, a imagem foi encomendada pelo padre José de Anchieta a um índio (MEGALE, 1986, p. 80). A identificação "Nossa Senhora do Brasil", no entanto, viria somente depois de aproximadamente 100 anos. Inicialmente, a imagem foi conhecida pelo povo brasileiro como "Nossa Senhora dos Divinos Corações".

> Historicamente, sabe-se que em 1725 existia na igreja da Penha em Recife a imagem de Nossa Senhora dos Divinos Corações, escolhida pelos missionários capuchinhos de Pernambuco para padroeira de sua prefeitura apostólica. A tradição atribui aos primeiros jesuítas a origem da escultura, admitindo-se que a inspiração tenha sido ditada pelo padre José de Anchieta, quando visitou Pernambuco, após ter fundado no Espírito Santo a primeira capela dedicada ao Sagrado Coração de Jesus. A imagem teria permanecido em alguma aldeia nativa até ser notada pelos capuchinhos italianos e posteriormente por eles entronizada na matriz do Recife (MEGALE, 2008, p. 101).

Em 1828, seis anos após a independência do Brasil (1822), "vários movimentos sediciosos em Pernambuco, [são] acompanhados de profanações de templos", e há um movimento de crescente resistência aos estrangeiros no país; tais acontecimentos motivam o frade napolitano Joaquim de Afragola, também citado como frei "Joaquim d'Afragola", a remeter secretamente a imagem de Nossa Senhora do Brasil para o convento da Ordem dos Capuchinhos em Nápoles (MEGALE, 2008, p. 101).

A escultura, possivelmente uma imagem de roca[3], composta pela figura de Nossa Senhora com o Menino, ambos com "ricas alfaias", não é imediatamente enviada ao seu destino final e permanece na alfândega italiana; após algum tempo, ela é deslocada juntamente com um "caixote procedente do nosso país" (VIDA CATÒLICA, 1950). O motivo para a retenção da caixa na alfândega se deve a "falta de meios pecuniários" dos frades capuchinhos napolitanos, que não tinham conhecimento do seu conteúdo, mas somente do elevado peso (MEGALE, 2008, p. 101). Os guardas da alfândega, por curiosidade, rompem a caixa e são surpreendidos pela "correta feição esculpida o rosto" e pela "riqueza do traje que a envolvia"; até esse momento, Arroyo afirma que a imagem devia chamar-se de "dos Sagrados Corações de Jesus e Maria, porque ambos ostentavam no peito um coração cercado de raios fulgurantes" (ARROYO, 1963, p. 275). Porém, essa representação ainda contava com um diferencial: "as figuras traziam traços índios no rosto, o que faz presumir ser obra de algum escultor nativo do princípio do século XIX. (...) feita em Pernambuco, onde frei Joaquim d'Afragola viveu durante os anos próximos a 1825." (ARROYO, 1963, p. 275-276)

A escultura é então enviada à igreja de Santo Efrém, o Novo, e exposta em uma capela para os fiéis napolitanos. Esses, para distingui-la de outras devoções marianas, dão-lhe o nome

[3] Para mais detalhes sobre "imagem de roca" ver Quites e Coelho (2014, p. 39).

de "*Madona del Brasile*" (figura 1). A partir desse momento, são atribuídos à imagem milagres de cura durante uma epidemia de cólera e a extinção desse evento (CARASENI, 2017, p. 109). A devoção à "*Madona del Brasile*", no entanto, só adquire maior notoriedade e conhecimento após um incêndio ocorrido em 22 de fevereiro de 1840 na igreja onde a imagem se encontrava: tudo foi consumido pelo fogo, "apenas a imagem de Nossa Senhora permanecia intacta, ligeiramente enegrecida da fumaça." (ARROYO, 1963, p. 276)

Figura 1 – Imagem original de Nossa Senhora do Brasil na Paróquia de Santo Efrém, em Nápoles.



Fonte: https://santeframo.it/santeframo/chiesa_all_interno/?portfolioCats=24

Uma publicação italiana de época descreve o incêndio ocorrido em Nápoles em 1940:

> Todos os olhos estavam voltados para a efígie sagrada, quando observaram, com espanto, que o véu, ao invés de incinerar, seduzido pelas chamas, se movia como se tivesse sido atingido por um hálito fresco da brisa leve; e o incêndio, de uma forma extraordinária, parecia respeitar [...]. Efeitos visíveis do poder de Maria, desde o fogo que destruiu completamente a igreja, poupou a efígie [...]. Após este acontecimento milagroso, o restante do telhado entrou em colapso em todos os pontos da Igreja [...]. Duraram poucos dias o fogo para consumir o material combustível que caía no chão da igreja, e logo deu lugar à curiosidade de entrar [...] muita gente queria ver o milagre operado pela SS. Virgem do Brasil. Enquanto isso, a efígie sagrada recebeu homenagens de Napolitanos, que corriam no meio da multidão para observar com seus próprios olhos a destruição infligida pelo fogo e o poder que Maria havia exercido sobre o mesmo fogo; todo mundo é afligido, por um lado, pelas ruínas de uma igreja, que tinha sido uma das mais ilustres da cidade de Nápoles, de outro derramavam lágrimas de ternura à vista da efígie sagrada que saiu ilesa no meio de um fogo tão grande, e um ciclo de devoção a ela [...] (1842, p. 11-12).

O fato foi tão extraordinário que o próprio rei Fernando II foi visitar a imagem e determinou que "não a movessem do lugar até que fosse reconstruída a igreja." (ARROYO, 1963, p.276). A igreja não foi reconstruída, mas a imagem retornou no ano seguinte para uma capela com coroação solene "perante milhares de devotos" (BUSATO, 1951, p. 140); em 1867 a imagem foi conduzida para a igreja de Santo Efrém, o Velho.

Embora a origem da imagem de N. S. do Brasil seja brasileira, até a década de 1930 "ignorávamos essa devoção", que, como apresentado, já existia na Itália desde o ano de 1829, mas só chega oficialmente no Brasil em 1923, com o bispo D. Frederico de Souza Costa. O religioso conheceu a imagem na cidade italiana e "mandou notícias para o nosso país. Começou-se assim a devoção a Nossa Senhora do Brasil (...)" no nosso país (MEGALE, 2008, p. 101). Em uma publicação de época no jornal carioca *A Cruz* relata-se:

> [...] Essa invocação é pouco conhecida, entre nós (...). Existia em Pernambuco no sanatório de N. S de Pompeia, uma imagem de madeira esculpida, constava, por um índio, civilizado pelos jesuítas, representando Nossa Senhora, com o Menino Jesus ao colo, tendo ambos o coração, rodeado de raios, aparecendo no peito, e por isto era invocada como nome de Nossa Senhora dos Corações.

Várias foram as tentativas de trazer a imagem original para o Brasil, porém nenhuma dela com sucesso. Atualmente, entre os edifícios religiosos, há no país a igreja, que anteriormente foi capela, Nossa Senhora do Brasil em Porto Alegre (RS), inaugurada em 1931 e uma capela em Cabedelo, Paraíba, na Comunidade da Praia do Jacaré, inaugurada em 1932. A primeira Igreja com essa denominação foi inaugurada no bairro da Urca (RJ) em 1934, e posteriormente outra igreja com a mesma devoção é construída no bairro Jardim América (SP) em 1940. Em São Paulo também há igrejas dessa devoção nas cidades de São José do Rio Preto e Americana, Cotia e, também, há outra igreja em Porto Seguro (BA). A festa de Nossa Senhora do Brasil é celebrada no primeiro domingo após a festa da natividade de Nossa Senhora (oito de setembro), também há uma capela na Paróquia de Santo Antônio da Granja Vianna, outra Paróquia de Santo Antônio em Cotia, e outra igreja em Porto Seguro (BA).

A PARÓQUIA NA URCA (RJ-1934)

No Rio de Janeiro, a fim de divulgar o culto "e auxiliar a construção da igreja em sua honra, foi fundada uma associação, sendo eleita a primeira diretoria e nomeada diversas comissões." A igreja foi erigida na capital carioca, no bairro da Urca. A pedra fundamental foi lançada em 1930, três anos depois foi feita a inauguração e em 1934 foi criada a paróquia. Na

capital carioca, a devoção decorre da iniciativa do Cardeal Dom Sebastião Leme em 1934[4]. Atualmente, existem três imagens de Nossa Senhora do Brasil na paróquia: uma em gesso no nicho do altar-mor, doada no momento da inauguração da igreja; outra na entrada da cripta encomendada em 1997 pelo pároco; e outra na decoração da torre externa[5].

A PARÓQUIA NO JARDIM AMÉRICA (SP-1940)

Na capital paulista, a paróquia dedicada a Nossa Senhora do Brasil foi criada em 1940 pelo arcebispo D. José de Afonseca e Silva; dois anos depois, iniciou-se a construção da igreja matriz, por iniciativa do primeiro pároco, Monsenhor João de Carvalho[31] O projeto arquitetônico foi de Bruno Simões Magro, professor de arquitetura da Universidade de São Paulo, e a decoração interna -pintura teto da capela-mor- (figura 2) são de autoria do pintor e ceramista Antônio Paim Vieira.

Figura 2 - Nossa Senhora. do Brasil na paróquia de mesmo nome em São Paulo.
No detalhe a Virgem com o Menino.



Fonte: foto do autor.

[4]Paróquia Nossa Senhora do Brasil no bairro Urca em Rio de Janeiro.
http://www.igrejanossasenhoradobrasil.com.br/historia. Acessado em: 12 abr. 2023.
[5] Disponível em <https://nossasenhoradobrasil.com.br/padroeira/>. Acessado em 8 jan. 2020.

A POPULARIZAÇÃO DA DEVOÇÃO: IMAGENS EM GESSO

O período que segue do final do Império (1888) até a Primeira República (1930) é influenciado pela vinda de imigrantes europeus para o Brasil. Durante esse período novas igrejas e capelas são construídas nas capitais e nas cidades do interior, enquanto as antigas igrejas e capelas dos períodos coloniais e imperiais são reformadas, ampliadas e modernizadas "ao gosto eclético do novecentos, idealizadas por padres europeus e realizadas pelas mãos de arquitetos, mestres de obras, pintores e escultores, em sua maioria, também europeus, sobretudo alemães e italianos". Segundo Cavaterra (2019), duas são as origens das imagens que substituíram ou ocuparam os altares brasileiros:

> A primeira é a importação de imagens sacras realizadas principalmente nos Estados de São Paulo e Rio de Janeiro, por meio de estabelecimentos comerciais especializados no setor religioso que mantinham negócios com a Europa, sobretudo com Portugal e França, notáveis centros produtores de imagens sacras e de mobiliário religioso no final do século XIX. A segunda é a introdução de novas oficinas de escultura e entalhe realizados por imigrantes italianos e alemães, principalmente em São Paulo e Rio Grande do Sul (CAVATERRA, 2019, p. 2).

A venda das esculturas em gesso ou em madeira era divulgada por meio de catálogos ilustrados. As oficinas que mais produziram e comercializaram imagens sacras, retábulos e mobiliário religioso no final do século XIX e início do século XX foram: Casa Estrela em 1914 no Porto, pela *Maison Rafffl* em Paris (Catálogo *Statues Religieuses*, Catálogo nº 57, 59), por Marino Del Favero & Irmão em São Paulo no "Estabelecimento de escultura e entalho" em 1904 e 1911 e o atelier do imigrante alemão Henrique Rüdiger (Atelier de Artigos para o Culto) em Porto Alegre, e a família de Tarquínio Zambelli, imigrantes italianos, na cidade de Caxias do Sul (CAVATERRA, 2020, p. 11-12). Cavaterra (2020) identifica alguns catálogos com imagens em gesso, porém em nenhum deles há a devoção à Nossa Senhora do Brasil.

> No final do século XIX e início do século XX, rapidamente a imaginária em gesso substituiu a tradicional imaginária sacra em madeira e barro com a vantagem de produção rápida e econômica, por permitir maior diversidade de formas e iconografias e, além disso, por representarem o progresso e modernidade expressos pela industrialização. Percebe-se a transferência de modelos e a semelhança de imagens. Cada fabricante oferecia aos seus clientes ao menos quatro ou cinco tipos de acabamento, que variavam do mais simples ao mais elaborado, enriquecido com folhas de ouro ou prata, com características próprias que ainda os distinguem e revelam seu talento e criatividade. Assim, o ecletismo nas obras sacras se verifica na mescla de estilos, inspirações formais e decorativas da grande variedade de devoções e iconografias da imaginária sacra, encontrada em igrejas e templos religiosos. A popularização das obras e o baixo custo de produção possibilitaram que cada casa pudesse ter em seu interior o seu santo de devoção no período da Belle Époque brasileira (CAVATERRA, 2020, p. 12-13).

O gesso permitiu a popularização de várias devoções ao longo do século XX. Dentre os estabelecimentos responsáveis pela venda de artigos religiosos, como imagens sacras, podemos

citar no século XIX na cidade do Rio de Janeiro a "Casa Sucena" e em São Paulo a casa "A Apparecida" (SP), "Casa Especial de Paramentos e Alfaias para a Egreja de Ferrete & Comp." (1888), a "Fagundes, Bohn Junior & Comp." (1888), "Casa de Paramentos de Rodovalho Jr. & Co." (1895). No século XX outras seriam abertas: "Casa Pio X" e "Casa 'A Lourdes'". A casa "A Apparecida" (1887) "produzia paramentos e possuía uma oficina de metalização e importação de imagens sacras e que já em 1900 publicava que possuía 'rico sortimento de imagens em diversos tamanhos e invocações'" (CAVATERRA, 2015, p. 1159).

No Rio de Janeiro, Casa "A Luneta de Ouro", de propriedade de Aurélio Monteiro & C, fundada em data desconhecida e extinta em meados de 1970, tem suas primeiras publicidades datadas de 1911, e a mais antiga e afamada, Casa Sucena1. A Casa Sucena "foi possivelmente a mais antiga e mais conhecidas fornecedora de artigos eclesiásticos e imagens sacras produzidas no nordeste brasileiro e importadas da Europa. Sua origem remonta à 1806, de propriedade de Azevedo Ramos e pouco tempo depois comprada por José Rodrigues Sucena que deu o nome famoso à firma" (CAVATERRA, 2015, p. 1158). A "Casa Sucena" comercializava "o maior e melhor sortimento de artigos religiosos, paramentos, imagens, fazendas, modas, armarinho etc." 2. A empresa atuou na revenda de imagens de gesso da *"Maison Rafffl*", como é o caso da escultura em gesso de São Vicente (MARTA, 2014, p. 66).

> na época, por contrato, era o único fornecedor das matrizes da província do Rio de Janeiro e diocese do Império. Em 1895, possuía uma fábrica de imagens e distribuía catálogos compostos de cinco volumes. Durante a administração de José Rodrigues de Sucena, mantinha um estabelecimento de vestuário e artigos religiosos em Paris de onde exportava imagens sacras da *Maison Raffl et Cie*, França, dentre outras casas francesas; e da Casa Estrella, em Portugal, onde conservava um outro escritório na cidade do Porto, como indica a publicidade do ano de 1916, na revista Illustração Catholica. Ambas as Casas, a Raffl e a Estrella, utilizavam a distribuição de catálogos comerciais ilustrados para a publicidade e escolha de seus clientes (CAVATERRA, 2020, p. 3).

As primeiras esculturas em gesso introduzidas em Minas Gerais foram produzidas para a nova igreja da Província Brasileira da Missão, a Casa do Caraça, em 1883 (COELHO, 2005, p. 243). Dentre as 15 esculturas em gesso policromado com detalhes em folha de ouro identificadas na igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, todas produzidas na França, 10 apresentam a identificação "Raffl et Cia" (ASSIS, 2016). A "Casa Raffl" foi um dos principais estabelecimentos no exterior responsáveis pela produção e comercialização de imagens em gesso. Além das imagens citadas por Assis (2016), a "Casa Raffl" também produziu as esculturas em gesso de São Vicente (MARTA, 2014, p. 39) e São Bento, da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, no Distrito de Morro Vermelho, Município de Caeté. (ALVES, 2014, p. 15).

IDENTIFICAÇÃO DA IMAGEM

Figura 3 – Fachada do primeiro edifício (vermelho) da ESMU-UEMG principal; e à direita da imagem o segundo edifício (branco). com setas indicando a entrada.



Fonte: *Google Street View*.

A escultura em gesso de Nossa Senhora do Brasil faz parte do acervo da Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais (ESMU-UEMG) e integra o conjunto de bens móveis da Escola, localizada na Rua Riachuelo, bairro Padre Eustáquio, cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais[6]. A escola é composta por dois edifícios e a entrada é feita pela portaria principal (edifício vermelho), única via de acesso (figura 3). Essa entrada dá acesso ao primeiro edifício; o segundo edifício (branco), só pode ser acessado pelo primeiro e dá acesso a dois corredores, um à direita e outro à esquerda.

A escultura de Nossa Senhora do Brasil estava exposta no final do corredor à direita da biblioteca (figura 4). Até o momento não foi possível reunir informações que indique qual a sua procedência (aquisição, doação do Estado, de professores ou de algum aluno).

[7] Disponível em: https://www.uemg.br/esmu. Acessado em: 2 mai. 2023.

Figura 4 – Vista do corredor à direita da biblioteca, com detalhe para o local onde a escultura era exposta



Fonte: Fábio Viana.

No dia 3 de outubro de 2019 a escultura teve a parte frontal pichada com tinta *spray* vermelha; a imagem abaixo foi tirada no dia seguinte ao ato (figura 5). Juntamente com a imagem em gesso há também um terço feito com metal (crucifixo e corrente) e madeira (contas); parte das contas utilizadas nos mistérios também foi pichada com a tinta vermelha. Como é possível observar nesse registro, a obra, embora não pertença a uma igreja, pode ser considerada como uma imagem de culto, uma vez que era exposta em um nicho específico para adoração com adornos e elementos que reforçam a devoção do público (sobre a base havia um tecido branco com motivos florais e ao lado da base da imagem é possível identificar rosas e outras esculturas devocionais de pequeno porte).

Após a vandalização, funcionários e professores da Escola de Música se reuniram para providenciar uma intervenção de restauro que recuperasse o aspecto original da imagem antes da pichação. A imagem e o terço foram recebidos pelo autor desse artigo no primeiro semestre de 2020. No recebimento da escultura atestou-se a ausência do dedo indicador da mão esquerda da imagem de Nossa Senhora e do Menino e do indicador e polegar da mão direita do Menino. Além disso, a mão direita do Menino apresentava ruptura total e só não havia sido totalmente

dissociada por causa dos fios de metal internos inseridos no gesso para a composição da escultura.

Figura 5 – Vista frontal da Nossa Senhora do Brasil no dia em que foi vandalizada.



Fonte: Fábio Viana.

Na parte posterior do manto da imagem de Nossa Senhora é possível verificar um selo com a identificação “Indústria Brasileira / Casa Sucena / Rio de Janeiro”. Como vimos, esse selo era utilizado pelas empresas para identificar as suas esculturas. A data de fabricação não foi identificada, porém acredita-se que a escultura foi produzida na segunda metade do século XX, momento em que as igrejas do Rio de Janeiro e São Paulo, principais centros de divulgação da devoção, já estavam completamente edificadas.

A escultura tem as dimensões totais de 63 x 21,5 e 18,5 cm. Ela apresenta uma base octogonal com dimensões de 14 x 11 x 5 cm. A base é revestida por uma estrutura em madeira que apresenta na face frontal a inscrição prateada e em caixa-alta: “NOSSA SENHORA DO BRASIL”.

DESCRIÇÃO

Figuras 6 e 7 - Vista frontal e posterior da escultura de Nossa Senhora do Brasil.
e posterior da escultura de Nossa Senhora do Brasil.



Fonte: fotos do autor.

A imagem representa uma figura feminina em pé, com o corpo em posição de contraposto, com o corpo levemente inclinado para frente e com uma criança no colo (figura 6). A cabeça da imagem feminina é ovalada, levemente inclinada para frente e para a direita, enquanto os cabelos apresentam tons de ocre claro, são lisos, bipartidos simetricamente e quase que totalmente cobertos. O rosto, que está quase que completamente coberto pela tinta vermelha, apresenta um semblante sereno e triste. O membro superior direito está caído próximo ao corpo, levemente flexionado e quase totalmente coberto por um manto azul-claro, sendo possível notar somente a mão aberta. O braço esquerdo por sua vez, está flexionado e a mão segura uma criança. No peito, é possível ver um coração sobre um fundo dourado. O membro inferior direito está direcionado para frente e levemente inclinado para esquerda, em movimento centrípeto, enquanto o membro inferior esquerdo está levemente retraído. Os pés estão parcialmente à mostra.

A criança, que está sentada na mão esquerda da mulher, também tem a cabeça ovalada e o rosto sereno e triste, porém levemente inclinado para frente e para a esquerda; a face está

quase que completamente coberta por tinta vermelha. Os cabelos são ondulados e apresentam tons de ocre claro. Os membros superiores estão caídos e ambos os braços estão flexionados. As mãos do menino estão abertas e parecem indicar uma atitude de oferta. No peito do menino, identifica-se um coração com raios dourados. Os membros inferiores do menino estão cruzados, sendo a perna esquerda representada sobre a direita. Os pés do menino estão ambos à mostra. Destaca-se que os olhos da mulher e do menino parecem ser de vidro. Além disso, o olhar de ambas é para baixo, porém em direções distintas. Vista de costas, apresenta um véu branco que cobre quase totalmente os cabelos. Além disso, está com um manto azul-celeste que cobre toda a parte posterior e frontal. Essa vestimenta tem representações abstratas douradas nas bordas e estrelas de cinco pontas distribuídas na parte frontal e posterior. O tronco é reto e está parcialmente pintado com a pichação feita com a tinta vermelha.

Veste uma túnica rosa-claro com motivos florais e figuras abstratas nas bordas; a cintura apresenta um cordão duplo dourado. Os pés estão calçados com sapatos dourados. A criança, ao contrário da mãe, está com os cabelos totalmente à mostra. O tronco está ligeiramente pintado com a tinta *spray* vermelha. O menino está completamente coberto por uma túnica branca com motivos abstratos dourados na borda; a cintura apresenta um cinto dourado. A base é octogonal e na cor verde. Essa base em gesso é revestida por outra em madeira com um acabamento simples, isto é, sem base de preparação e na cor preta. Na parte inferior da base há um tampo em madeira com um orifício no centro; a estrutura em madeira da base dificulta a visualização da parte interna da obra.

ANÁLISE ICONOGRÁFICA E FORMAL

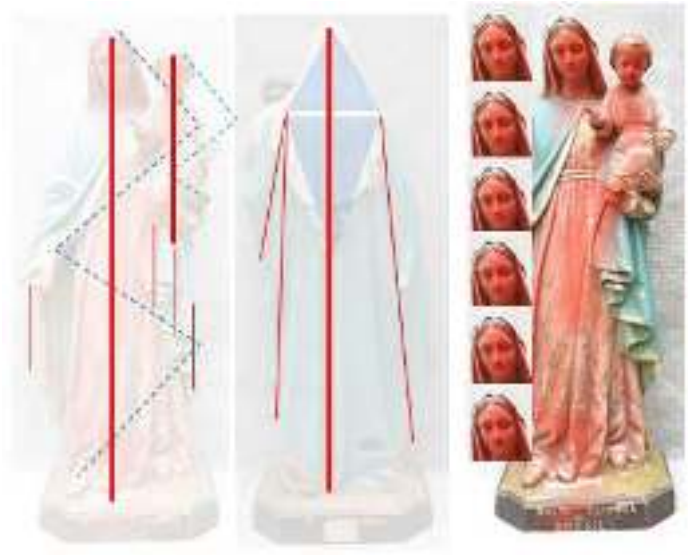
Inclui-se a devoção a Nossa Senhora do Brasil como uma das iconografias da fase da "Virgem Mãe" (MEGALE, 2008, p. 20). A iconografia da imagem de Nossa Senhora do Brasil consiste na seguinte representação

> A Virgem Maria com feições indígenas segura no braço esquerdo o Divino Infante. Ambos ostentam no peito os respectivos corações em cor vermelha, sendo que o menino Deus segura o seu com a mão esquerda, e com a direita aponta para o de sua Mãe. Nossa Senhora veste uma túnica bordada e tem sobre ela um longo véu, que vai da cabeça até os pés. Ambos usam uma coroa real (MEGALE, 2008, p. 102).

Na representação em gesso não é possível observar traços indígenas na Mãe ou no Menino. A Mãe segura o Menino com a mão esquerda e ambos apresentam no peito um coração com raios dourados. A criança está com as mãos abertas, mas não aponta para a mãe. Além disso, o véu branco da Mãe vai da cabeça à cintura; ela e o Menino não apresentam coroa. Na

imagem original de Nossa Senhora do Brasil, atualmente em Nápoles, a anatomia da composição é semelhante, porém ambas as figuras apresentam coroas e a mão direita do Menino parece estar abençoando, enquanto a esquerda aponta para o seu coração. Esse atributo, por sua vez, é representado por uma peça aparentemente em metal, disposta sobre o peito da Mãe e do Menino.

Figura 8 – Esquemas formais para a parte frontal e posterior da imagem.



Fonte: esquema do autor.

A composição formal desta imagem (figura 8) apresenta estrutura com linhas primárias na vertical (linhas vermelhas espessas) e linhas secundárias também na vertical (linhas vermelhas finas), que conferem uma estrutura mais rígida e estática para o conjunto. Entretanto, a parte frontal da imagem apresenta uma disposição assimétrica que confere maior movimento ascendente e descendente para o conjunto: a cabeça da mulher, o menino no colo, a mão direita da imagem feminina à mostra, os detalhes em azul do manto e o pé direito à mostra (linha pontilhada em azul). Esse movimento também é repetido na representação do menino mostra (linha pontilhada em azul-claro). Na parte posterior, a representação do véu branco confere maior simetria para a imagem. O espaço preenchido pelo menino é equilibrado com a abertura do braço direito da figura feminina. O cânone é de aproximadamente e seis cabeças**.**

As esculturas em gesso são comumente produzidas em série por meio de moldes feitos a partir de uma escultura original. Essa característica, como vimos, resultou no aumento na procura por imagens sacras pelo público leigo e por instituições, na popularização de algumas devoções, além da redução nos custos da sua fabricação/produção. Essa produção seriada de

imagens a partir de um modelo inicial pode reduzir a singularidade e a particularidade de algumas esculturas contemporâneas. Contudo, acreditamos que essa situação não pode ser verificada na imagem de Nossa Senhora do Brasil da Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais, uma vez que essa devoção ainda é desconhecida no Brasil, e escassas são as suas referências e poucos são os exemplares identificados. As imagens utilizadas pelas primeiras paróquias brasileiras (em Porto Alegre, no Rio de Janeiro e em São Paulo) apresentam características formais distintas da encontrada na capital mineira. Além disso, essa escultura é uma representação em gesso que apresenta o selo da "Casa Sucena", sendo, portanto, possivelmente produzida pela *Maison Raffl* em Paris. Essas particularidades reforçam a singularidade da obra e a sua relevância para a o estudo da imaginária devocional em gesso no Brasil.

CONCLUSÃO

Este artigo apresentou ao leitor a história da devoção à Nossa Senhora do Brasil e os impactos dessa devoção. Tendo em vista que a representação dessa devoção é pouco comum no país, buscou-se levantar os principais templos religiosos com esculturas que representassem essa devoção. Além disso, buscou-se apresentar para o leitor a escultura, um raro exemplar dessa devoção, que foi possivelmente produzida no exterior e revendida pela Casa Sucena. Apesar de estática, a imagem apresenta composição assimétrica que confere movimento suave para o conjunto. A representação das mãos do Menino é distinta da apresentada pela imagem original em Nápoles e da descrição iconográfica feita por Megale (2008). Por fim, a imagem parece apresentar olhos de vidro (tanto Nossa Senhora quanto o Menino Jesus), técnica complexa que confere maior realismo e devoção para a peça. Espera-se, em uma próxima oportunidade, apresentar os materiais, técnicas, estado de conservação, proposta de limpeza e intervenção realizada na imagem.

AGRADECIMENTOS

À Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais (ESMU-UEMG), à funcionária Maria Helena dos Santos e ao professor Fábio Henrique Viana, pelo apoio e incentivo durante a realização dessa pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALVES, Jussara Maria Rocha. São Bento: complementação de suporte na escultura devocional em gesso policromado. Trabalho de conclusão de curso (TCC) apresentado ao Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Conservação – Restauração de Bens Culturais Móveis. Belo Horizonte, 2014.

ARROYO, Leonardo. Igrejas de São Paulo: Introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade. Companhia Editora Nacional, 2ª Edição, São Paulo, 1966. Disponível em: https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/379/1/331%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf. Acessado em 1 de mai. 2023.

ASSIS, Maria Clara de. Diagnóstico do Estado de Conservação das Esculturas em Gesso da Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens/ Santuário do Caraça, Minas Gerais. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

BUSATO, J. (padre). "Madonna del Brasile". Revista Ave Maria. Ano 52, número 9, 11 mar. 1951, São Paulo. Disponível em: https://revistaavemaria.com.br/acervo. Acessado em: 1 mai. 2023.

CARASENI, Rita de Cassia Goulart. A devoção a Nossa Senhora do Brasil. CIBER TEOLOGIA, Revista de Teologia & Cultura, Edição 56, Evangelização Mariana e Devoção Popular na América Latina, 2017, p. 105-116. Disponível em: https://ciberteologia.com.br/images/edicoes/pdf/edicao_20200712143907.pdf. Acessado em: 1 mai. 2023.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. Imigração europeia e a introdução de novas devoções e iconografias no Brasil da *Belle Époque*. 2020. Disponível em: https://www.ciipc2020.rj.anpuh.org/resources/anais/13/ciipc2020/1623714890_ARQUIVO_243d715f46eff9bd09c15f3039abf660.pdf. Acessado em: 18 de abril de 2023. III Congresso Internacional e Interdisciplinar em Patrimônio Cultural: Experiências de Gestão e Educação em Patrimônio.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. Imprensa e comércio de arte sacra na belle époque paulista: das casas de paramentos, marmorarias e liceus à Casa Marino del Favero. Anais Jornada de Pesquisa PPG IA UNESP, 2015.

CORTINES, Dagmar. Nossa Senhora do Brasil. A Cruz : Orgão da Parochia de S. João Baptista, Rio de Janeiro, 04 out. 1931, p. 5.

GONÇALVES, Luzia Marta Marques. São Vicente de Paulo: Técnica Construtiva e Conservação-Restauração de uma Escultura em Gesso Policromado. Trabalho de conclusão de curso (TCC) apresentado ao Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Conservação – Restauração de Bens Culturais Móveis. Belo Horizonte, 2014.

MEGALE, Nilza Botelho. 112 Invocações da Virgem Maria no Brasil: história, iconografia, folclore. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

MEGALE, Nilza Botelho. Invocações da Virgem Maria no Brasil: história, iconografia, folclore. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

PEREIRA, Mabel Salgado. Devoção mariana: espaço sagrado e memória coletiva. RHEMA – Revista de Filosofia e Teologia, v. 16, n. 51, p. 96-117, jan./jul. 2018. Instituto Teológico Arquidiocesano Santo Antônio.

PIMENTEL, Raquel Ramos. Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Serra-ES: igreja e religiosidade no contexto da romanização católica (1880 – 1916). Orientadora: Maria Cristina Correia Leandro Pereira. Coorientadora: Aissa Afonso Guimarães. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

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

RELAZIONE DELL'INCENDIO e del prodigio avvenuto nella chiesa de' Cappuccini di S. Efrem nuovo di Napoli l'anno 1840. Napoli. Dalla Tipografia del Sebeto, 1842. 16 páginas. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=46NOg0B2DiYC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false. Acessado em: 21 abr. 2023.

A VISÃO DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DA CAPELA MOR DA IGREJA DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO DE SALVADOR/BA

LA VISION DE SAN FRANCISO DESDE LA CAPILLA DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE SALVADOR/BA

THE VISION OF SAINT FRANCIS OF ASSISE FROM THE CHAPEL OF THE CHURCH OF THE COUVENT OF SN FRANCIS OF SALVADOR/BA

Maria Helena Ochi Flexor[1]
mhoflexor@gmail.com

RESUMO

A finalidade deste texto é trazer ao conhecimento de estudiosos da arte sacra baiana o escultor Pedro Ferreira. Embora seja autor de obras de esculturas importantes, passa quase desapercebido na historiografia da arte baiana. Trata-se de artista que pertenceu ao período em que o neoclassicismo se impunha à cultura Ocidental, porém, ainda restavam, na Bahia, as práticas dos estilos barroco/rococó, em especial a cópia dos grandes mestres desses estilos. Pedro Ferreira foi um desses artistas e teve como principal inspirador Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), um dos principais pintores do barroco espanhol. Pedro Ferreira foi muito desprestigiado pelo fato de sobreviver como mestre de obras.

Palavras-chave: Pedro Ferreira; escultura; Visão de São Francisco, Igreja de São Francisco, Salvador/ Bahia

RESUMEN

El objetivo de este texto es llamar la atención de los estudiosos del arte sacro bahiano sobre el escultor Pedro Ferreira. Aunque es autor de importantes esculturas, pasa casi desapercebido em la historiografia del arte bahiano. Es un artista que perteneció al período em que el neoclasicismo se impuso em la cultura occidental, sino embargo, em Bahia, aún, permanecían las prácticas de los estilos barroco/rococó, en particular la copia de los grandes maestros de estos estilos. Pedro Ferreira fue uno de estos artistas y su principal inspiración fue Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), uno de los principales pintores del barroco español. Pedro Ferreira quedó muy desacreditado por sobrevivir como capataz.

***Palabras-clave*:** Pedro Ferreira; escultura; visión de San Francisco, Iglesia de San Francisco, Salvador/Bahia.

[1] Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1961) e doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (1980). E professora emérita da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte baiana, história da arte, história urbana, história da Bahia e urbanismo. Foi professora da FAAP E PUC/SP. Professora contratada da UFBA, entre 1965 -1969, como professora de História da Arte, na Faculdade de Arquitetura; foi transferida, para a Escola de Belas Artes da mesma Universidade.

ABSTRACT

The purpose of this text is to bring the sculptor Pedro Ferreira to the attention of scholars of Bahian sacred art. Although he is the author of important sculptures, he goes almost unnoticed in the historiography of Bahian Art. He's an artist who belongs to the period when neoclassicism was imposed on Western culture, however, the practices of baroque/ rococo styles still remained in Bahia, especially the copy of the great masters of these styles. Pedro Ferreira was one of these artists and his main inspiration was Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) who was one of the main artists of the Spanish Baroque. Pedro Ferreira was greatly discredited for having as his main occupation, being a foreman.

***Keywords*:** Pedro Ferreira; sculpture; view of Saint Francis, Church of Saint Francis, Salvator/Bahia.

INTRODUÇÃO

Essa nave e altar mor faziam parte do conjunto do Convento de São Francisco, no Centro Histórico de Salvador/BA. Tratava-se da sua segunda construção, visto que a primeira igreja, do século XVI, foi desenvolvida no sentido transversal à atual com a porta principal voltada para o espaço que foi doado a Ordem 3ª de São Francisco, - que ocupava, até então, um altar no corpo na Igreja do Convento que foi demolida.

De certa maneira a atual Igreja do Convento Franciscano foi uma das construções inovadoras, no início do século XVIII, visto que por força das recomendações do Concílio de Trento (1545-1563) e das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1707, sofreu influências diretamente na sua nova posição, com a porta principal voltada para o largo próprio, externamente, seguindo os ditames do referido Concílio.

Aprovadas as Constituições em 1707, elaboradas pelo 5º Arcebispo da Bahia, D. Sebastião Monteiro da Vide, no ano seguinte se deu início à construção do atual edifício franciscano em 1708, - adotando o plano da igreja recomendada -, devendo ter a forma retangular, no espaço interno, com capelas laterais intercomunicantes e espaços livres em forma de cruz latina. Recomendava-se que na cabeça da cruz, se puxasse uma porção de espaço, onde deveria se localizar o altar-mor (Figura 1).

Figura 1 - Capela mor original, do século XVIII, que foi substituída nos anos 1926 e 1930.

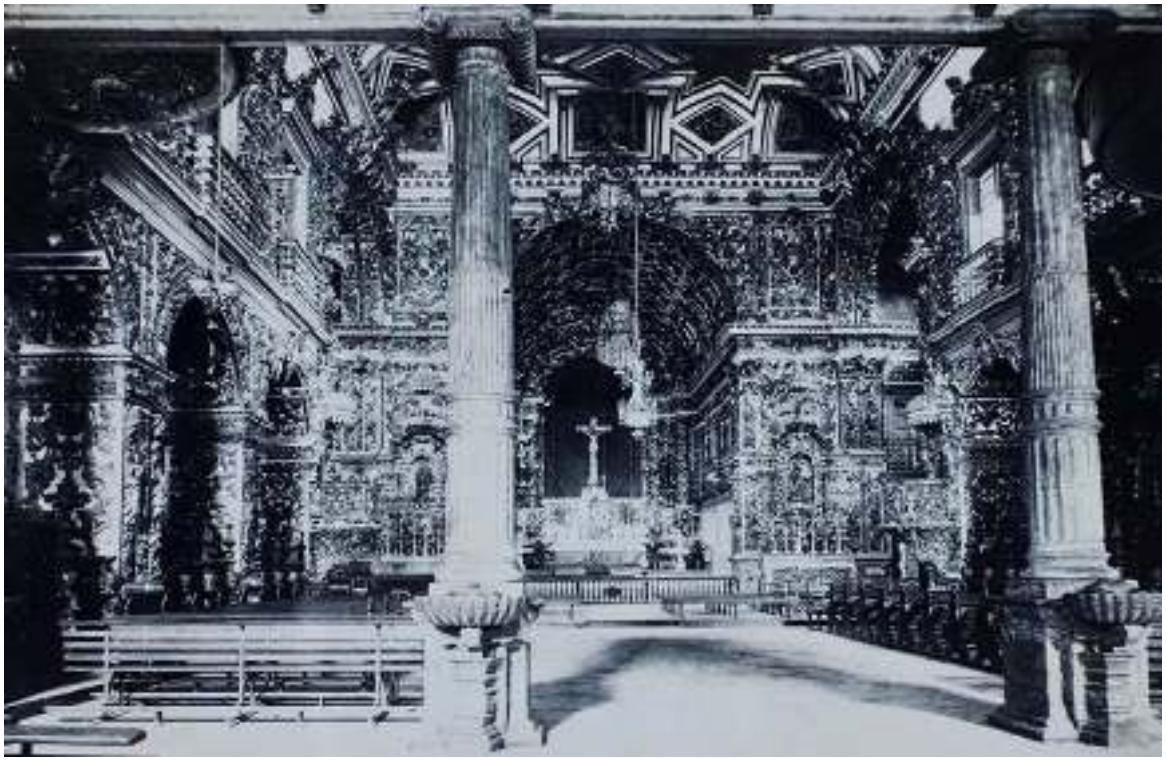


Foto: Frei Pedro Sinzig, 1930, p.30.

A Igreja franciscana de Salvador não pode construir, - mesmo buscando alternativas para fazê-lo -, o átrio com as arcadas para abrigar os fiéis das intempéries. Depois de muitas discussões, - entre os frades -, se chegou à conclusão de que o templo ficaria sem esse acessório, visto que seu Síndico Administrador um leigo, Francisco de Oliveira Porto, estava então, construindo "umas casarias, que pegavam do canto da rua junto ao nosso frontispício da banda dos Terceiros, correndo para o Terreiro do Colégio" (JABOATAM, 1858-1862, p. 268-269) no lado contrário da rua, que impediam a construção das arcadas. Também não seria recomendável a sua construção, pois serviria de passagem de carroças e animais por baixo desse acessório na frente da fachada da Igreja. Essa Igreja do Centro Histórico de Salvador, - diferente das igrejas franciscanas das cidades de Cairu, São Francisco do Conde e do Paraguassu -, ficou definitivamente sem as arcadas.

No interior foram seguidas as instruções tridentinas. A nave ainda não possuía bancos, os fiéis assistiam aos ritos em pé, ordenados por sexo e importância social: primeiro os homens, as mulheres num espaço atrás e por último, no fundo, os escravos. Só usavam cadeiras quando se celebrava alguma festa, - especialmente as Festas Reais -, desde o século XVI, em honra a São Sebastião, São Felipe, São Tiago e Santo Antônio, com patrocínio régio, como testemunha

a representação dos Oficiais da Câmara da Bahia ao Rei D. Afonso VI, “solicitando Provisão para que as despesas que fizeram com as festas” dos santos citados fossem descontadas da Renda Real, 20 dez. 1622 (AHU. Baia, Cx. 2, doc.22, AHU_ACL_CU_005, D. 141).

O mesmo Concílio recomendava que, no trono do altar mor, dever-se-ia colocar genericamente, - em todas as igrejas católicas romanas -, um Cristo Crucificado, imagem que, pela visão dos fiéis, deveria se dirigir mais ao coração que à razão. Esse Concilio, adaptado no Brasil pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, de 1707, trazia a essa recomendação e incentivou maior culto à imagem de Cristo Crucificado (FLEXOR, v. 2, nº 2, jul.-dez., 2014, p. 227).

No ver de Fausto Sanches Martins (2002, p. 297-309) essa recomendação foi influência de Gian Mateo Giberti, Bispo de Verona, pela qual a figura de “Jesus Cristo, Filho de Deus Nosso Senhor” deveria ser colocada no centro de toda criação. Para Ele deveriam convergir todos os olhares dos fiéis que quisessem alcançar a Salvação” (FLEXOR, 2014, v, 2, nº. 2, 2014, p. 227).

No século XIX o Concílio Vaticano I (1869-1870) abalou, de alguma forma, as normas estabelecidas pelo Concilio de Trento, o que permite a análise das mudanças na iconografia religiosa a partir de então. O Concílio Vaticano I foi convocado por Pio IX, com a finalidade primordial de aprovar a “infalibilidade do Papa”. A fragilidade papal, provocada pelos resultados dos ideais da Revolução Francesa, logo resultaram na separação da Igreja do Estado, que se concretizou, posteriormente, com as diversas independências dos territórios, até então, dominados por europeus.

O tema abordado, - a troca do Cristo Crucificado pela obra de Pedro Ferreira, - foi resultado das transformações religiosas e administrativas -, da Igreja Católica Romana. Em Salvador os próprios frades franciscanos, sob as ordens do Guardião, tomaram a iniciativa, - não só de mudar a imagem do altar mor -, quanto eles próprios trabalharam, - teórica ou praticamente -, na obra ao determinar, sobretudo, as modificações no principal espaço de toda igreja.

A construção da nova Igreja de São Francisco, com as portas voltadas para o largo e para o Terreiro de Jesus, foi uma consequência da aprovação, - pelo Sínodo convocado pelo Arcebispo Sebastião Monteiro da Vide -, quando fez aprovar as Constituições Primeiras do Arcebispado de Bahia -, que continha instruções aprovadas no Concílio de Trento, não só estabelecendo que a igreja obedecesse o exemplo das igrejas baseadas na forma de uma cruz, em cuja cabeça estaria o altar mor, quanto, mandou que todas as igrejas construíssem sacristias para guardar e proteger os objetos sacros e hábitos, utilizados nas cerimônias religiosas,

anteriormente guardadas sob as mesas dos altares colaterais nos ocorriam celebrações de missas (FLEXOR, 2016, p. 206-251).

Figura 2 – Visão de São Francisco Pedro Ferrei**ra (1926-1930)**

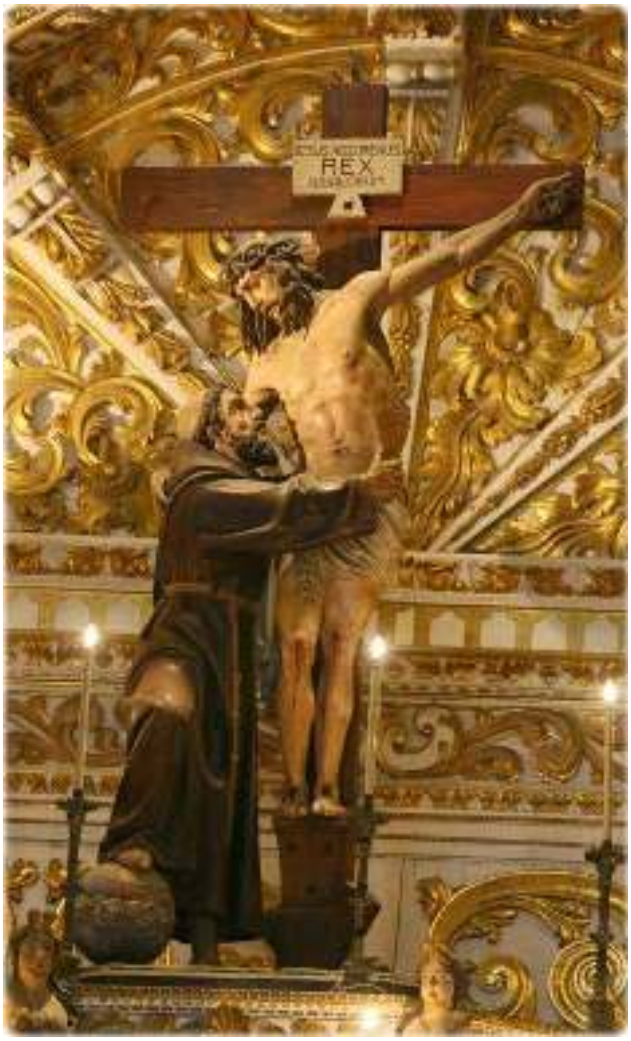


Foto: Caio Reisewitz, 2007.

REFORMA DA CAPELA-MOR

Quem visita a Igreja de São Francisco de Salvador certamente há de crer que o conjunto escultórico, com características barrocas, "A visão de São Francisco" (Figura 2), sempre esteve no alto do trono do altar-mor, tal a harmonia estética existente entre a imagem e o restante da decoração da principal capela do edifício na atualidade.

O conjunto "A visão de São Francisco" foi um presente patrocinado pelo Conselheiro Francisco da Silva Pedreira à Igreja do Convento de São Francisco. Foi executado por Pedro Ferreira, escultor baiano, nascido em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 17 de setembro

de 1896. Em agradecimento o escultor executou uma réplica dessa imagem, que é encontrada no Jazigo do Conselheiro no Cemitério do Campo Santo, em Salvador.

Na década de 1920-1930 foram feitas reformas significativas na Igreja franciscana, em especial na capela mor, abrindo tribunas no segundo piso dos dois lados e óculo no teto, para iluminar o altar mor, para o qual deveriam se dirigir os olhares dos fiéis, além de permitir a circulação do ar. Como se pode verificar na Figura 1, o altar mor e mesmo a nave da igreja eram escuros e se mantinha, até então, a penumbra para permitir a concentração dos fiéis nos atos das celebrações. No século XIX, foram clareados artificialmente com lustres de cristal *baccarat*, - que estavam muito na moda nas construções leigas europeias e baianas -, além de lâmpadas suportadas por mãos esculpidas em madeira, no alto das paredes laterais da Igreja.

Em 1926, eleito um novo guardião, Frei Philotheo Stepnam iniciou a arrecadação de esmolas entre os fiéis, - que não ultrapassaram 100$000 reis, - o que não permitiu iniciar as transformações imaginadas. Somou o complemento de verba, dada pelo Governador do Estado, Francisco Marques de Góes Calmon, quando então, se tentou iniciar as obras, mas as doações ainda não eram suficientes. Pretendendo inaugurar o altar-mor em outubro daquele ano de 1930, o Guardião recorreu ao recém-empossado Presidente da República, Washington Luís Pereira de Souza, em busca de mais recursos, o qual contribuiu com 200 contos de reis.

Foram os próprios frades e alguns mestres leigos que promoveram e fizeram essa reforma, que durou de 1926 a 1930. Os envolvidos, especialmente os religiosos, estudaram os estilos arquitetônicos antigos numa tentativa de conservar o monumento com seus detalhes próximos dos originais. Escolheram ornamentos rococós que se harmonizavam perfeitamente com o conjunto barroco presente em toda a Igreja.

Na ficha técnica programada coube a Pedro Ferreira a restauração das "cariátides" e a encarnação de imagens não designadas, além de Nossa Senhora da Conceição, até o presente no altar colateral esquerdo do Altar mor. Tratava-se, no primeiro caso dos atlantes erroneamente designados então como cariátides. Os atlantes sustentam as mesas dos altares, que arrematam o transepto, nos dois lados da Igreja. Um deles a esquerda era e continua a ser dedicado à Nossa Senhora da Glória e o do lado direito, recebeu melhor tratamento nessa reforma, visto que os frades alemães entronizaram, como padroeiro desse altar a imagem do Sagrado Coração de Jesus, em gesso, que trouxeram, da Alemanha, de onde eram originários. A restauração dos atlantes se deu em função dessa imagem e para restaurar o altar a ser reinaugurado.

Há alguns anos ela foi substituída pelo "segundo santo" - que ocupou cronologicamente esse altar, São Luís de França, e a imagem de gesso foi alocada no altar do Cemitério interno dos frades, que foi higienizado, sito ao lado esquerdo do altar mor, separado por uma porta. Na

atualidade o novo Guardião resgatou a imagem de Cristo alemã, e improvisou um pequeno altar, junto à parede interna, na entrada lateral à porta principal da Igreja. No alto dos altares do transepto foram abertos dois óculos respectivamente, dentro do programa da mesma reforma.

Foi nesse período que Pedro Ferreira se ocupou do conjunto do altar-mor ali colocado em 1930. Mesmo sem terminar a reforma total, a 3 de fevereiro, foram reinaugurados a parte direita da nave e o altar do Sagrado Coração de Jesus, com missa solene, às 21 horas, com pregação e coral, como programara o Guardião.

Os estudos das modificações a serem executadas foram feitos por Frei Mathias Teves, Frei Damião e Frei Philotheo Stepnam. A direção técnica coube a Frei Prospero (logo falecido) que cuidou dos operários todos baianos. A obra foi continuada pelo mestre Eustáquio Gomes, de Cachoeira e o contramestre Arlindo do Rosário, de Cairu, Luciano Luz e João Paciência da Silva foram os marceneiros, além da colaboração de vários entalhadores (A TARDE, 1 fev. 1930 (recorte da família); MOREIRA, V. D. RIHG, nº. 86, p. 69-72, 1976-1977)[2].

> A reforma da capela mor não atingiu os azulejos das paredes e degraus da escada, nem o piso em mármore italiano colorido. O altar perdeu um dos degraus do trono, - que era reservado para a exposição do Santíssimo Sacramento -, e o Cristo Crucificado, visto na Figura 1, deu lugar à obra de Pedro Ferreira, "A visão de São Francisco".

"A visão de São Francisco" é a obra mais conhecida de Pedro Ferreira. Quem visita a Igreja pode se convencer de vez que ela sempre ocupou aquele espaço, tal a integração promovida pelos frades reformadores e o escultor. O conjunto tem três metros e meio de altura, - do pedestal ao alto da cruz -, toda entalhada em cedro e policromada pelo próprio autor[3], usando a tradicional técnica de encarnação e pintura dos mestres setecentistas. Consta da imagem de Cristo, com o braço esquerdo preso à cruz, e São Francisco, ao seu pé, que é tocado pelo braço direito do Salvador. Os dois personagens são maiores que o tamanho natural de um homem, conforme se pode perceber na foto em que consta o autor ao lado do conjunto (Figura 3).

[2] Nesse mesmo ano instalou-se luz elétrica na Igreja e Convento, conforme nota manuscrita, feita num recorte de jornal, de 16 de agosto, afirmando que o serviço foi executado "bem e grátis pelo Eng. Carrascosa". Esse mesmo engenheiro instalou a eletricidade no conjunto da Ordem 3ª de São Francisco, quando descobriu a fachada original que estava coberta por reboco pintado de branco

[3] Celebrada desde o século XVI, em honra a São Sebastião, São Filipe, São Tiago e Santo Antônio, quando as principais autoridades faziam os escravos carregarem cadeiras para representantes do Senado da Câmara, ou do Governo Geral, para assistirem aas cerimônias.(AHU, Bahia Cx.2 doc. 22, AHU_ACL_CU/005. Doc. 141. Representação dos oficiais da Câmara da Bahia ao Rei D. Afonso VI, solicitando Provisão para que as despesas que fizeram com as festas de São Sebastiao, São Felipe São Tiago e Santo Antônio seam descontadas da Rena Real.20, Dez.1622)

Figura 3 – Pedro Ferreira ao lado de sua obra, 1930.



Foto: Flexor. Recorte de jornal da coleção da família do artista.

De acordo com informações da família o artista era um profundo admirador de alguns artistas espanhóis, especialmente Bartolomé Esteban Murillo[4] (Figura. 4). Nota-se que o conjunto teve influência direta de duas de suas pinturas principais. O Cristo se espelha na figura de São João Batista, da obra "O batismo de Cristo", de cerca de 1655, e a figura de São Francisco na imagem que já ocupava a parte central da obra "A cozinha dos anjos", de 1646, além de sua obra principal, do Museu de Belas Artes de Sevilha, "São Francisco Abraçando Cristo".

Mário Cravo Júnior, artista baiano moderno e contemporâneo testemunhou que Pedro Ferreira tinha contato com diversas publicações de pintores espanhóis. Dizia esse artista que ele próprio, "paradoxalmente foi procurando técnicas e escultores que atuavam numa área tradicional e conservadora, da escultura baiana de então, e que recebeu os primeiros impulsos e incentivos no sentido da nova escultura internacional", influenciado por Pedro Ferreira, seu "professor" (CRAVO, Recorte de jornal, s/d., Coleção da Família).

[4] Pedro Ferreira executou uma réplica dessa imagem, que é encontrada no jazigo do Conselheiro Cemitério do Capo Santo, em Salvador.

Figura 4 - Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682).



Fonte: Foto adquirida do Museu de Belas Artes de Sevilha, 2007.

Segundo declaração de Pedro Ferreira, dada ao Diário de Notícias, em agosto de 1930 o guardião franciscano Frei Philotheo Stepnam imaginou um concurso de maquetes, para a elaboração de imagem do orago da Igreja do Convento franciscano e escreveu pessoalmente a Pedro Ferreira, afirmando que estava preferindo um artista nacional, visto que poderiam concorrer, também, artistas estrangeiros. Completou: "eu quis corresponder a esse appello e metti mãos à obra. O concurso aceitou a minha proposta e eu logo iniciei os trabalhos preliminares alli naquelle venerando convento, servindo de modelos dois religiosos."

A partir de modelos e do estudo das pinturas do artista espanhol citado, Pedro Ferreira, utilizando dois frades alemães como modelos deu início ao protótipo da imagem, no próprio Convento: Frei Odorico Schmith para São Francisco e Frei Marcelo Gerken para o Cristo**.** Em Santo Amaro, Luiz Ferreira de Santana, seu sobrinho, serviu para modelar os pés e braços de Cristo. A madeira foi doada pelo pai de seu cunhado, de nome Pedro Moreira, proveniente de sua fazenda do Recôncavo (PINHO, 2016, p. 50) do que resultou a maquete (Figura 5), hoje de propriedade da família.A partir de modelos e do estudo de pinturas do artista espanhol citado, Pedro Ferreira fez a maquete (Figura 5).

Figura 5 - Maquete Aprovada Pelos Franciscanos.



Foto: Marcos Vaz, neto do artista**.**

Aprovada a maquete, Pedro Ferreira trabalhou dia e noite, para concluí-la. Moldou o cedro, encarnando e policromando o conjunto por ele idealizado. Era um escultor completo, tanto moldava a madeira, quanto encarnava a escultura e pintava. Aprendeu a encarnar imagens, a partir dos 13 anos, e a modelar o cedro com o mestre santamarense, João Dalmácio de Brito (FOLHA SALVADOR, ano 1, 2000, p. 21). Aprendeu pintura na sua ligeira passagem pelo Liceu de Artes e Ofícios e Escola de Belas Artes da Bahia.

Antes de ser entronizado no altar, o conjunto pronto no tamanho idealizado, foi exposto ao público, no mesmo ano de 1930, na Chapelaria Mercury, na rua Chile, - então centro comercial, social e político de Salvador -, que funcionou como local de exposição por falta de galerias especializadas na cidade.

O jornal Diário de Notícias informava que essa exposição estava "provocando grande curiosidade e elogios, sendo o facto da cidade mais em evidência" naquele ano, afirmando que uma multidão se sucedia diante da vitrine e completava: "Pedro Ferreira foi o mestre que operou esse milagre" (DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Grupo "Visão de S. Francisco" de um artista bahiano;

encomenda do Convento de S. Francisco, (Diário de Notícias, Bahia, 16 ago., 1930, Recorte da família).

O escultor contou com a apreciação popular e de mestres da Escola de Belas Artes, como Agrippiniano Barros, Olavo Baptista, Presciliano Silva, embora este último não tivesse comparecido à abertura da exposição ao público. A exposição teve repercussão até no Rio de Janeiro. Por mais que fosse perguntado sobre o pagamento, sempre o escultor se esquivava e se referia, modestamente, as suas diminutas qualidades de artista baiano e, sobretudo, dizia que o que devia contar era que ele tinha contribuído para a remodelação "desse formidável museu de arte que é o Convento de S. Francisco", acrescentando enfaticamente: "não visei lucros".

Pelo fato de ter realizado sua aprendizagem à maneira tradicional – ensino de mestre para discípulo -, e uma rápida passagem pela Escola de Belas Artes, sem ensino formal, Pedro Ferreira é considerado como um autodidata e, erroneamente, como santeiro. Estudou desenho naquela Escola, porque a cadeira de escultura estava, então, sem professor. Foi aluno de Alberto Valença, pintor, no Liceu de Artes e Ofícios.

Mostrou habilidade pela escultura desde a infância, quando copiava santinhos católicos, que sempre reproduziram imagens de artistas espanhóis do século XVII, e pelos quais, Pedro Ferreira se apaixonaria. Aos 21 anos já era premiado com Medalha de Ouro, na Exposição do Liceu de Artes e Ofícios, de 1917, com uma imagem de São Sebastião, adquirida pelo santamarense, Teodoro Sampaio, de cujo destino não se tem notícia. Logo depois ganhou outra Medalha de Ouro, no Rio de Janeiro, em 1922, na Exposição da Comemoração do Centenário da Independência do Brasil, com um "Cristo Agonizante". Esse Cristo foi adquirido por Carlos Martins Vianna, para a capela particular, segundo consta, junto com um "Coração de Jesus" e uma "Santa Terezinha", do mesmo artista.

Em novembro de 1956 consta que seu irmão, Caetano Ferreira, acompanhou por navio cinco obras do escultor que foram expostas na Feira Internacional de Amostras, no Rio de Janeiro.

Pedro Ferreira firmava-se, cada vez mais, como escultor. Definiu-se pela escultura aos 24 anos. Segundo Mario Cravo Júnior ele conhecia todos os processos de modelagem, cópia e reprodução em gesso, além das técnicas de manuseio da madeira ou pedra. Na descrição desse seu discípulo "era um mulato gordinho, baixo, meio-troncudo, cabelo curto e crespo, nariz achatado, olho severo, sobrancelhas espessas e muito simplório" e tímido (CRAVO, recorte de jornal da família).

No tempo em que alcançou maior reconhecimento, recebeu uma bolsa do Governo Estadual para estudar na Europa, mas, para sua profunda frustração, não pode usufrui-la. O Senador Estadual, Pedro Maia, tinha apresentado, no mesmo ano da exposição na Chapelaria, um Projeto ao Senado da Bahia, no sentido de se conceder um auxílio de 800$000 mensais, a fim de que o artista fosse aperfeiçoar seus estudos fora do País. Com a Revolução de 1930,- que estourou no eixo Rio-São Paulo -, esse projeto não pode ser concretizado. Francisco Vieira de Campos confirmava a ideia de que o Governo deveria mandá-lo aperfeiçoar-se na Europa e desafiava... "E eu quebraria a minha palheta dentro de dez annos" se Pedro Ferreira, com um aperfeiçoamento, não chegasse a ser "uma glória Universal" (Recorte de jornal. Propriedade da família).

Apesar desse contratempo, especializou-se em esculpir imagens sacras e tornou-se conhecido como "Pedro Santeiro", muito embora suas obras tenham se caracterizado muito mais pela monumentalidade do que por simples imagens de pequeno porte. E ficou conhecido no Sul do País, enquanto vivo, como representante típico da escultura nordestina.

O artista, além de escultor, foi encarnador, policromador, restaurou e "modernizou" imagens, como a de Nossa Senhora da Graça, Padroeira da Igreja do mesmo nome, no Bairro da Graça, em Salvador, considerada uma das primeiras igrejas, construída no Brasil, pelo fato de ter sido doada aos beneditinos por Catarina Paraguassu. Não foi feliz nessa obra, - da qual tardiamente se arrependeu -, porque desbastou as vestes da imagem, tendo descaracterizado o modelo barroco.

Tem-se o testemunho do, então, Diretor Regional do DPHAN, Godofredo Filho, comunicando ao Diretor Geral do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rodrigo de Melo Franco Andrade, em 1954, sobre a autenticidade da imagem da padroeira da Igreja da Graça. Pedro Ferreira declarou, então a Godofredo Filho, que a imagem que restou no altar-mor da Graça era a original e acrescentou:

> Logo no começo de minha carreira artística, quando ainda não tinha e, em geral não se dava entre nós, apreço às coisas antigas, cometi o erro, - de que hoje me penitencio -, de havê-la desbastado e restaurado, privando-a da rusticidade primitiva, suavizando-lhe as feições e compondo-lhe outra roupagem.
> Esse trabalho, realizei-o a pedido e insistência de certo Prior da Graça e, diga-se por amor à justiça e à verdade, com reprovação do falecido Abade, que se mostrou profundamente contrariado com o ocorrido. É esta, infelizmente, a verdade, frutificando meu arrependimento em jamais repetir essa falta no tratamento de outras imagens, em múltiplas oportunidades que me ofereceram (*Apud.* ARGOLO. 1997, p. 5. Tem-se apenas notícia dessa imagem modernizada.

Alegou que desbastou a imagem atendendo o pedido e a insistência do Prior da Graça, - sem citar-lhe o nome -, dizendo, por outro lado "diga-se por amor à justiça e à verdade, com

a reprovação do falecido Abade (de São Bento) que se mostrou profundamente contrariado com o ocorrido.

Segundo Frei Agostinho de Santa Maria, essa imagem era de vestir, datava do século XVII. Verifica-se que a intervenção de Pedro Ferreira, quando nada, retirou-lhe volume, que supôs ter feito em 1924, por ocasião das reformas feitas, na Igreja da Graça, pelos monges beneditinos alemães. Dizia que ela era "feia, muito bojuda" e confirmara a necessidade dessa modernização. Também interveio em outras imagens da igreja, não mencionadas.

Em 1934 já tinha se proposto, apresentando orçamento como pessoa jurídica – pela firma Pedro Ferreira & Irmão -, para a restauração da Sacristia da Ordem 3ª de São Francisco (ALVES, 1948, p. 101), desde o douramento do teto, retoque e envernizamento das telas dos painéis, portas, retoque do douramento dos altares, etc., que permitiu, em 11 de abril de 1935, ao Bispo franciscano, D. Eduardo Herberhold, benzer o local recém-reformado entre 1927 e 1934. (FOLHA SALVADOR, ano 1, 2000, p. 21).

Guardava e colecionava recortes de jornais locais, rasgados diretamente, que fizessem referências às suas obras. Fazia notas em qualquer pedaço de papel. Numa foto de um túmulo do Campo Santo, para o qual fez pelo menos três obras, existe, no verso, uma relação de materiais e compras, como gesso, lixa nº 2, argolas, ao lado de café, feijão e uma lata de manteiga (ARGOLO, 1997, p. 2-5). Não incluía as referências, como jornal, local, dia e ano, página. Apenas guardava o título da matéria.

Com pouco estudo artístico, teve certo prestígio e reconhecimento profissionais, no período em que viveu, muito embora esse reconhecimento não tivesse agregado o correspondente reconhecimento econômico. Foi mestre de grandes escultores da Bahia, como Alfred Buck, Ismael de Barros. Tinha oficina própria e nela teve como auxiliar e aprendiz, a partir de 1945, o próprio Mário Cravo Júnior, o mais conhecido deles.

A oficina ficava na Rua Carlos Gomes, 61, para a qual conseguiu, em 1930, isenção de impostos de indústria e profissão. Um outro frequentador da oficina, mas como amigo, era Couto Cardoso, de quem Pedro Ferreira, em algumas poucas seções, modelou um busto em gesso, depois o fundiu em bronze, acrescentando-lhe uma base de mármore, com 45 cm. de altura. Datava de 1943.

Diferentemente do uso dos séculos XVIII e XIX, em que o escultor apenas desbastava a madeira e o pintor encarnava e policromava as imagens, Pedro Ferreira dominava todas essas técnicas, o que possibilitou, além de trabalhar suas próprias obras, restaurar várias imagens sacras de coleções dos monumentos eclesiásticos. E aventurou-se também, esporadicamente, na restauração de algumas pinturas. Tem-se notícia, que existem registros na Câmara Municipal

de Salvador, de sua intervenção, em 1951, no retrato de Francisco Maria Sadi Carnot, do acervo da edilidade (Cf. ARGOLO, 1997, p. 5).

Segundo o professor e restaurador José Dirson Argolo, suas obras são facilmente reconhecíveis "pelo fato de seu estilo ser influenciado pelas pinturas de imagens de gesso, que começaram a invadir o comércio local a partir do final do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX". Segundo o mesmo autor, as imagens policromadas por Pedro Ferreira possuem carnação delicada, mas as túnicas ou mantos têm, quase sempre, uma larga barra dourada, com motivos florais ou geométricos, bem típicos da policromia francesa. Como exemplos de imagens restauradas, além da imagem de Nossa Senhora da Conceição, já citadas do altar colateral da Igreja de São Francisco, interveio nas de Nossa Senhora da Pena, padroeira da matriz de Porto Seguro, e várias peças da matriz de Feira de Santana, como o Sagrado Coração de Jesus, e outras da igreja da Piedade de Salvador. José Dirson Argolo, no processo de restauração da Igreja do Recolhimento de São Raimundo, identificou a sua intervenção na imagem de São Raimundo, e no dossel dos retábulos, esta pelos anos de 1940.

Desse profissional foram tiradas outras informações, noticiadas pelo Padre Sales Brasil, sobre a intervenção na igreja desse Recolhimento, que Pedro Ferreira, fez inúmeras obras de pequeno e grande porte, restaurou outras, mais imagens de igreja e monumentos públicos, como Cristos, como os das cidades do Bonfim, Amargosa, Ilhéus, entre outras obras menores para igrejas ou pessoas particulares, além de uma réplica do Senhor do Bomfim baiano, doada solenemente a uma cidade do ABC de São Paulo.

Sempre se sentiu injustiçado. Desiludido, mostrava constantemente vontade de retornar a Santo Amaro da Purificação, sua terra natal. Enfermo, tornou-se inativo e pouco foi lembrado por seus contemporâneos, a exceção de um seu conterrâneo famoso, o Dr. José da Silveira, criador do IBIT - Instituto Baiano de Investigação do Tórax, em Salvador - que, também santamarense, já em idade avançada e, com o auxílio da Professora Maria Mutti, diretora do Núcleo Cultural de Incentivo Cultural de Santo Amaro (NICSA), instalado na casa do Dr. José Silveira, lhe prestou uma comovente homenagem, no dia 17 de setembro de 1996, por ocasião das comemorações do centenário de seu nascimento.

Foi organizada uma exposição de seus trabalhos, com a presença da família e a de representantes da sociedade santamarense. Não se pode esquecer algumas homenagens pontuais que lhe foram prestadas, como a da poetisa Maria Gonçalves Machado Torres, que chegou a dedicar-lhe o poema "Loiros ao Gênio, o artista é immortal". Como essa singela homenagem,

um grupo de admiradores montou um álbum de recortes, - em poder da família -, ornado com graciosos desenhos coloridos a lápis de cor, mas sem indicação de datas ou outros pormenores. Mereceu também, além das palavras finais do Prefeito de Salvador, Heitor Dias, referências de Teodoro Sampaio, Anísio Melhor e, claro, Mário Cravo Júnior.

Ao terminar este texto, volta-se ao início. Pedro Ferreira foi o autor do conjunto mais impressionante da igreja franciscana e está no lugar mais privilegiado do altar-mor. Só essa obra perpetua seu nome. Faleceu no Sanatório Espanhol, a 13 de junho de 1970, sendo sepultado no Campo Santo, homenageado pelo Prefeito Heitor Dias.

REFERÊNCIAS

a) Manuscrito.

AHU. Baia. **Representação dos Oficiais da Câmara da Bahia ao Rei D. Afonso VI, solicitando Provisão para que as despesas que fizeram dom as festas de São Sebastião, São Felipe, São Tiago e Santo Antônio sejam descontadas da Renda Real.** (AHU. Baia, cx. 2, doc 22. AHU_ACL_CU_005, cx 2l, D. 141, 20 dez; 1622.

b) Impressos.

ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia**. Bahia: Imprensa Nacional, 1948.

ARGOLO, José Dirson. Pedro Ferreira: escultor, policromador e restaurador. In: **ABRACOR. Boletim, artigos técnicos**. Rio de Janeiro, ano IV, no 2, p. 2-5, 1997.

A TARDE. A "Visão de S. Francisco de Assis por um artista bahiano. **A Tarde**, Bahia, 26 de agosto de 1930, p. 12.

ARGOLO, José Dirson. Ofício, n. 45, de 28 de julho de 1954, enviado a Rodrigo de Melo Franco Andrade por Godofredo Filho. In: **ABRACOR Boletim, artigos técnicos.** Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, 1997, p. 5.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Interior da Igreja de São Francisco nos séculos XVIII-XX. In: FLEXOR. Maria Helena Ochi; FRAGOSO, Hugo OFM. **Igreja e Convento de São Francisco da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2009, p. 230-231.

_____ O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: "programa" da arte sacra no Brasil. In: HERNANDEZ, M. H. O; LINS, E. A. (Edits.). **Iconografia, pesquisa e aplicação em estudos de artes visuais, arquitetura e design.** Salvador: EDUFBA, 2016, p. 205-251. Dísponível em: https://doi.org/10.7476/9788523218614.003. Scielo.

_____. Religiosidade e suas manifestações no espaço urbano de Salvador. **Anais do Museu Paulista. São Paulo,** v. 2, nº 2, jul.-dez. 2014, p. 227 Scielo.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Grupo "Visão de S. Francisco" de um artista bahiano; encomenda do Convento de S. Francisco, **Diário de Notícias**, Bahia, 16 ago, 1930 (recorte).

DPHAN [Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional] - 2º distrito, Ofício nº. 45, de 28 de junho de 1954, enviado a Rodrigo de Melo Franco de Andrade por Godofredo Filho *apud* ARGOLO, 1997, p. 5.

FOLHA SALVADOR. Mestre dos mestres. Pedro Ferreira (Pedro Santeiro). **Folha Salvador**, Salvador, ano 1, 2000. p. 21.

MARTINS, Fausto Sanches. **D. Frei Marcos de Lisboa**. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras. 2002, p. 297-309. Disponível em http://hal.handle.net</10216/9040>. Acesso em: 10 jan. 2014.

MOREIRA, Vicente Deocleciano. História da edificação do convento e igreja de S. Francisco In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº 86, p.69-72, 1976-1977.

PINHO, Maria Lucila Ferreira de. **Pedro Ferreira: escultor baiano**. Feira de Santana/BA: s/ed., 2016.

SINZIG, Pedro Frei OFM. **São Francisco de Assis e seu culto no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1926.

_____. A salvação de uma obra de arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 fev. 1930, p. 30.

.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

REVISITANDO A PRODUÇÃO ESCULTÓRICA DE FRANCISCO VIEIRA SERVAS

REVIEWING THE SCULPTURAL PRODUCTION OF FRANCISCO VIEIRA SERVAS

REVISIÓN DE LA PRODUCCIÓN ESCULTURAL DE FRANCISCO VIEIRA SERVAS

Adriano Reis Ramos[1]
ramosreis2004@gmail.com

RESUMO

Desde 2002, data do lançamento do livro *Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro*, foram descobertas várias obras esculpidas por Servas que, em uma nova edição, deverão substituir algumas das imagens apresentadas naquela publicação. Na época, para a exposição do conjunto de imaginária a ele atribuída, algumas peças foram utilizadas para análises comparativas, mas, com o passar dos anos e novos estudos desenvolvidos, percebeu-se tratar de obras de outras escolas, de formas semelhantes às conferidas a Servas, mas não produzidas em sua oficina. No presente artigo, pretende-se, além de mostrar algumas dessas imagens recém-descobertas, tecer considerações sobre a autoria e o ofício da escultura religiosa no período da então Capitania das Minas.

Palavras-Chave: Servas; imagens; oficina; escultura; autoria; atribuições.

ABSTRACT

Since 2002, when the book *Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro* was published, several works were discovered that were sculpted by Servas which in a new edition, they will replace some of the images presented in that publication. At the time, for the exhibition of the group of imagery attributed to him, it was based on some comparative references which, as the years went by and new studies were developed, it was realized that they were works from other schools, in similar forms to those attributed to Servas, but not produced in his workshop. In the present article, besides showing some of these newly-discovered images, we intend to make considerations about the authorship and the craft of religious sculpture in that period of the then *Capitania de Minas*.

Keywords: Servas; images; workshop; sculpture; authorship; attributions.

RESUMEN

Desde 2002, fecha del lanzamiento del libro *Francisco Vieira Servas y el Oficio de la Escultura en la Capitania das Minas do Ouro*, se han descubierto varias obras esculpidas por Servas que,

[1] Adriano Ramos é pesquisador da arte do período colonial em Minas Gerais e restaurador de obras de arte do Grupo Oficina de Restauro. Autor de diversos textos sobre a imaginária barroca, publicou em 2002 o livro *Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro*, sob os auspícios do Instituto Cultural Flávio Gutierrez.

en una nueva edición, reemplazarán algunas de las imágenes presentadas en esa publicación. En su momento, para la exposición del conjunto de imágenes que se le atribuye, se utilizaron algunas piezas para el análisis comparativo, pero, con el paso de los años y los nuevos estudios desarrollados, se percibió que se trataba de obras de otras escuelas, de manera similar a las conferidas a Servas, pero no producidas en su taller. En este artículo, además de mostrar algunas de estas imágenes recién descubiertas, pretendemos hacer consideraciones sobre la autoría y el oficio de la escultura religiosa en el período de la entonces Capitanía de Minas

Palabra-clave: Servas; imágenes; taller; escultura; paternidad autoral; Asignaciones.

A ARTE NAS MINAS GERAIS

A produção de imagens sacras, entre meados do século XVIII e início do século XIX, nas Minas Gerais, era diversificada e intensa, envolvendo oficiais de origens e influências distintas, com variações artísticas que abrangiam desde o oficial mais erudito até artífices desconhecidos que produziam singelas imagens de origem popular. Todos, no entanto, foram influenciados pelo estilo em voga, difundido por meio de estampas e gravuras, absorvendo suas características estilísticas, cujas peculiaridades, muitas vezes, fizeram com que algumas dessas obras, produzidas em locais distantes e por profissionais distintos, apresentassem certas semelhanças.

Essas similaridades entre obras no período, muito comuns em solo mineiro, levam o pesquisador a se confundir quanto às autorias de determinadas estátuas religiosas que se familiarizam não somente pelo estilo de época, mas também por detalhes escultóricos que eram empregados por diversos oficiais, sem que, necessariamente, estes tenham se relacionado profissionalmente. Obviamente, se determinado artista fosse discípulo ou tivesse atuado conjuntamente com outro profissional, essas similitudes tornam-se ainda maiores e a distinção entre as particularidades de cada um desses oficiais eleva ainda mais o nível de complexidade.

Outra dificuldade que se impõe ao pesquisador nessas atribuições diz respeito às variadas fases de um artista ao longo da sua trajetória profissional. Sabe-se que muitos deles iniciaram seu ofício como simples marceneiros e que, ao longo do percurso, convivendo cotidianamente com entalhadores e/ou escultores, viram nascer entre suas habilidades esse tipo de ofício. Daí até a sua maturidade artística, muitas influências e etapas variadas foram percorridas, deixando como legado uma obra com muitas diversificações e que são de difícil percepção no campo da atribuição autoral.

Importante destacar que o período compreendido entre as décadas de 50 e 60 do século XVIII foi, sem dúvida, a fase mais enriquecedora para a confecção de retábulos e imagens religiosas na então Capitania de Minas Gerais.

A presença de artistas oriundos de Portugal, do porte de Francisco Xavier de Brito, José Coelho de Noronha, Jerônimo Félix Teixeira, Felipe Vieira e Francisco de Faria Xavier, entre outros, com suas características individuais, embora alinhavadas no processo evolutivo do fazer artístico, permitiu o surgimento de vários profissionais capacitados para o exercício do ofício.

É muito oportuno o registro de que, nas primeiras décadas do século XVIII, as obras eram arrematadas por carpinteiros ou pedreiros que, por sua vez, contratavam os oficiais especializados. Figuras importantes como José Pereira Arouca, Capitão Barroso Basto, Manoel Francisco Araújo, Manoel Francisco Lisboa, apesar de não esculpirem ou entalharem, foram, durante muitos anos, os arrematantes das obras na Capitania das Minas Gerais por sua condição de figuras confiáveis à Coroa Portuguesa, e eles as repassavam aos especialistas.

Sabendo-se que os entalhadores responsáveis pela empreitada de uma obra desenvolviam seus trabalhos de maior vulto auxiliados por outros profissionais, fossem eles aprendizes ou mesmo oficiais, os quais, muitas vezes, eram seus próprios escravos, torna-se clara a visão de que os canteiros de obras do período funcionavam como verdadeiras escolas profissionalizantes, nas quais as distintas etapas de confecção dos elementos artísticos dos monumentos propiciavam aos iniciantes mais qualificados, é claro, um profundo conhecimento de todo o processo construtivo em questão.

Frequentemente, em um mesmo monumento, duas ou mais irmandades estavam construindo simultaneamente seus retábulos, com equipes distintas, que se relacionavam diariamente, contando ainda com a participação efetiva dos leigos dessas ordens religiosas nas discussões estéticas e iconográficas dos elementos que iriam decorar seus templos. Essa convivência plural teve importância significativa nos campos estilístico e teórico, não só para a formação dos profissionais que se iniciavam, mas também para os já reconhecidos, que trocavam opiniões sobre modelos, técnicas e emprego dos materiais. Dois grandes exemplos de obras que se assemelham às escolas profissionalizantes de nosso tempo foram as decorações da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, e da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, onde, sem sombra de dúvidas, Servas atuou. Essas duas igrejas, pela época de sua construção e em função dos trabalhos de madeira ali exercidos, marcaram definitivamente a conduta de alguns profissionais do porte de Francisco Vieira Servas e Antônio Francisco Lisboa.

Esse ambiente de intensa movimentação artística, analisado por Lourival Gomes Machado no livro *Barroco Mineiro* (1969, p. 169), como “cultura em formação e tendendo à expressão de sua autonomia”, está intrinsecamente relacionado a alguns condicionantes que contribuíram para a produção artística e arquitetônica singular característica da região

mineradora durante o ciclo do ouro. Alguns fatores seriam: a proibição pela Coroa Portuguesa da presença de ordens religiosas monásticas ou mendicantes na capitania, as quais seguiam padrão artístico em conformidade com exemplares da metrópole, e as circunstâncias geográficas, cujo isolamento territorial condicionou seus integrantes a exercerem certa independência dos padrões adotados em outras capitanias da colônia. Dentro desse contexto, os oficiais envolvidos no processo artístico foram induzidos a reinterpretar os modelos europeus convencionais, criando uma arte com características próprias e com alto grau de peculiaridade e originalidade.

SERVAS

Francisco Vieira Servas nasceu na Freguesia de Sam Paio de Eira Vedra, Concelho de Vieira, Comarca de Guimarães, Arcebispado de Braga, Portugal, no ano de 1720. A descoberta do ano de seu nascimento somente foi possível após a solicitação ao Dr. Eduardo Pires de Oliveira, ilustre historiador da cidade de Braga, informações documentais a respeito de Servas ou de seus familiares. Por intermédio de consultas no arquivo da arquidiocese da referida cidade, descobriu-se sua certidão de batismo, inclusive com uma sugestiva referência a seu padrinho, Francisco Vieira da Torre, autor de dois retábulos colaterais, um altar lateral (lado do evangelho) e talha do arco-cruzeiro, com data de 1729, na Matriz de Torqueda, Concelho de Vila Real, Portugal, tendo sido com certeza a sua primeira referência artística na confecção de figuras tridimensionais. A partir de 1753, com sua presença atestada documentalmente na Capitania das Minas Gerais, mais precisamente em Catas Altas do Mato Dentro, outro importante artista do período, também português, de nome Francisco de Faria Xavier, vem exercer a mais significativa influência em seu trabalho, chegando ao ponto de muitos estudiosos confundirem sua produção com a desse seu mestre. Com a morte de Faria Xavier, em 1759, a obra da Matriz de Catas Altas fica sob a responsabilidade de Servas. A partir dessa data, ou seja, na sexta década do século XVIII, Servas desponta no cenário das artes exercidas no território aurífero como mais um profissional de destaque, assumindo contratos com várias irmandades religiosas, sem necessitar da interveniência de outros oficiais como ocorrera em datas anteriores.

No período compreendido entre 1770 e 1775, na decoração interna da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Mariana, é onde reside a verdadeira concepção dos retábulos e esculturas de Francisco Vieira Servas. Ali se podem visualizar a estrutura formal de seus retábulos compostos da famosa arbaleta, de rocalhas e elementos fitomorfos característicos,

suas variações anatômicas, seu controle para a disposição das figuras em pontos distintos do retábulo e ainda os detalhes fisionômicos dos seus pares de querubins. É nesse momento da sua história que Servas ultrapassa a linha divisória que separa o oficial do mestre. Ele passa, então, a fazer parte do restrito grupo de profissionais que contratam as obras diretamente com as irmandades religiosas, como mencionado. Desde essa época, Vieira Servas inicia uma trajetória profissional ininterrupta, que resulta na criação de um ateliê localizado no Vale do Rio Piracicaba.

A partir das obras do Rosário, de Mariana, comprovadamente de sua autoria, foi possível exercer análises comparativas na expectativa de detectar semelhanças entre retábulos, entalhes, esculturas que, mesmo passíveis de algum equívoco, abrem perspectivas para novos estudos que porventura venham a ser realizados.

Presume-se, nesse contexto, que Francisco Vieira Servas tenha se tornado uma espécie de empresário, que se aliava a outros artistas para a viabilização de suas empreitadas. E, comprovadamente, ensinava, às expensas de pessoas da sociedade local, a profissão de entalhador para mulatos nascidos livres ou escravos alforriados, como reza o documento colhido por Judith Martins em seu *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (1974, p. 250): "Silvério Dias, 1815, Natural de Mariana, aprendeu durante sete anos, à custa de sua senhora, D. Ana Pulcheria de Queiroz, com o fulano 'Servas' o ofício de entalhador". Também deve ser acrescentado que oficiais do gabarito de Servas compravam escravos e os treinavam devidamente para trabalharem em seus ateliês. Esses escravos, de acordo com inventários da época, acabavam por ter alto valor financeiro em função de sua habilidade manual para as artes.

Servas morreu em 1811, como atesta a certidão de óbito anexada a seu testamento e publicada no *IV Anuário do Museu da Inconfidência* (1952), “Aos dezessete de Julho de mil oitocentos e onze faleceu com todos os Sacramentos Francisco Vieira Servas, homem branco, solteiro, natural de Portugal e com Solene Testamento: foi encomendado, e sepultado dentro da Capela de São Domingos do Prata do Arco-cruzeiro para cima e teve acompanhamento”.

Muitas das suas imagens sacras têm forte personalidade autoral e trazem em sua essência um leque de informações bastante peculiares. Apesar de não terem documentação que comprovem a sua autoria, podem ser a ele atribuídas por vários aspectos que lhe são peculiares e demarcam de forma bastante clara seus traços estilísticos. Na indumentária de suas figuras, observa-se a presença de significativos recortes geométricos nas extremidades dos mantos, com destaque para a resolução em formato retangular principalmente no barrado das imagens femininas. Também bastante comum na sua obra são a diagonalização e triangulação dos

mantos, neste último caso, na parte frontal da imagem, proporcionando-lhe acentuada movimentação. As soluções anatômicas adotadas por Servas, igualmente, trazem em sua composição características marcantes traduzidas pela simetria da face, igualdade entre as larguras de boca, narinas e olhos e pela terminação do cabelo sobre a testa em pequena ponta parecida a uma "vírgula". As mãos e as orelhas por ele esculpidas não se apresentam bem resolvidas anatomicamente e se revelam como um ponto forte para análise, uma vez que se assemelham em praticamente todas as suas obras.

O ARTISTA E SEU OFÍCIO

Algumas considerações sobre os artífices e sua arte escultórica devem ser feitas, a começar pela lembrança de que os hábitos de um determinado artista para a confecção de uma escultura tridimensional podem ser colhidos tanto na observação genérica da composição da obra quanto nos detalhes mais simples, que, muitas vezes, passam despercebidos aos olhos menos atentos. Cada artista traz em sua bagagem acertos e erros que são transpostos inconscientemente para a sua criação. Esses traços, chamados de traços psicológicos, são de grande valia para os estudiosos utilizarem em suas análises comparativas.

Com raríssimas exceções, praticamente não existe, nas Minas do período colonial, documentação relativa ao pagamento ou mesmo à contratação de santeiros, imaginários e/ou escultores para a confecção das suas obras. Já as decorações internas dos monumentos religiosos geralmente contam com recibos, ou menções às obras contratadas, que identificam seus autores. Nesse contexto, as expressões faciais, a disposição dos panejamentos, o tratamento destinado às cabeleiras são alguns dos importantes dados a serem utilizados pelos pesquisadores em seus estudos comparativos. Essas informações podem ser retiradas da exaustiva observação das figuras que compreendem meninos, anjos, querubins, cariátides, atlantes, representações da Santíssima Trindade, entre outras, que compõem esses retábulos e, muito possivelmente, permitirão atribuir a um determinado artista a autoria de uma imagem religiosa fora de qualquer contexto histórico, artístico ou geográfico.

IDENTIFICAÇÃO

Não é simples a identificação da imaginária especialmente do período em questão, pois um mesmo artista contava com diversos recursos estéticos e, a depender dos dados iconográficos, essa variação torna sua análise ainda mais enigmática. Acrescente-se que muitos

artífices de uma mesma época, como dito anteriormente, utilizavam traços inerentes ao estilo em voga, fazendo com que suas obras apresentassem alguma semelhança com outras de determinado artista do mesmo período.

Uma escultura, no que concerne à sua composição, praticamente se divide em dois momentos bastante claros. Um é a relação entre as partes da figura: do tamanho do corpo para com a cabeça; dos dedos uns com os outros; destes para com o punho; do antebraço com o braço, e deste para com o restante do corpo. Trata-se, na verdade, de seguir uma regra (cânone), de forma que a figura resultante tenha uma adequada proporção entre as partes. O segundo momento, que viria a ser dos pormenores, trata dos perfis e determinará os contornos da figura, dando-lhe sua silhueta tridimensional. Ambas as modalidades podem ser empregadas na confecção de rostos, esboçando sua constituição anatômica. Contudo, o tratamento dispensado aos olhos, bocas, narinas, orelhas etc. é que deixará as marcas inconfundíveis do artista, sua personalidade e seus "cacoetes", termo que alguns estudiosos empregam ao se referir à repetição frequente de um ou mais atos exercidos pelo autor em suas obras.

É desconhecida em nossa produção barroca a presença de modelos figurativos para a representação de figuras antropomorfas como ocorreu com os principais autores do "renascimento" europeu que, além de efetuarem profundos estudos do corpo humano, chegaram até a dissecar cadáveres para a obtenção de amplo conhecimento da anatomia, em busca da perfeição para as reproduções das suas figuras.

As representações artísticas disseminadas no período barroco atrelavam-se mais a questões de caráter simbológico — para onde, aliás, o estilo induz —, propiciando imagens mais caricaturais, em clara evocação às mensagens iconográficas almejadas. Aproveita- se aqui a afirmação do historiador espanhol Juan José Martin González, em sua publicação intitulada *Las claves de la escultura* (1990, p. 65), de que "o artista pode utilizar o corpo humano apenas como referência, sem importar-lhe a verossimilhança", acrescentando que "realismo e abstração se alternam constantemente na evolução artística".

ESTILOS DO PERÍODO

Embora grande parte das esculturas produzidas por Francisco Vieira Servas em Minas Gerais seja de um período em que predominava o gosto rococó — já totalmente incorporado à decoração dos novos templos da capitania a partir da década de 1760 —, tipologicamente elas ainda se ligam aos padrões empregados no estilo anterior, o joanino. A composição da imagem

é bojuda; o panejamento, excessivamente movimentado, e o eixo de prumo passa pelo centro da cabeça e por entre os pés, estes parcialmente cobertos pela vestimenta.

Com o passar dos anos, entretanto, tais características básicas do barroco passariam a conviver com aspectos morfológicos do rococó. Muitas obras de Servas refletem essa mescla: a composição, mesmo volumosa, já assimila alguma leveza, e a indumentária, ainda movimentada, tende à diagonalização, seja na totalidade da face posterior do panejamento ou na parte frontal, especificamente na altura da cintura, onde o manto se arremata em formato triangular. Esse mecanismo de resolução do panejamento, pode-se conjecturar, Servas herdou de outro grande artista, o entalhador e escultor Francisco de Faria Xavier, que atuou nas matrizes de Catas Altas do Mato Dentro e de Santa Bárbara em meados do século XVIII.

Por outro lado, se levarmos em conta as imagens feitas para atender às encomendas de leigos — em geral menores e executadas de modo mais livre, segundo a vontade do artista —, encontraremos obras de composição mais leve, influenciadas pelo estilo rococó, ao contrário das peças feitas para os templos, que eram maiores e costumavam ajustar-se ao gosto de leigos das irmandades. Estes discutiam com os artistas detalhes da iconografia, que em geral devia seguir o molde das estampas do período barroco. Sob influência do Concílio de Trento, essas estampas predominaram em toda a colônia durante o reinado de D. João V. Parece-nos, nos, enfim, que as imagens de composição barroca eram mais apropriadas para os grandes nichos dos retábulos, onde seriam contempladas à distância. Mais vazadas e menos volumosas, as peças rococós se adequavam ao contato direto com o espectador.

Talvez, sem as transformações ocorridas nas Alterosas, Servas fosse lembrado apenas como mais outro artista português do período barroco. Contudo, uma vez envolvido no processo evolutivo que originou os chamados "novos templos", construídos no território aurífero, é digna a constatação de que ele assimilou as novidades estéticas que vieram mudar o panorama da arte exercida na Capitania das Minas setecentista.

Sobre a abordagem dos estilos mencionados, vale o registro de que a expressão “barroco mineiro”, amplamente utilizada para caracterizar a arte produzida no século XVIII e criada na década de 1920 na esteira da revalorização crítica desse legado cultural, em prol de uma bandeira nacionalista erguida pelos modernistas da Semana de 22, traz em si alguma inverdade, uma vez que foi sob a influência do estilo rococó que esse magnífico acervo caracterizou-se em relação a outras produções artísticas do período colonial.

Apesar de determinados autores considerarem o rococó como uma extensão do estilo barroco, outros estudiosos tratam-no como fenômeno artístico internacional, “expressão

autônoma de abrangência ampla", como defende a historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2003, p.105).

CARACTERÍSTICAS DE SERVAS

Outra marca dos panejamentos de Servas, como já mencionado, está na diagonalização da parte superior das vestes, de que resultam imagens com um ombro coberto e outro desnudo. Lateralmente, observa-se a resolução do entalhe em zigue-zague. Todos os panejamentos são direcionados para um mesmo lado, como se estivessem expostos a um golpe de vento soprado de flanco. A indumentária de quase todas as suas obras comporta ainda recortes triangulares ou retangulares nas extremidades dos mantos.

Às vezes, como se observa na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Mariana, os anjos estão descalços. Outras vezes, as figuras calçam botas do tipo borzeguim, com cano superior resolvido em formato triangular. Nos anjos maiores, um triângulo demarca o pescoço, interrompido na parte inferior por traço curvo de onde desce uma linha vertical até a altura da barriga. Em anjos menores, como os dos retábulos dedicados a São Miguel e a Nossa Senhora da Conceição na Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, Servas dá ao pescoço a mesma forma dada aos querubins que esculpiu: linhas curvas que sugerem pequena papada. Quanto aos querubins, vale lembrar que seu rosto é mais rechonchudo. As bochechas são definidas por bolas mais salientes, e o queixo, por uma bola menor. Outro detalhe marcante é a terminação do cabelo em forma de vírgula sobre a testa.

Nas aulas que ministrou na Fundação de Arte de Ouro Preto, o restaurador Jair Afonso Inácio ensinava que os traços mais marcantes das figuras de Servas estão na face: boca, nariz e olhos têm simetria rigorosa, e o cabelo se arremata em topete fortemente ondulado. A essas observações podemos acrescentar: rosto de composição bojuda e angulosa, olhos amendoados, nariz pontiagudo, lábios superiores em bico, maçãs e queixos cheios, como bem observaram os técnicos do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, responsáveis pelo Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados.

Pelo conjunto da sua obra, Servas tornar-se-ia, juntamente com outros oficiais da época, um dos mais importantes oficiais da segunda metade do século XVIII, fazendo parte de uma privilegiada geração de artistas responsáveis pela construção de um conjunto de obras jamais visto, e que, por sua originalidade e peculiaridade, viria a se enquadrar nesse seleto grupo do aclamado "barroco mineiro".

ANÁLISE DE ALGUMAS IMAGENS

1- ANJOS TOCHEIROS

Figura 1- Anjo Tocheiro (par) – Palácio dos Bandeirantes - São Paulo, São Paul



Fonte: Catálogo da exposição O universo mágico do Barroco Brasileiro,1998.

Atribuídos a Francisco Vieira Servas por diversos estudiosos e colecionadores mineiros, esses dois anjos tocheiros (figura1), que hoje se encontram no Palácio dos Bandeirantes, trazem, em seu repertório decorativo, algumas características inerentes ao cinzel do artista, com destaque para a resolução triangular nas terminações verticalizadas do panejamento, os recortes geométricos pontuais em suas dobras e, também, a resolução em nuvens fortemente onduladas da base. Ambos os rostos se assemelham demasiadamente ao da imagem de São Sebastião, da localidade de Bandeirantes, distrito de Mariana.

2. SÃO JOÃO BATISTA

Figura 2 - São João Batista – Matriz de Catas Altas da Noruega, Minas Gerais.



Fonte: acervo do autor, 2001.

A imagem de São João Batista (figura 2), da igreja de São Gonçalo do Amarante na cidade de Catas Altas da Noruega, até então nunca havia sido atribuída a Vieira Servas. No entanto, ao analisarmos detidamente seus traços fisionômicos e compará-los com os dois anjos adoradores da igreja de São Pedro dos Clérigos, de Mariana, deparamo-nos com a mesma expressão e a mesma disposição simétrica dos olhos, nariz e boca, tendo ainda implícita a marca registrada de Servas: a terminação em vírgula do cabelo no centro da testa, trejeitos esses característicos do artista no tratamento dispensado às suas esculturas.

3. SÃO GONÇALO DO AMARANTE

Apesar de estar em atitude mais clássica — exigência do próprio tema iconográfico —, apresenta alguns cacoetes inerentes à obra de Servas, tais como a base circular com fortes ondas de nuvens e a terminação verticalizada em dobra triangular em uma das laterais. Para reforçar ainda mais a teoria de atribuição da autoria, há outra de suas marcas: dimensões idênticas da

boca, nariz e olhos, além do fato de a imagem ter sido confeccionada para ocupar o retábulo atribuído ao artista da matriz de São Gonçalo do Rio Abaixo.

Figura 3 - São Gonçalo do Amarante – Matriz de São Gonçalo do Rio Abaixo, Minas Gerais.



Fonte: acervo do autor, 2015.

4. CRISTO CRUCIFICADO

Cristo crucificado, (figura 4). Dentre todas as iconografias da igreja católica, quiçá a de mais difícil interpretação seja a da figura de Cristo. Nessas imagens, o pesquisador, para obter informações sobre o seu repertório estilístico, conta basicamente com a atitude física da composição, os pormenores da expressão facial, o ritmo e a volumetria da cabeleira, barba e bigode, as demarcações da ogiva na altura do abdome e costelas, além das variações do perizônio com suas dobras e drapeados. No caso específico dos crucifixos, tem-se como importante aliado a cruz que, municia o estudioso com preciosas informações a partir das diferenças entre ponteiras e bases e ainda ao acabamento dispensado às duas peças de madeira que se cruzam. Afora o fato de pertencer à banqueta do retábulo-mor da igreja do Rosário, de

Mariana — comprovadamente de autoria de Servas —, seu perizônio, além da dobra verticalizada na lateral direita, apresenta o recorte geométrico pontual na indumentária típico

Figura 4 - Cristo Crucificado. Museu Arquidiocesano de Mariana, Mina Gerais.



Fonte: acervo do autor, 2016.

5. NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

Nossa Senhora do Rosário (figura 5). Além de apresentar a tradicional solução do manto em diagonal na altura dos joelhos e o recorte geométrico na parte inferior da túnica, característicos do repertório decorativo de Vieira Servas, a Nossa Senhora do Rosário traz sete querubins em sua base com os mesmos traços fisionômicos dos seus pares que se distribuem no retábulo-mor da igreja de mesmo nome, na cidade de Mariana, e cuja autoria está comprovada documentalmente no *Livro de Receitas e Despesas* do referido templo.

Figura 5- Nossa Senhora do Rosário - Igreja do Rosário - Mariana, Minas Gerais.



Fonte: Eugênio Sávio. 2001.

6. SANTA EFIGÊNIA

Além de ter sido confeccionada para a igreja do Rosário, de Mariana, onde Francisco Vieira Servas comprovadamente atuou por cinco anos ininterruptos, a imagem de Santa Efigênia (figura 5) apresenta em sua composição as marcas do seu cinzel, que variam desde o peculiar recorte diagonal do panejamento na altura do joelho, mais a terminação em dobra com contorno geométrico na ponta inferior do manto até a tradicional simetria na disposição de olhos, boca e nariz. A figura do Cristo crucificado assemelha-se demasiadamente ao seu homônimo da banqueta do retábulo-mor da mesma igreja e que também é atribuído ao artista.

Figura 6 - Santa Efigênia, da Igreja do Rosário - Mariana, Minas Gerais



Fonte: Eugênio Sávio, 2000.

7. CRISTO REDENTOR

Figura 7 - Cristo Redentor. Museu Arquidiocesano de Mariana, MG.



.

Fonte: Acervo do autor, 2001.

Considerado por diversos pesquisadores como a obra-prima de Francisco Vieira Servas, o Cristo Ressuscitado (figura7), do Museu Arquidiocesano de Mariana, apresenta alguns traços característicos que nos remetem a esse excepcional artista. A resolução da composição em formato de um “C” invertido, com a peculiar dobra na ponta inferior, a terminação triangular verticalizada da indumentária e ainda a base resolvida em fortes nuvens onduladas são marcas que Servas sempre empregou na confecção das suas obras. Acrescente-se que o perizônio assemelha-se ao do Cristo crucificado que a Santa Efigênia da igreja do Rosário, de Mariana, segura, e que também é atribuída a Servas.

8. ANJO

Figura 8 - Anjo do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos (par) Congonhas, Minas Gerais.



Fonte: Eugênio Savio, 2001.

O Anjo do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (Figura 8), em Congonhas, Mina Gerais, atribuído a Servas nos estudos que antecederam a publicação do livro Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro, ano de 2002, editado pelo Instituto Cultural Flávio Gutierrez com coordenação editorial de Angela Gutierrez, é seguramente de Servas um dos anjos citados no L.º de Despesa do Santuário, onde consta que ele em “1777 - Recebeu 85/8as. P. coatro anjos Gr.des" (MARTINS, 1974, p. 216). Muitos

estudiosos se equivocaram ao confundir os anjos grandes com os tocheiros que se encontram no camarim do retábulo-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas.

Todos os trejeitos característicos do cinzel de Servas podem ser observados nesse anjo do arco-cruzeiro: o rigor na simetria de boca, nariz e olhos, a terminação do cabelo em vírgula sobre a testa e a indumentária com recortes triangulares e retangulares em suas extremidades, além do panejamento cobrir por inteiro uma das pernas, são particularidades de Servas na escultura dos anjos maiores.

REFERÊNCIAS

IV ANUÁRIO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1954/1955.

GONZÁLES, Juan José Martins. **Las claves de la escultura.** Barcelona: Editorial Planeta, 1990.

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco mineiro.** São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1969.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Publicações IPHAN, v. II, n. 27, 1974.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RAMOS, Adriano Reis. **Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura na Capitania das Minas do Ouro.** Belo Horizonte: ICFG, 2002.

A IMAGINÁRIA ANTONIANA REMANESCENTE DAS FREGUESIAS DA VILA DE MAGÉ, EM FINS DO SÉCULO XVIII.

THE REMAINING ANTONIAN IMAGINARY OF THE PARISHES OF VILA DE MAGÉ, AT THE END OF THE 18TH CENTURY

EL RESTO DEL IMAGINARIO ANTONIANO DE LAS PARROQUIAS DE VILA DE MAGÉ, A FINALES DEL SIGLO XVIII

Antônio Seixas[1]
antonioseixasadv@gmail.com

RESUMO

Um dos santos mais populares do Brasil, Santo Antônio teve sua devoção difundida nas freguesias formadoras do Município de Magé, no recôncavo da Baía de Guanabara, nos séculos XVII/XVIII. O nosso objetivo foi analisar as imagens devocionais de Santo Antônio remanescentes dos acervos das mais antigas paróquias da Magé colonial. Entre as fontes, os relatórios do Marquês do Lavradio (1779) e de Monsenhor Pizarro (1794) e o catálogo da exposição Devoção e Esquecimento (2001), ocorrida na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro. Os resultados indicam que a devoção a Santo Antônio se desenvolveu, principalmente, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, às margens da variante do Caminho Novo, que ligava o recôncavo ao Distrito Diamantino, na Capitania de Minas Gerais, bem como para a existência de, pelo menos, duas representações antonianas, encontradas na Paróquia de São Nicolau de Suruí, com características típicas do Barroco Brasileiro.

Palavras-chave: Imaginária; Santo Antônio; Magé (RJ).

ABSTRACT

One of the most popular saints in Brazil, Santo Antônio had his devotion widespread in the parishes that make up the Municipality of Magé, in the recess of Guanabara Bay, in the 17th/18th centuries. Our objective was to analyze the devotional images of Santo Antônio remaining from the collections of the oldest parishes in colonial Magé. Among the sources, the reports of the Marquês do Lavradio (1779) and Monsignor Pizarro (1794) and the catalog of the exhibition Devoção e Esquecimento (2001), held at Casa França-Brasil, in Rio de Janeiro. The results indicate that the devotion to Saint Anthony was developed, mainly, in the Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, on the margins of the variant of the New Path, which connected the Recôncavo to the Diamantino District in the Captaincy of Minas Gerais, as well as the existence of at least two Antonian representations found in the Parish of São Nicolau de Suruí, with typical characteristics of Brazilian Baroque.

Key-Words: Statuary; Santo Antônio; Magé (RJ).

[1] Mestre em História (Universidade Salgado de Oliveira). Especialista em História da Arte Sacra (Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro). Doutorando em História (Universidade Salgado de Oliveira). Filiado ao CEIB - Centro de Estudos da Imaginária Brasileira. Membro do Conselho Estadual de Tombamento do Rio de Janeiro. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9759646104059074. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9347-2394

RESUMEN

Uno de los santos más populares de Brasil, Santo Antônio tuvo su devoción difundida en las parroquias que componen el Municipio de Magé, en el receso de la Bahía de Guanabara, en los siglos XVII/XVIII. Nuestro objetivo fue analizar las imágenes devocionales de Santo Antônio remanentes de las colecciones de las parroquias más antiguas de Magé colonial. Entre las fuentes, los informes de Marquês do Lavradio (1779) y Monseñor Pizarro (1794) y el catálogo de la exposición Devoção e Esquecimento (2001), realizada en Casa França-Brasil, en Río de Janeiro. Los resultados indican que la devoción a San Antonio se desarrolló, principalmente, en la Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, en los márgenes de la variante del Caminho Novo, que conectaba la reconcava al Barrio Diamantino, en la Capitanía de Minas Gerais, así como a la existencia de al menos dos representaciones antonianas, encontradas en la Parroquia de São Nicolau de Suruí, con características típicas del barroco brasileño.

Palabras clave*:* Imaginario; San Antonio; Magé (RJ).

INTRODUÇÃO

Fernando de Bulhões nasceu próximo à Sé de Lisboa, em Portugal, por volta de 1195. Na mocidade, ingressou na Ordem dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho, no Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, transferindo-se depois para o Mosteiro da Santa Cruz, em Coimbra, onde foi ordenado sacerdote. Se os cinco franciscanos martirizados no Marrocos já o tinham impressionado, ao entrar em contato com os franciscanos que viviam em Coimbra, junto à ermida de Olivais, Fernando troca o seu nome para Antônio e abraça a espiritualidade franciscana. Resolve, então, seguir para o Marrocos a fim de converter os muçulmanos ou encontrar o martírio. Doente, foi obrigado a regressar a Portugal, mas uma tempestade o levou ao porto da Sicília. Na Itália, esteve pessoalmente com Francisco de Assis e recebeu a missão de ensinar teologia aos franciscanos. Depois de uma passagem como pregador no sul da França (1224-1226), fixou-se em definitivo em Pádua (1229), onde pregou contra os abusos sociais e foi escolhido ministro provincial dos franciscanos menores na Itália setentrional. Em 1230, esteve em Roma com uma delegação da Ordem para se encontrar com o Papa Gregório IX, quando defendeu o despojamento total como o ideal de liberdade apostólica. Regressando a Pádua, faleceu em 1231. Apenas onze meses após a sua morte, foi canonizado. Santo Antônio foi proclamado Doutor da Igreja, em 1946, pelo Papa Pio XII (SAINT-LAURENT, 1997; SANTIDRIÁN; ASTRUGA, 2004).

Santo Antônio é um dos santos de maior devoção popular no Brasil, sendo quase impossível contabilizar as igrejas, capelas e oratórios privados onde é venerado. Nos momentos de aflição geral, apelava-se para o santo, inclusive, por sua intervenção em conflitos armados, o que lhe valeu patentes e soldos militares: Capitão, na Fortaleza da Barra, na Bahia; Tenente-

Coronel, de Cristo (1814). Em Portugal e no Brasil, diz-se que o santo era visitado comumente pelo Menino Jesus, daí a iconografia antoniana reproduzir a tradição (CASCUDO, 2012, p. 56-58).

Em 1592, os franciscanos chegaram à Cidade do Rio de Janeiro, quando receberam a doação de uma ermida ao pé do Morro do Castelo. A proximidade com os jesuítas ou com a Santa Casa de Misericórdia teria levado os franciscanos a preferir outro local, um morro, que já estava reservado para os carmelitas. Em 1607, os franciscanos tomaram posse do morro, sendo a pedra fundamental do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro lançada no ano seguinte. A fundação do convento foi celebrada em 7 de fevereiro de 1615. Os franciscanos foram responsáveis pelo trabalho missionário no recôncavo da Guanabara, quando foram criadas as primeiras paróquias, a exemplo das freguesias de São Gonçalo (1645), de Santo Antônio de Macacu (1647) e de Magé (1696), inclusive, construindo ou reconstruindo capelas, cujas antigas imagens de São Francisco de Assis seriam um testemunho de sua passagem pela região (RÖWER, 2008, p. 19-57).

Coube aos franciscanos do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro, por exemplo, a recomendação para que fosse construída a Capela de Santo Antônio de Macacu ou Cassarebu, no início do século XVII, elevada a categoria de curada, em 1624. Santo Antônio de Macacu foi uma das quatro primeiras paróquias criadas no recôncavo e a primeira povoação a ser ereta em vila, com o nome de Santo Antônio de Sá (1697). Próximo a capela, os franciscanos ergueram o Convento de Santo Boaventura de Macacu, cujas obras se iniciaram em 1649 (RÖWER, 1957, p. 160- 169).

O território mageense ficava, portanto, entre dois conventos franciscanos, o que nos autoriza a creditar à influência de seus religiosos a edificação de algumas das primeiras capelas no Município de Magé: a de São Francisco, reconstruída por João da Silva Mello, no Croará, com provisão passada em 1745, em substituição de outra, que ficava próxima da Guanabara; e a de Santo Aleixo, levantada por José dos Santos Martins, em Magé, com provisão datada de 1743 (SANTOS, 1957, p. 223-227), ambas tombadas pelo Estado do Rio de Janeiro, em 1989, como representativas do Barroco Fluminense (ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2012, p. 33-34). Cabe observar que Santo Aleixo é um precursor da ordem mendicante, representado como um mendigo, com trajes de peregrino, sendo encontrado um exemplar em terracota no Convento Entre as fontes, recorremos ao relatório do Vice-Rei Dom Luís de Almeida Portugal, o Marquês

Entre as fontes, recorremos ao relatório do Vice-Rei Dom Luís de Almeida Portugal, o Marquês do Lavradio, em 1779, contendo informações sobre a população, a produção agrícola e o movimento dos portos em cada freguesia fluminense, e aos relatórios das visitas pastorais

de Monsenhor José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo, datados de 1794, onde encontramos informações acerca das paróquias e dos seus primeiros párocos, das igrejas matrizes, das capelas e dos oratórios, do funcionamento das irmandades religiosas e um breve inventário dos bens móveis de cada igreja (prataria, imaginária, mobiliário e alfaias).

Relevante também o catálogo da exposição Devoção e Esquecimento (2001), realizada na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, que traz textos justificando a importância das imagens pertencentes às paróquias das dioceses de Duque de Caxias, de Nova Iguaçu e de Petrópolis, para a compreensão do Barroco Fluminense. Catálogos de exposições são fontes importantes porque contém fotos ou reproduções das obras exibidas, com títulos, datações e dimensões, o que nos permite uma análise, mesmo que indireta, da imaginária devocional que, às vezes, está inacessível ao pesquisador.

AS FREGUESIAS DA VILA DE MAGÉ.

Por deliberação de 9 de junho de 1789, o Vice-Rei Dom Luiz de Vasconcelos e Souza criou o Município de Magé, com terras desmembradas da Cidade do Rio de Janeiro e da Vila de Santo Antônio de Sá, incluindo-se o arquipélago de Paquetá (SANTOS, 1957, p. 48-49), totalizando cinco freguesias (Tabela 1).

Tabela 1. Freguesias formadoras do Município de Magé (1789)

Freguesia	Ano de Criação	Distrito	Antigo Território
Nossa Senhora da Piedade de Magé	1696	Magé	Rio de Janeiro
Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim	1698	Inhomirim	Rio de Janeiro
São Nicolau de Suruí	1755	Suruí	Rio de Janeiro
Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba	1755	Guia de Pacobaiba	Rio de Janeiro
Nossa Senhora da Ajuda de Guapimirim	1755	Guapimirim	Santo Antônio de Sá

Fonte: ABREU, Antônio Izaías da Costa. **Municípios e Topônimos Fluminenses**: Histórico e Memória. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 1994, p. 197-199.

A Freguesia de Inhomirim, cortada pela variante do Caminho Novo, aberta pelo Sargento-mor Bernardo Soares de Proença, contava com o Porto da Estrela, por onde escoavam o ouro e os diamantes trazidos pelos tropeiros mineiros. Por sua posição estratégica, foi escolhida para ser a sede do Distrito Miliciano, que compreendia ainda os territórios das

freguesias de Nossa Senhora da Piedade de Magé, de Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba e de São Nicolau de Suruí (ARAÚJO, 1945, p. 229-230).

As principais informações sobre fogos, engenhos, produção agrícola, escravaria, portos e embarcações das freguesias que, em 1789, formaram o Município de Magé, foram reunidas pelo Marquês do Lavradio. A produção agrícola estava voltada para o cultivo de cana-de-açúcar e de milho, arroz e feijão, o que nos leva a considerar que a economia local se baseava na produção agro-exportadora açucareira e, secundariamente, na produção de gêneros alimentícios básicos, com destaque para a farinha de mandioca produzida em Suruí (VALLE, 1938, p. 5), a fim de abastecer a Cidade do Rio de Janeiro. A Freguesia de Magé, além de ser a mais populosa, concentrando o maior número de escravizados empregados na produção de açúcar e de cachaça, possuía também os portos mais movimentados (Tabela 2).

Tabela 2. Perfil das freguesias formadoras do Município de Magé (1779)

Freguesia	Fogos	Engenhos de cana-de-açúcar	Escravos nos principais engenhos	Principais produtos	Portos	Barcos
Magé	468	2	117	Farinha, arroz, milho e feijão	4	68
Inhomirim	309	3	72	Farinha, milho, arroz e feijão	1	17
Guia de Pacobaíba	216	0	0	Farinha, arroz e banana	5	12
Suruí	208	1	25	Farinha, arroz, feijão, milho e banana	1	6
Guapimirim	164	4	107	Farinha, arroz, feijão e milho	7	10

FONTE: LAVRADIO, Luís de Almeida Portugal, 2° Marquês de. Relatório do Marquês de Lavradio, vice-rei do Rio de Janeiro, entregando o governo a Luís de Vasconcelos e Sousa: segunda parte. **R. IHGB**, t. LXXVI, parte I, p. 289-291 e 311-315, Rio de Janeiro, 1913.

Cada freguesia contava com a sua Igreja Matriz e algumas capelas filiais e oratórios privados. O que nos chama a atenção é o fato da Freguesia de Inhomirim possuir o maior número de capelas e de oratórios (Tabela 3), o que pode ser explicado pelas propriedades rurais localizadas serra acima estarem a grandes distâncias da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, o que levou os donos das fazendas Rio da Cidade, Secretário, Fagundes e Corrêas (todas pertencentes, hoje, ao território de Petrópolis) a construírem espaços de culto doméstico.

Tabela 3. Igrejas, Capelas e Oratórios no Município de Magé (1794)

Distrito	Igreja	Capelas	Oratórios
Magé	1	7	2
Guia de Pacobaíba	1	3	2
Guapimirim	1	3	4
Inhomirim	1	8	6
Suruí	1	1	1

Fonte: ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro**: inventário de Arte Sacra Fluminense. Segundo volume. Rio de Janeiro: INEPAC, 2009.

Esses fazendeiros estavam envolvidos no processo de interiorização da colonização do território mageense, no século XVIII, iniciado pelo Sargento-mor Bernardo Soares de Proença, senhor de engenho em Suruí, construtor da variante do Caminho Novo e responsável pela primeira ocupação do território que viria a ser Petrópolis (LAMEGO, 1963, p. 184-199).

As capelas coloniais serviram de elemento de fixação dos colonos no interior de cada freguesia, sendo as devoções marianas as mais comuns (Tabela 4). Algumas dessas construções já estavam em decadência ou restavam apenas ruínas quando da visita pastoral de Monsenhor Pizarro, no final do século XVIII, não sendo encontradas, no território da Vila de Magé, capelas dedicadas a Santo Antônio.

Tabela 4. Devoções principais nas Capelas de Magé (1794)

Freguesia	Capelas
Inhomirim	Nossa Senhora da Estrela; Nossa Senhora da Conceição; Nossa Senhora do Rosário; São Tiago; Nossa Senhora do Amor Divino; Nossa Senhora da Lapa; Santa Ana; Senhor de Matozinhos
Magé	Santa Ana (duas); Nossa Senhora de Nazareth; Santo Aleixo; São Roque; Senhor Bom Jesus do Monte
Guia de Pacobaíba	Nossa Senhora dos Remédios; São Francisco; São Lourenço
Guapimirim	Santa Ana; Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora da Cabeça
Suruí	Nossa Senhora da Conceição

Fonte: ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro**: inventário de Arte Sacra Fluminense. Segundo volume. Rio de Janeiro: INEPAC, 2009.

A partir dos relatórios das visitas pastorais de Monsenhor Pizarro, constatamos que, no final do século XVIII, não havia imagens de Santo Antônio nos altares das igrejas de Nossa Senhora da Piedade de Magé, de São Nicolau de Suruí, de Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba e de Nossa Senhora da Ajuda de Guapimirim, onde predominavam devoções associadas as irmandades de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora da Conceição, de São Benedito e

de São Miguel (Tabela 5). Já na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, o terceiro altar lateral do lado da Epístola era dedicado a Santo Antônio, sem que se tenha notícia da existência de uma irmandade que lhe conservasse o culto (ARAÚJO, 2009, p. 33).

Tabela 5. Irmandades e Imagens nos altares das Igrejas de Magé (1794)

Freguesia	Irmandades	Número de altares	Esculturas religiosas nos altares
Inhomirim	4	7	Nossa Senhora da Piedade; Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e São Vicente; Nossa Senhora da Conceição; Nossa Senhora das Dores; São Miguel; São Francisco de Paula e Santa Luzia; Jesus, Maria e José; Espírito Santo; Santo Antônio
Magé	6	5	Nossa Senhora da Piedade; Nossa Senhora do Rosário; São Benedito; São Miguel; Nossa Senhora da Conceição, Senhor dos Passos
Guapimirim	5	5	Nossa Senhora da Ajuda; São Miguel; São Benedito; Nossa Senhora do Rosário; Nossa Senhora do Parto
Guia de Pacobaíba	5	4	Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba; Nossa Senhora do Rosário; Nossa Senhora da Conceição; São Miguel
Suruí	4	3	São Nicolau; Nossa Senhora do Rosário; São Miguel

Fonte: ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro**: inventário de Arte Sacra Fluminense. Segundo volume. Rio de Janeiro: INEPAC, 2009.

As associações religiosas leigas foram espaços de crença e de socialização que refletiam o mundo dos brancos, dos libertos e dos escravizados. Ordens Terceiras, Irmandades e Confrarias reproduziam a composição hierarquizada da sociedade colonial, estruturada em categorias raciais e sociais, possuindo finalidades religiosas e caritativas. Eram proprietárias das igrejas ou capelas que construíam e dos cemitérios onde sepultavam seus irmãos falecidos, além das imagens, utensílios e mobiliários dos respectivos templos e de escravizados, quando os possuíam. As mais comuns eram dedicadas ao Santíssimo Sacramento e a Nossa Senhora. Os brancos associavam-se, entre outras, na Irmandade do Santíssimo Sacramento, responsável pela construção da igreja e a conservação do altar-mor, onde se encontrava a imagem do padroeiro e o sacrário. Aos pardos e negros restavam os altares laterais, dedicados ao culto a Nossa Senhora do Rosário, a Nossa Senhora da Conceição e a São Benedito (SALLES, 2007, p. 69-85; SCARANO, 1978, p. 24-38).

Monsenhor Pizarro registra que, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, havia uma Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, principiada em 1737, pela qual "trabalham seus irmãos, pela maior parte sujeitos ao cativeiro", e uma Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Pardos, cujo compromisso foi aprovado em 1738 (ARAÚJO, 2009, p. 33-34).

Essa separação entre associações religiosas leigas para brancos, pardos e escravizados não foi uma exclusividade da sociedade colonial, estando presente também no Império do Brasil:

> Os brancos podiam pertencer a todas as irmandades sem a menor exceção, e tinham algumas que exclusivamente lhes pertenciam, como a do Santíssimo, a dos Passos e a do Carmo, por exemplo; por outro lado, os pardos parece que não tinham licença senão de serem irmãos das Mercês e da Boa-morte; caso não quisessem ir ser também irmãos do Rosário e de S. Benedito, que com Santa Ifigênia e São Elesbão, parece que eram os únicos santos que os pobres pretos tinham o direito de adorarem ou pelo menos tomarem por patronos. Os pardos, porém, quase nunca se utilizavam deste último privilégio; porque, se os brancos não se dignavam de descer até eles, eles muito menos ainda se prestavam a descer até os pretos (REZENDE, 1988, p. 162-163).

Se, na Vila de Magé, no final do século XVIII, não havia uma Irmandade de Santo Antônio, encontramos, na Cidade do Rio de Janeiro, apenas uma dedicada ao santo: a Irmandade de Santo Antônio da Mouraria dos Homens Pretos, fundada, em 1716, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, por escravizados do Convento do Carmo. Já a Irmandade de Santo Antônio dos Pobres foi criada em 1808, por ocasião da chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro, sendo o seu compromisso aprovado apenas em 1817 (CAVALCANTI, 2004, p. 425-426; MAURÍCIO, 1978, p. 227).

Seria possível atribuir a existência desse único altar dedicado a Santo Antônio a uma influência da circulação cultural entre Rio de Janeiro e Minas Gerais, através dos tropeiros que passavam em frente à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, com destino ao Porto da Estrela? Acreditamos que sim. Depois das devoções a Nossa Senhora do Rosário e a Nossa Senhora da Conceição, também difundidas pelos franciscanos, o culto a Santo Antônio foi o responsável pela construção da maioria das capelas em Minas Gerais, na passagem dos séculos XVIII/XIX, o que pode ser explicado pelos poderes místicos que o povo atribuía ao santo, enriquecendo seu culto popular, como defensor de causas justas, como intercessor junto ao Menino Jesus, como protetor do amor e do casamento, bem como por ajudar a encontrar objetos perdidos (ALVES, 2017, p. 72-73).

A escassez do clero, a malária, a decadência do Porto da Estrela e a construção da linha férrea ligando o Porto de Mauá a Fazenda Fragoso foram alguns dos motivos que levaram a transferência da sede de Inhomirim para a região de Raiz da Serra, no final do século XIX,

resultando no arruinamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim e da Capela de Nossa Senhora da Estrela. Em 1933, Frei Cândido Spannagel, OFM, então vigário da Paróquia de Inhomirim, visitou as ruínas da velha matriz, onde encontrou a imagem de Santo Antônio (de terracota) e o nicho entalhado de seu retábulo (KROKER, 1946, p. 21-23).

Pode-se concluir que a devoção a Santo Antônio se desenvolveu, principalmente, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, ao longo dos séculos XVIII/XIX, graças à religiosidade popular dos moradores e dos tropeiros, tendo a imagem de terracota e o retábulo de madeira chegado ao início do século XX.

Frei Aniceto Kroker, OFM, não mencionou em sua memória histórica sobre a paróquia, mas se pode crer que a imagem de Santo Antônio tenha sido levada pelos franciscanos para Raiz da Serra ou mesmo para o convento em Petrópolis. É possível também que, assim como os outros bens móveis e integrados, a imagem e o nicho entalhado tenham se perdido, como ocorreu com a mesa do altar-mor e a pia batismal da velha matriz, furtados no início do século XXI (LADRÕES..., 2006, p. 6; IGREJA..., 2006, p. 8).

O fato da imagem antoniana encontrada por Frei Cândido ser de terracota não é propriamente uma novidade na região, já que são de barro cozido as pequenas imagens de Nossa Senhora do Monte da Piedade de Magepe, de Nossa Senhora da Piedade de Anhu-mirim, de Nossa Senhora da Guia de Pacobaíba, de Santo Aleixo e de São Francisco do Croará, datadas dos séculos XVII/XVIII, e que estiveram em exposição na Casa França-Brasil (MONTEIRO; LAZARONI, 2001).

A presença de esculturas religiosas representando Santo Antônio correspondeu a apenas 9% das expostas na Casa França-Brasil. Destas, apenas duas imagens, datadas dos séculos XVIII/XIX e pertencentes à Paróquia de São Nicolau de Suruí, retrataram, na exposição, o acervo da arte sacra antoniana de Magé.

Como se sabe, a Igreja Matriz de São Nicolau Suruí foi construída por volta de 1710, pela família do Sargento-mor Bernardo Soares de Proença, e se tornou sede paroquial, em 1755, tendo por capela filial apenas a de Nossa Senhora da Conceição, erguida por Antônio Nunes da Costa, em 1718, e reconstruída em 1784 (ARAÚJO, 1945, p. 65-71). Suruí era a quarta freguesia mais populosa, com apenas um porto e uma economia voltada para a produção agrícola. Ao tempo da passagem de Monsenhor Pizarro, as irmandades já estavam em decadência e as obras na Capela de Nossa Senhora da Conceição prometiam transformá-la em "uma das mais perfeitas do recôncavo" (ARAÚJO, 2009, p. 84-89). A Igreja Matriz de São Nicolau e a Capela de Nossa Senhora da Conceição de Suruí foram também tombadas pelo Estado do Rio de Janeiro nos anos 1980 (ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2012, p. 32-33).

REPRESENTAÇÕES ANTONIANAS

Figura 1 - Santo Antônio, Cônego Regrante. Acervo do Museu de Santa Maria de Lamas, p.47-49.



Fonte: AMORIM, José Carlos de Castro. Crônicas de um acervo. 2015.

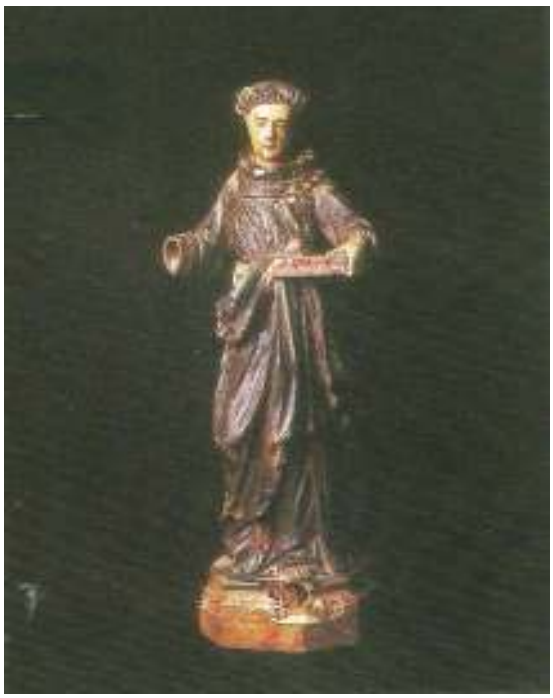
Iconograficamente, Santo Antônio é representado com o burel negro, com grande capuz caído para as costas, e o cordão da ordem franciscana. Em Portugal, o santo também é representado fora do contexto franciscano, com o hábito de Cônego Regrante agostiniano, a exemplo da imagem do século XVII (figura 1), do acervo do Museu da Santa Maria de Lamas. Nas imagens esculpidas durante o Barroco, o hábito era repuxado para um dos lados, o que lhe conferia movimento. Apresenta tonsura e pode carregar diferentes atributos: Lírio (Pureza), Cruz (Fé), Peixe (Cristão), Livro (Saber) e Fogo (Espírito Santo). É comum que, sobre o braço esquerdo, esteja o Menino Jesus sentado sobre um livro (CARVALHO, 2011, p. 173, CASTRO, 2012, p. 91).

> O livro e o Menino Jesus são os atributos mais recorrentes. O livro geralmente aparece na mão esquerda, ora aberto ora fechado, e é uma representação da doutrina cristã. O Menino Jesus representaria o Evangelho vivo: Cristo em pessoa nos braços do santo. Aliás, o Menino Jesus é o atributo preferido da iconografia antoniana, aparecendo desde o século XV. A aparição do Menino Jesus para Santo Antônio, que o toma nos braços, é um tema recorrente na tradição iconográfica até os dias de hoje, alinhado à espiritualidade franciscana que valoriza a devoção ao Menino Jesus através dos presépios (AZEVEDO, 2010).
>
> .

A IMAGINÁRIA ANTONIANA DA MAGÉ SETENTISTA.

A imagem de Santo Antônio (Fig. 2), da Igreja Matriz de São Nicolau de Suruí, de autoria desconhecida, é de madeira entalhada e policromada, datada dos séculos XVIII/XIX, medindo 57x23x18cm, destinada ao uso retabular. A escultura perdeu parte de seus atributos, não possuindo uma das mãos, assim como a imagem do Menino Jesus. Entre suas particularidades, apresenta pouca tonsura do cabelo e panejamento irregular, o que lhe confere o movimento típico do Barroco.

Figura - 2. Santo Antônio de Pádua. Acervo da Igreja Matriz de São Nicolau de Suruí.



Fonte: MONTEIRO, Marcus; LAZARONI, Dalva. Devoção e Esquecimento: presença do Barroco na Baixada Fluminense. 2001.

A outra imagem analisada (figura. 3), pertencente ao acervo da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Suruí, é de autoria desconhecida. Esculpida em madeira entalhada e policromada, medindo 64,5 x 28 x 21 cm, é datada da passagem do século XVIII para o século XIX. Por suas dimensões também seria destinada ao uso retabular. Conservar as duas mãos, mas a da direita perdeu o atributo que segurava, enquanto que o Menino Jesus está sentado sobre um livro, na mão esquerda. Apresenta grande corte tonsurado do cabelo, comum nos frades franciscanos. O panejamento irregular lhe confere o movimento característico das esculturas religiosas barrocas. Cabe destacar que o Menino Jesus foi representado com um dos braços enlaçado ao redor do pescoço do santo, também com um olhar sereno, voltado para baixo, em direção do espectador.

Em 1794, Monsenhor Pizarro registra que havia na Igreja Matriz de Suruí apenas a imagem do padroeiro e alguns crucifixos, o que nos leva a crer que a imagem de Santo Antônio (figura 2) tenha sido incorporada ao acervo depois da visita pastoral. Por outro lado, sabemos que na Capela de Nossa Senhora da Conceição de Suruí havia três altares, incluindo o maior (ARAUJO, 2009, p. 90-97), o que nos leva a acreditar que foram dedicados, respectivamente, a Nossa Senhora da Conceição, a Santo Antônio (figura 3) e a São Francisco de Assis, cujas esculturas religiosas chegaram aos nossos dias (MONTEIRO; LAZARONI, 2001).

Figura 3. Santo Antônio de Pádua. Acervo da Capela de Nossa Senhora da Conceição de Suruí



Fonte: MONTEIRO, Marcus; LAZARONI, Dalva. Devoção e Esquecimento: presença do Barroco na Baixada Fluminense.2001.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O culto a Santo Antônio exemplifica bem a religiosidade colonial, que tinha um lado afetivo, uma intimidade entre o devoto e o santo, pois a ele se recorria, sem cerimônias, para arrumar marido ou para ajudar na busca por objetos perdidos. Chegava-se até a impor-lhe castigos, colocando a imagem de cabeça para baixo ou detrás da porta a fim de apressar o atendimento. Houve quem se socorreu de Santo Antônio no jogo de cartas ou para encontrar escravizados fugidos. Evocações a Santo Antônio também foram recorrentes nos cultos perseguidos pela Inquisição, a exemplo das santidades indígenas, meio católicas, meio tupi; e

dos calundus e acontudá, cultos afro-brasileiros coloniais (FREYRE, 2006, p. 303; SOUZA, 2005, p. 120; VAINFAS, 2003, p. 31-32).

O desaparecimento do Menino Jesus da imagem de Santo Antônio (Fig. 2), da Igreja Matriz de São Nicolau de Suruí, pode estar relacionado a esse catolicismo popular colonial, como punição ao santo, por alguma graça não alcançada, ou para obrigá-lo, mais rapidamente, a atender ao devoto.

Como vimos, não havia igrejas e capelas dedicadas ao culto a Santo Antônio, na Vila de Magé colonial, apesar da proximidade com os conventos franciscanos da Cidade do Rio de Janeiro e da Vila de Santo Antônio de Sá. Isso não quer dizer que a devoção não se desenvolvesse no ambiente doméstico, de onde devem ter vindo as duas imagens que pertencem à Paróquia de São Nicolau de Suruí.

A devoção a Santo Antônio, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade de Inhomirim, creditamos mais a religiosidade popular, não só dos moradores da freguesia, mas também dos tropeiros mineiros que frequentavam a igreja, por ocasião das idas e vindas pela variante do Caminho Novo até o Porto da Estrela.

A primeira capela dedicada a Santo Antônio, no Município de Magé, só foi construída, no século XIX, pela firma Coelho & Cia, nas proximidades do cemitério da antiga Fazenda Paquequer, que pertenceu ao negociante inglês George March. Em 22 de abril de 1855, ocorreu a bênção da capela e a criação da Irmandade de Santo Antônio, sendo o negociante português Antônio Fernandes Coelho eleito primeiro provedor. Ainda naquele ano, foi criada a Freguesia de Santo Antônio do Paquequer. A povoação de Santo Antônio do Paquequer foi emancipada, em 1891, com o nome Teresópolis (VIEIRA, 1938, p. 33-35; FERREZ, p. 91-92).

REFERÊNCIAS

ABREU, Antônio Izaías da Costa. **Municípios e Topônimos Fluminenses**: Histórico e Memória. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro: 1994.

ALVES, Célio Macedo. Um estudo iconográfico. In: COELHO Beatriz (org.). **Devoção e Arte**: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2017.

AMORIM, José Carlos de Castro. **Crônicas de um acervo**: Santo Antônio de Lisboa, Cónego Regrante de Santa Cruz. Santa Maria de Lamas, Portugal: Museu de Santa Maria de Lamas, 2015, p. 7.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **Memórias históricas do Rio de Janeiro**. Terceiro volume. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro e. **O Rio de Janeiro nas visitas pastorais de Monsenhor Pizarro**: inventário de Arte Sacra Fluminense. Segundo volume. Rio de Janeiro: INEPAC, 2009.

AZEVEDO, Dom Carlos Alberto Moreira. Variantes iconográficas nas representações antonianas. **Cultura**, v. 27, p. 41-55, Porto, 2010.

CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. Imaginária. In: CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de; RIBEIRO, Rosa Marta Costa; SILVA, César Augusto Tovar. **Memória da Arte Franciscana na cidade do Rio de Janeiro**: Convento de Santo Antônio e Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Rio de Janeiro: Artway; Artepadilla, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.

CASTRO, Márcia de Moura. **Santos de Casa**: imaginária doméstica em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Brasília: IPHAN, 2012.

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

ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Instituto Estadual do Patrimônio Cultural. **Guia dos Bens Tombados pelo Estado do Rio de Janeiro**. 2 ed. Rio de Janeiro: INEPAC, 2012.

FERREZ, Gilberto. **Colonização de Teresópolis à sombra do Dedo de Deus, 1700-1900**: da Fazenda March a Teresópolis. Rio de Janeiro: IPHAN, 1970.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51 ed. São Paulo: Global: 2006.

IGREJA centenária é saqueada em Magé. **O Fluminense**, Niterói (RJ), p. 8, 17 de outubro de 2006.

KROKER, Frei Aniceto. **Inhomirim, 250 anos de Paróquia**. Petrópolis: Vozes, 1946.

LADRÕES levam altar e pia batismal de igreja do século XVIII na Baixada. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro (RJ), p. 6, 17 de outubro de 2006.

LAMEGO, Alberto Ribeiro. **O Homem e a Serra**. 2 ed. Rio de Janeiro: IBGE, 1963.

LAVRADIO, Luis de Almeida Portugal, 2.º Marquês de. Relatório do Marquês de Lavradio, vice-rei do Rio de Janeiro, entregando o governo a Luis de Vasconcelos e Sousa: segunda parte. **R. IHGB**, t. LXXVI, parte I, Rio de Janeiro, 1913.

MAURÍCIO, Augusto. **Igrejas Históricas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1978.

MONTEIRO, Marcus; LAZARONI, Dalva. **Devoção e Esquecimento**: presença do Barroco na Baixada Fluminense. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 2001.

REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de. **Minhas recordações**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

RÖWER, Frei Basílio. **O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro**: sua história, memórias, tradições. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

RÖWER, Frei Basílio. **Páginas da história franciscana no Brasil**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1957.

SAINT-LAURENT, Padre Thomas de. **Santo António de Lisboa**. Porto: Livraria Civilização, 1997.

SALLES, Fritz Teixeira de. **Associações religiosas no ciclo do ouro**: introdução ao estudo do comportamento social das Irmandades de Minas no século XVIII. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SANTIDRIÁN, Pedro Rodriguez; ASTRUGA, Maria del Carmem. **Dicionário dos Santos**. Aparecida: Santuário, 2004.

SANTOS, Renato Peixoto dos. **Magé, a Terra do Dedo de Deus**. Rio de Janeiro: IBGE, 1957.

SCARANO, Julita. **Devoção e Escravidão**: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. 5.ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VAINFAS, Ronaldo. Santo Antônio na América Portuguesa: religiosidade e política. **Revista USP**, São Paulo, n. 57, p.28-37, mar./maio 2003.

VALLE, J. H. **Magé na História**. Rio de Janeiro: Papelaria Cruzeiro, 1938.

VIEIRA, Armando. **Therezópolis**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1938.

A OFICINA DE ESCULTURA DEVOCIONAL NA BELLE ÉPOQUE BRASILEIRA: DAS CORPORAÇÕES DE OFÍCIO À INDUSTRIALIZAÇÃO

THE DEVOTIONAL SCULPTURE WORKSHOP IN THE BRAZILIAN BELLE ÉPOQUE: FROM TRADE CORPORATIONS TO INDUSTRIALIZATION

EL TALLER DE ESCULTURA DEVOCIONAL EN LA BELLE ÉPOQUE BRASILEÑA: DE LOS GREMIOS A LA INDUSTRIALIZACIÓN

Cristiana Antunes Cavaterra[1]
c.cavaterra@unifesp.br

RESUMO

No Brasil, durante as grandes imigrações ocorridas entre o final do século XIX e o primeiro quartel do século XX, surgem as primeiras oficinas implantadas por imigrantes, que abandonando o sistema de organização das antigas corporações de ofícios, são precursoras de uma industrialização de esculturas devocionais onde o estilo, modo de produção e comercialização foram influenciados pela grande importação de esculturas devocionais industrializadas em estilo *saint-sulpice*. A pesquisa se dá através da análise bibliográfica e da documentação primária, permitindo comparar o modelo de produção das oficinas brasileiras com as europeias, bem como conhecer os materiais e a tecnologia de fundição do gesso utilizada na época e analisar os conceitos de cópia e reprodução para a confecção de esculturas devocionais no período da *Belle Époque* brasileira.

Palavras-chave: oficina; industrialização; gesso; cópia; reprodução.

ABSTRACT

In Brazil, during the great immigration that occurred between the end of the nineteenth century and the first quarter of the twentieth century, the first workshops were established by immigrants, who abandoned the organization system of the old trade guilds, and were precursors of an industrialization of devotional sculptures where the style, production and marketing methods were influenced by the large importation of industrialized devotional sculptures in *Saint-Sulpice* style. The research involves bibliographic and primary documentation analysis, allowing us to compare the production model of Brazilian workshops with European ones, learn about the materials and plaster casting technology used at the time and analyze the concepts of copying and reproduction for making devotional sculptures in the Brazilian Belle Époque period.

Keywords: workshop; industrialization; plaster; copy; reproduction.

[1] Doutoranda em História da Arte pela UNIFESP, bolsista CAPES e Mestre em Artes pelo IA-UNESP (2015); Especialista em História da Arte Sacra pela FDLM-Mariana/MG (2017) e em Restauro de Arquitetura pelo Templo da Arte, SP (2013). Bacharel em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina, SP (1997); Técnica em Conservação e Restauro de Obras de Arte pela Fundação de Arte de Ouro Preto (1999). Membro do CEIB - EBA/UFMG; membro dos Grupos de Pesquisa "História da Arte, Arquitetura e Patrimônio no Brasil e nas Américas (HARPA)" - UNIFESP- CNPq) e " Pesquisas Imagem e Preservação" - EBA-UFMG / CNPq. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3372705493317165. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6984-4509.

RESUMEN

En Brasil, durante las grandes inmigraciones entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, los primeros talleres fueron creados por inmigrantes, que abandonaron el sistema de organización de los antiguos gremios de oficios, y fueron precursores de una industrialización de la escultura devocional donde el estilo, la producción y los métodos de comercialización se vieron influenciados por la gran importación de esculturas devocionales industrializadas de estilo *Saint-Sulpice*. La investigación se lleva a cabo a través del análisis bibliográfico y de documentación primaria, lo que nos permite comparar el modelo de producción de los talleres brasileños con los europeos, así como comprender los materiales y la tecnología de vaciado en yeso utilizados en la época, y analizar los conceptos de copia y reproducción para la realización de esculturas devocionales en el periodo de la *Belle Époque* brasileña.

Palabras clave: taller; industrialización; yeso; copia; reproducción.

INTRODUÇÃO

No final do século XIX, com a chegada de imigrantes europeus e a expansão da igreja ultramontana, o Brasil sofre grandes mudanças na sociedade e no campo religioso. Surge uma população de maior poder aquisitivo e o florescimento cultural, a imigração de artistas e intelectuais e a crescente importação de mercadorias, propiciam mudanças na sociedade brasileira e no campo religioso, na igreja católica como instituição, bem como na arquitetura e decoro de igrejas e capelas brasileiras.

Nesse período, ocorre um intenso ingresso de novas congregações religiosas, são construídas novas igrejas e capelas em todo o território brasileiro e são realizadas reformas, ampliações e modernização das antigas construções dos períodos colonial e imperial. Estas obras, conduzidas por padres e realizadas por arquitetos, mestres de obras, pintores e escultores, em sua grande maioria de origem europeia, serão realizadas ao gosto francês, belga e italiano, em estilo eclético, com influências do neorromânico, neogótico e neobarroco nas fachadas de igrejas e capelas. A ornamentação interna também passa por profundas transformações. Retábulos barrocos, rococós e neoclássicos são substituídos por altares de mármore importados sobretudo da Itália. O programa iconográfico das igrejas se modifica com a introdução de novas devoções europeias. A antiga imaginária, quando não recebe camadas de repintes, é substituída por esculturas devocionais com características classicizantes, neogóticas, neobarrocas ou sulpicianas, confeccionadas em madeira ou gesso douradas e policromadas, importadas da França, Portugal, Alemanha, Áustria e Itália, através das pioneiras casas de artigos religiosos do Rio de Janeiro e São Paulo e das encomendas diretas dos sacerdotes europeus em oficinas de seus locais de origem.

Algumas destas primeiras esculturas devocionais importadas que chegam no Brasil no final do século XIX são originárias da parisiense *Maison Raffl,* moldadas em *carton-romain* em estilo sulpiciano.

O ESTILO SULPICIANO

A origem da expressão "estilo sulpiciano", que se refere às esculturas datadas entre a segunda metade do século XIX e primeiro terço do século XX na França, não se relaciona diretamente com a Igreja de Saint-Sulpice em Paris[2], mas sim com o fato de em seu entorno existirem no século XIX várias lojas de livros, imagens e objetos religiosos. A alcunha pejorativa foi dada por Léon Bloy (1846-1917), em seu romance *La femme pauvre*, publicado em 1897 e encontra sua origem apenas no nome do local onde eram vendidas as imagens, vitrais, santinhos e ilustrações de expressão sentimentalista, segundo o autor, e que pretendiam despertar a devoção em uma atmosfera de paz e contemplação.

As esculturas sulpicianas podem ser esculpidas em madeira ou moldadas em gesso, *carton-pierre* e *carton-romain* e policromadas com cores suaves. As vestes têm forte influência medieval, tanto nos modelos, caimento dos tecidos e modos de amarração nos braços e uso de cintos, e são decoradas com barrados dourados e com flores estilizadas de inspiração gótica, semelhantes aos estênceis muito em voga na decoração novecentista. A decoração das vestes também pode ter imitação de brocados e adamascados em ricas decorações em relevo e aplicação de pedrarias. Os corpos são realistas, as proporções respeitadas e não se veem os corpos musculosos da arte clássica. Os rostos são delicados, com olhos de vidro e bochechas rosadas e peles claras e polidas. São sutis as expressões de dor, enfermidades e marcas de sofrimento. Assumiram formas ora neogóticas, ora neorromânicas, neoclássicas ou mesmo neobarrocas.

São caracterizadas por sentimentalismo e representam os santos com uma certa intenção de interação com os espectadores, principalmente pelo olhar voltado em direção aos fiéis como

[2] A atual igreja de Saint-Sulpice substituiu o antigo santuário dedicado a Saint-Sulpice-des-Champs, que remonta ao século XII. A edificação foi reconstruída e ampliada nos séculos XIV e XVI. Em 1642, o pároco Jean-Jacques Olier (1608-1657), deu início à longa obra de construção da nova igreja. Em 1646, foi lançada a primeira pedra pela regente Ana da Áustria. Era prevista a construção da maior igreja de Paris, sendo o classicismo o estilo escolhido para a edificação. Sua decoração interna evoluiu entre o século XVIII e o século XIX, e se destaca pelas pinturas murais e os frescos das capelas nas quais cada uma teve um pintor dedicado. A mais notável, a Capela dos Santos Anjos, a primeira à direita, possui duas grandes pinturas murais de Eugène Delacroix (1798-1863). Quantos às esculturas destacam-se Jean-Baptiste Pigalle com as suas duas pias de água benta e a sua Virgem com o Menino na capela axial, Louis-Simon Boizot com o seu São João Batista, Bouchardon e seus alunos no coro, e os irmãos Slodtz, com baixos-relevos e o monumento funerário do Padre Languet de Cergy, dentre outras importantes obras de arte.

nas imagens da Virgem Maria, e pelo gestual do corpo e mãos como as imagens do Sagrado Coração de Jesus que estendem sua mão em sinal de benção, ou ainda representações dos santos cujos braços se abrem acolhendo o observador. Muitas vezes são retratados em glória celestial, com peanhas e tronos em forma de nuvens e circundados por anjos e flores. Sua função é emocionar e encorajar os fiéis à oração, expressando sentimentos de gentileza, paz e êxtase contidos.

A maioria das esculturas devocionais sulpicianas representam os santos, cenas de suas vidas, anjos, o Cristo e a Virgem Maria em todas as suas recentes aparições. As representações mais comuns são o Sagrado Coração de Jesus e Sagrado Coração de Maria, a Virgem Imaculada de inspiração Muriliana e o modelo da Medalha Milagrosa, Nossa Senhora de Fátima, de Lourdes, cenas do Calvário e da Paixão e de Santa Teresa de Lisieux, entre outros.

Na Europa, a circulação de catálogos e obras, bem como a circulação de artistas que estudavam ou se aprimoravam na França, de certa maneira influenciaram, no final do século XIX e início do século XX, as esculturas devocionais portuguesas, principalmente da região do Porto e Gaia, e aquelas das regiões de Munique e Tirol, onde se percebe grande circulação de artistas e escultores sacros, bem como a transferência, assimilação e difusão do estilo.

O COMÉRCIO DE ESCULTURAS SULPICIANAS NO BRASIL

No Brasil, a Casa Sucena[3] no Rio de Janeiro, cujas origens remontam a 1806, terá um importante papel na importação de obras sacras que serão fornecidas para todo o território nacional e acabarão por influenciar a difusão do estilo entre as novas oficinas que surgirão no período.

Na década de 1880, a especialidade da Casa Sucena eram as esculturas devocionais de todos os tamanhos destinadas às igrejas, capelas e oratórios particulares. Seus clientes eram "Os Exms. Senhores Arcebispos e Bispos. – Os Exms. Monsenhores, Vigarios, Conegos, Sacerdotes, Magistrados, altos funcionários de Estados, alta nobreza fluminense, etc. etc." (REVISTA CATHOLICA, 1883, p. 51), e eram "Vestimenteiros da Capella Imperial e Fornecedores das Diocezes do Imperio e de todas as Matrizes da Provincia do Rio de Janeiro". (AAMI-RJ, 1885, p. 1963).

[3] Para maiores informações sobre a casa Sucena, ver nosso artigo "A Casa Sucena e a importação das esculturas devocionais da Casa Estrella e Maison Raffl no período da Belle Époque", disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/19/hep2021/1635618019_ARQUIVO_cd83cdc4f783690573b65c52bbaa27c5.pdf. Acesso em: 02/09/2023.

Pioneira na revenda de objetos sacros, a Casa Sucena também foi precursora ao comercializar obras sacras através de catálogos ilustrados, como há algum tempo já se fazia na Europa e funcionou até meados de 1980. Foi fornecedora de esculturas devocionais em madeira e *carton-pierre*, fabricadas em Portugal e França, durante a administração de José Rodrigues de Sucena[4]. Em Portugal, o Conde de Sucena manteve um escritório localizado na Rua Heliodoro Salgado, na cidade do Porto, de onde exportava esculturas devocionais da Casa Estrella, e na França, manteve um estabelecimento em Paris, localizado a Rue d'Hauteville, 38, de onde, possivelmente, exportava os produtos da *Maison Raffl et Cie* e outras casas francesas.

Tanto no Rio de Janeiro como em todo o país, em várias igrejas e oratórios de culto privado são encontradas esculturas de madeira com o selo da Casa Estrella, da cidade do Porto, Portugal, bem como esculturas de gesso e *carton-romain* (diversamente do *carton-pierre* como divulgado nas publicidades encontradas), de procedência da parisiense Maison Raffl, revendidas pela Casa Sucena.

A Casa Estrella – Officinas d'Esculptura e Talha religiosa, em madeira, marfim e massa, fundada em 1874, por Antonio d'Almeida Estrella, e sediada na cidade do Porto, foi premiada nas Exposições Industriais Portuguesas de 1887 e 1897 e distribuiu gratuitamente em 1916, um catálogo comercial ilustrado com 143 gravuras. Foi "[...] a fornecedora das principaes casas congêneres no extrangeiro, e a que mais egrejas fornece no Continente, Ilhas, Brazil etc..." (ILLUSTRAÇÃO CATHOLICA, 1916, p. 2) e no seu catálogo de 1914, a casa indica para a confecção de suas esculturas devocionais o uso de madeira, marfim, massa, metal, cristal, entre outros não especificados.

Os pesquisadores portugueses José Manoel Alves Tedim (1978) e Sérgio de Oliveira e Sá (2002), informam que a Casa Estrella, assim como outros comerciantes de arte sacra, era encomendante e revendedora de esculturas devocionais produzidas na região da Maia, na cidade do Porto[5], e sendo assim, dificilmente o nome do escultor que produziu uma obra é conhecido pois "estas casas não permitiam que os santeiros assinassem as obras, com o fim de não lhes dar concorrência nas encomendas." (TEDIM, 1978, p. 9).

[4] José Rodrigues Sucena nasce a 18 de abril de 1850 em Águeda, Portugal, numa família de lavradores e imigra para o Brasil aos 17 anos de idade. Foi agraciado pelo Papa Leão XIII com o título de Cavaleiro de S. Gregório Magno, e "Era também comendador da ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e de Cristo (1904) e foi agraciado por despachos do rei D. Carlos, primeiro com o título de Visconde de Sucena (1899) e depois, em 1904, com o de Conde de Sucena." Em 1907 retorna à Portugal, onde falece 15 de abril de 1925. Fonte: BREVE APONTAMENTO..., s/d, p. 3.

[5] TEDIM, 1978, p. 14, cita que algumas destas oficinas também produziram para outros estabelecimentos comerciais tais como a Casa Fânzeres e Casa António Alves, da cidade de Braga e a Casa França, além da Casa Estrella, ambas localizadas na cidade do Porto.

Relatos de Tedim e Oliveira e Sá, também indicam que na oficina da Casa Estrella existiam vários catálogos de outras fábricas europeias, entre eles da Maison Raffl, e que foram utilizados como fonte de inspiração e referências para criação de seus modelos.

A *Maison Rafffl* tem sua origem relacionada ao nome de Josef Ignaz Raffl, (17/12/1828, Merano, Itália - 11/11/1895, Menton França). Raffl estudou em Viena, Veneza, Florença e Roma entre os anos de 1850-1854. Em 1857, decide continuar seus estudos em Paris e em 1862 casa-se com a filha do escultor Frediani, originário de Florença, Itália, e desde 1796 estabelecido na capital francesa com uma oficina de escultura e moldagem. Entre Raffl 1870 e 1936 ocupa um grande prédio localizado na Rue Bonaparte, 64 a cem metros da Igreja de Saint-Sulpice, nos arredores de Paris, atuando na confecção de esculturas devocionais, aposentando-se em 1874. Suas imagens, em estilo sulpiciano, foram exportadas em larga escala para as Américas e a casa passou por vários proprietários que mantiveram o nome Maison Raffl, funcionando até c. 1956.

Além da referência à comercialização das esculturas devocionais da Maison Raffl através da Casa Sucena, foi encontrado um clichê publicado de 1886 a 1888 no Almanak Laemmert (1886, p. 1730; 1887, p. 1721 e 1888, p. 1716), escrito em português e que, apesar de não indicar qual seria o importador de suas imagens, especifica suas mercadorias:

> Estatuas em gesso, cimento, papelão, terra-cota, fundição, bronze, madeira, pedra e marmore. - Manequins com ou sem articulações para (s)erem vestidos. – Mobilias de igrejas, altares, exposições, púlpitos, bancos de confissão, mesas de comunhão, etc. etc. – Presepes de Natal – Unica collecção de estatuas de santos e de santas para a America. – São expedidas franco de porte fotografias, sob pedido. (ALMANAK LAEMMERT, 1886, p. 1730)

Na cidade do Rio de Janeiro existiram outras casas que revendiam esculturas devocionais neste período, tais como a Casa Minerva, de Lorosa, Coelho & C. que revendeu obras da Maison Raffl e a Casa Marcellino, de propriedade de Marcellino, Teixeira & Comp., que revendeu obras da Casa Estrella.

Ainda no Rio de Janeiro, outra importadora teve destaque na divulgação na imprensa da época e hoje chama a atenção pelo nome de seu representante exclusivo no Brasil, o pintor Tomaz Georg Driendl. Nascido em Munich, em 02 de abril de 1849, formou-se na Academia de Bellas Artes de Munich. Em 1879, devido à problemas de saúde, imigra para o Rio de Janeiro como representante do "Instituto Artístico F. X. Rietzler" de Munich que vendeu "altares e santos; e na Igreja de S. João Baptista da Lagôa, na Academia de Direito de S. Paulo, na igreja de N. Sra do Amparo, em Petropolis, [...]." (JORNAL DO COMÉRCIO, 03/02/1916, p. 3). Premiado com a medalha de ouro na exposição de 1876 na Alemanha, o Instituto Artistico encarregava-se de

> [...] fornecer com toda brevidade, por preços razoáveis e na mais esmerada execução artistica, Todos os artigos concernentes ao culto e ornamentação de Igreja como sejam: Estatuas e Imagens em madeira, marmore, bronze, zinco e massa lapidar. Altares, Pinturas sobre Vidros e outras. (AAMI-RJ, 1881, p. 1069)

Em São Paulo, entre o final do século XIX e início do século XX, várias "Casas de Paramentos" comercializaram esculturas devocionais, entre as mais importantes, a Casa A Aparecida, fundada em 1877, ofereceu a importação de imagens de afamados artistas europeus. A Casa de Paramentos de Rodovalho Jr & Co., ativa desde 1895, anunciava o comércio de imagem de verdadeiro *carton-pierre*. A Casa Fagundes, Bohn Junior & Comp., "fornecedores da Cathedral de S. Exc. Rvdm. o Sr. Bispo de S. Paulo", oferecia ao comércio imagens de santos e figuras para presépios sendo "importadores directos da Europa". (CORREIO PAULISTANO, 27/12/1888, p. 3).

Nos primeiros anos do século XX, existiram ainda na capital paulista a Casa 'A Lourdes', de propriedade de D'Horta & Bastos, que oferecia a importação direta de fabricantes franceses, italianos, alemães, ingleses e norte-americanos e em 1907 disponibilizava "cerca de 600 imagens de cartão pierre, perfeitissimas de várias invocações e dimensões. Estas imagens vieram da antiga casa DELLIS FRÈRES[6], reputada a melhor do mundo". (O COMMERCIO DE SÃO PAULO, 03/06/1907, p. 5).

Em 1938 é fundada a Casa Aldo Bove, considerada à época uma das maiores do gênero no Brasil. Inicialmente funcionou em uma pequena sala em endereço desconhecido e depois mudou-se para a sobreloja da Rua Quintino Bocaiúva, 70, na capital paulista. Seu diretor, Aldo Bove contava com muitos auxiliares e com muito apreço dos clientes e Clero, fabricava "imagens de terra cota, paramentos, estandartes e bandeiras é fornecedora de artigos marianos, fitas, medalhas, terços, estampas, velas, distintivos, santinhos, artigos de metal, presépios, vinho sacro, harmoniuns, cofres, etc." (DIÁRIO DA NOITE, 12/11/1948, p. 7). Embora sejam encontradas esculturas devocionais relevantes e de grande porte esculpidas em madeira policromada originárias da Casa Aldo Bove, uma publicidade veiculada em 1942 aponta a venda de presépios e imagens além de todos os outros artigos citados, mas não especifica a origem e materiais constituintes destas obras. (AVE MARIA, 1942, p. 16)

Neste mesmo período em que ocorrem importações de esculturas devocionais moldadas em *carton-pierre* e *carton-romain* por parte destes estabelecimentos, há a introdução de outras obras esculpidas em madeira, influenciadas pelo gosto sulpiciano, trazidas diretamente pelas novas congregações que se instalavam no Brasil. Algumas destas esculturas são de autoria dos

[6] Dellis Frères foi um dos proprietários da Maison Raffl, após a morte de Ignaz Raffl.

tiroleses Ferdinand Demmetz e Franz Tavella e dos portugueses João Alfonseca Lapa, Amálio Maia, José Ferreira Thedim.

DAS CORPORAÇÕES DE OFÍCIOS À INDÚSTRIA

Desde o início da colonização, a atividade dos escultores e entalhadores no Brasil seguia o modelo português de trabalho no qual desde a Idade Média, todas as profissões eram organizadas em corporações de ofício que seguiam regras inflexíveis, os Regimentos, que definiam o preço dos produtos, encomendas e estipêndios dos oficiais e estabeleciam normas de produção e hierarquia entre aprendizes, artífices e mestres.

No Brasil Colonial, assim como ocorria em Portugal, o trabalho artesanal era regido por leis provenientes das corporações de ofício medievais compiladas em 1752 no Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa, cujo original encontra-se hoje no Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa, como aponta a historiadora da arte Angela Brandão. Segundo ela,

> Embora este conjunto de regras para a atuação dos artífices no contexto luso-brasileiro tenha sofrido alterações ao longo do tempo, de modo geral, manteve-se vigente até a segunda metade do século XVIII, quando modificações mais profundas no sistema artesanal começaram a demonstrar o esgotamento do sistema, diante do início da industrialização. (BRANDÃO. 2017, p. 44).

A historiadora da arte afirma que já no século XVIII, várias transformações ocorrem em todas as atividades artesanais, "que somatizavam, em certo sentido, a morte do artesanato e o nascimento da indústria" (BRANDÃO, 2017, p. 59), no qual

> [...] Os pequenos ateliês de artistas-artesãos, com número controlado e reduzido de aprendizes, cedia espaço para 'negócios', manufaturas com numerosos grupos de trabalhadores ainda grafados como 'aprendizes', mas que podem ser vislumbrados como 'operários' em gestação. [...] (BRANDÃO, 2017, p. 59)

Com a decadência do antigo sistema laboral baseado nas corporações de ofícios medievais, e apoiados pela própria Igreja, surge um novo sistema de funcionamento das oficinas de esculturas devocionais. Pouco a pouco os aprendizes aparecem em maior número nos ateliers, o que denota a "transformação do sistema de trabalho artesanal em direção à manufatura", sendo que, segundo Brandão (2017, p. 60), já ocorria a Revolução Industrial na Inglaterra.

Na Europa, as oficinas de escultura devocional transformavam-se em pequenas indústrias com muitos funcionários que exerciam funções específicas dentro da produção

escultórica. Este fenômeno é notado nas fotografias das oficinas publicadas nos Catálogos Comerciais Ilustrados e periódicos de época.

Estas novas oficinas de esculturas devocionais, tanto na Europa, quanto no Brasil, introduzirão novos materiais na confecção de suas obras. Surgem as esculturas de gesso, *carton-pierre*, *carton-romain*, pasta madeira, cimento e plástico além das tradicionais obras em madeira policromada.

No Brasil, na capital paulista, em 1893 será inaugurada a oficina "San Marco Estabelecimento de Esculptura e Entalho" do imigrante italiano Marino Del Favero, e em 1915 serão fundadas na cidade de Caxias do Sul, RS, o "Atelier Zambelli", do imigrante Michelangelo Zambelli (Figura 1) e em Porto Alegre o "Atelier de Arte Cristã" de Pedro Harry Roehe, que em 1924 se associa a Arno Stanislau Allgayer e, na década de 1920, é fundado o "Atelier de Artigos para o Culto" do alemão Henrique Rüdiger.

Também em 1924, é fundada a "Fábrica de Imagens Lucchesi" de propriedade do imigrante italiano Angelo Lucchesi na cidade de Guaratinguetá, interior paulista (Figura 2). Esta fábrica de imagens de gesso influenciará o nascimento de um grande centro de produção de imagens fundidas em gesso nas cidades de Guaratinguetá e sua vizinha, devocionais em torno Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida. Aparecida[7] para prover o crescente comércio de esculturas

Figura 1 - Atelier Zambelli, s.d. Caxias do Sul, RS.



Fonte: ZAMBELLI, 1987, p. 86

[7] Aparecida, até então um bairro da cidade de Guaratinguetá onde fora encontrada a imagem da Padroeira do Brasil, foi emancipada em 1928.

Figura 2 - Fábrica de imagens religiosas Lucchesi, década de 1940. Guaratinguetá, SP.



Fonte: SCHELLEMBERG, 2016, p. 71.

Todas estas oficinas utilizaram a distribuição de catálogos comerciais ilustrados para a divulgação das esculturas devocionais e demais produtos que confeccionavam, participaram das grandes Exposições Nacionais e Internacionais nas quais obtiveram medalhas e premiações; veicularam clichês com propagandas, endereços e descrições dos produtos oferecidos e possuíam pequenas salas ou lojas onde exibiam sua produção em suas vitrines.

OS MATERIAIS E TÉCNICAS DE MOLDAGEM

Os catálogos comerciais ilustrados e os clichês publicados nos periódicos de época trazem as distinções dos materiais utilizados pelos estabelecimentos. A francesa Maison Raffl e a porto-alegrense Hoehe & Allgayer utilizavam o *carton-romain*. A Casa Sucena indica o comércio de imagens importadas em madeira e *carton-pierre*. A oficina paulista de Marino Del Favero, que inicialmente trabalhava somente a madeira, a partir de c. 1917, assim como a carioca Casa Luneta de Ouro, utilizaram o *carton-pierre*. A portuense Casa Estrella, além da madeira, indica o uso do *plastique* (imitação de madeira). A oficina caxiense de Michelangelo Zambelli, além da madeira, utilizou o gesso. A oficina porto-alegrense de Henrique Rüdiger não especifica em suas publicidades os materiais utilizados, porém foram encontradas esculturas de cimento e gesso de sua autoria.[8]

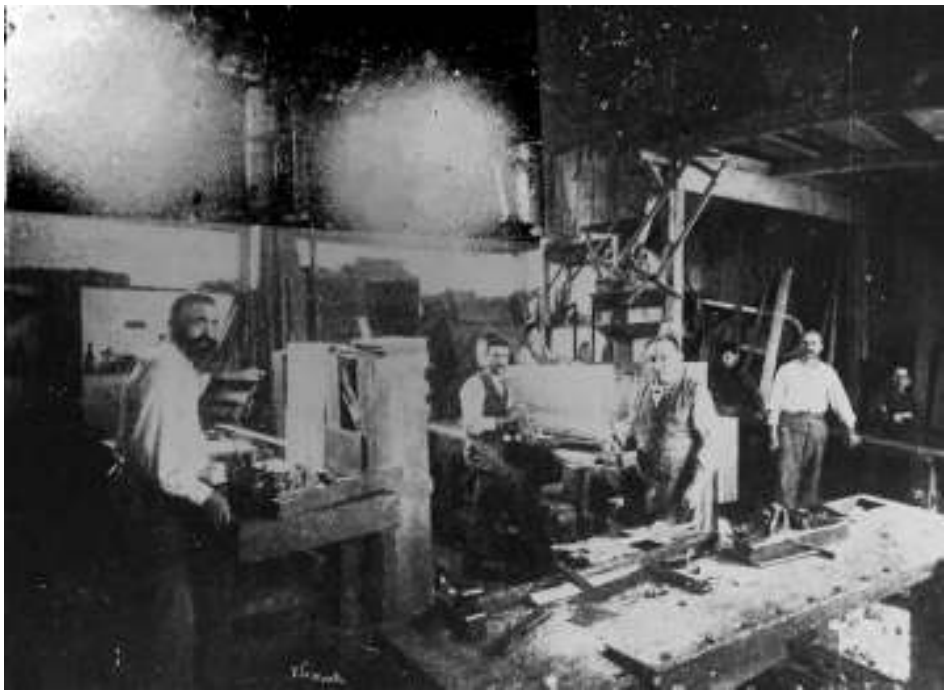
[8] Além destas casas citadas, houve a introdução de imagens em *pasta madera* (pasta de gesso, cola de coelho e serragem em pó), fabricadas pelas várias oficinas da cidade espanhola de Olot.

Tanto o *carton-romain*, quanto o *carton-pierre* não tem suas composições especificadas por seus fabricantes. Nas bibliografias italiana e espanhola é indicado que o *carton-pierre*, termo francês, é a mesma *cartapesta* italiana utilizada em moldagens, e que a composição pode variar de acordo com cada fabricante.

Em razão de uma petição acerca da tributação de imagens importadas, publicada à página 320 no *Treasury Decisions*, do Tesouro Americano em 1900, contemporâneo à atuação destas oficinas de esculturas moldadas, uma explicação quanto à diferença entre o *carton-romain* e o *carton-pierre*, elucida as diferenças dos dois materiais. Segundo o autor, o *carton-pierre* é composto de gesso cré, carbonato de cálcio ou substância mineral similar, papel fibroso fino, cola e água ou óleo misturados e fervidos e amassados como pasta até obter a consistência necessária para moldagem; e, o *carton-romain* é composto por gesso paris, partículas de linho ou estopa de cânhamo, dextrina e água, misturados da mesma forma que o *carton-pierre*.

As fotografias das oficinas da Maison Raffl, Marino Del Favero e Zambelli, permitem entender o funcionamento das várias seções que compunham a produção das esculturas moldadas nestes materiais. Existiam espaços específicos, com funcionários especializados para cada função, distribuídos em salas de modelagem, oficinas de marcenaria e confecção de moldes, moldagem e fundição, sala de reparos e acabamentos, sala de pintura e douramento, salas de exposição e embalagem de obras. (Figura 3)

Figura 3 - Marino Del Favero. Marcenaria. São Paulo, SP.



Fonte: ARTES…, 1907, p.24.9

Através destas fotografias e das investigações bibliográficas, análise de documentação primária e visita *in loco* do Memorial Zambelli em Caxias do Sul, foi possível entender os processos utilizados na moldagem das esculturas devocionais da Maison Raffl e aquela executada a partir de 1915 por Michelangelo Zambelli.

Segundo Geniaux (1901, p. 99) em visita à *Maison Raffl*, na época propriedade de Pacheau, a casa utilizava dois tipos de moldes, o primeiro, "Molde de gesso oco", constituído de duas ou mais partes de gesso montadas com união em tasselos e, o segundo, o "Molde de gelatina". Geniaux acrescenta que as esculturas devocionais de baixo custo proveem do segundo método e que as maiores, provenientes de uma boa moldagem oca são mais custosas. (Figura 4)

Figura 4 - *Maison Raffl*. Moldagem de esculturas devocionais. Paris, FR.



Fonte: GENIAUX, 1901, p. 92.

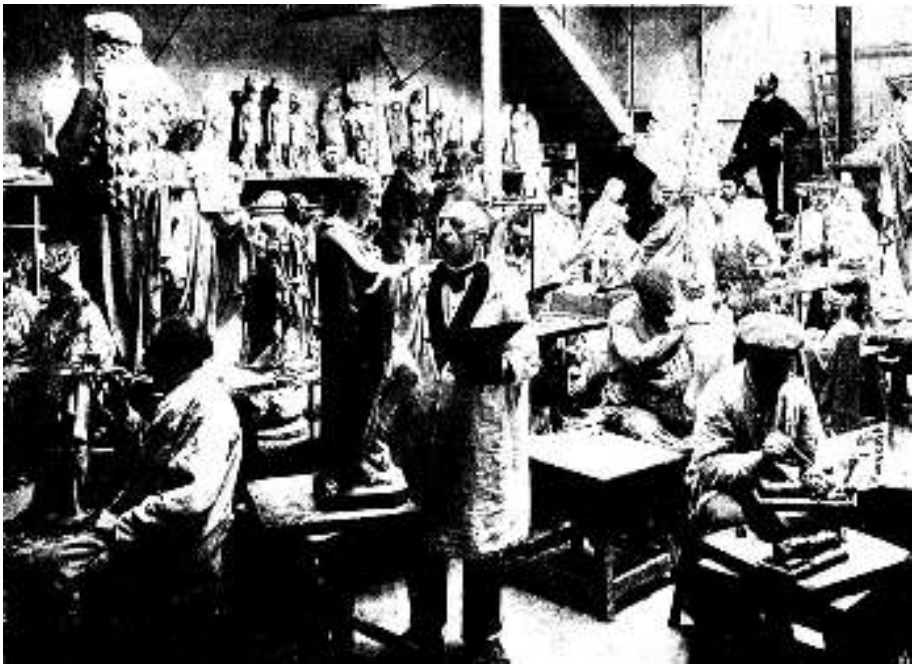
No catálogo de número 57 é indicado o uso do *carton-romain* comprimido para a confecção de suas esculturas moldadas e expõe que entre suas qualidades está o fato de o material ser leve, sólido, não deformar como a terracota e por não ser áspero, e "presta-se melhor do que qualquer outro material a uma decoração artística, para a qual a STATUE RELIGIEUSE não tem rival". (MAISON RAFFL, nº 57, p. 93)

Como estas esculturas devocionais têm seu modelo reproduzidos em série, o acabamento, a pintura e a decoração constituem o elemento principal do seu custo de produção e valor de mercado e é o que diferencia uma peça da outra (figura 5). Sendo assim, a *Maison*

Raffl, no mesmo catálogo de nº 57, oferecia a carnação em cera e vários tipos de policromia para o estofamento à escolha do cliente:

> - Decoração com filetes de ouro;
>
> - Decoração simples (com bordas filetadas de ouro no manto, túnica e véu);
>
> - Decoração semi-rica (bordas douradas em toda a indumentária);
>
> - Decoração rica (manto ricamente ornamentado em cores sobre fundo ouro imitando damasco);
>
> - Decoração riquíssima (manto amplamente ornamentado em cores sobre fundo ouro, imitação de damasco e de incrustações de pedras e verso imitando cetim);
>
> - Decoração com flores coloridas *art nouveau* (decoração recém-criada e com borda inspirada na *art nouveau*, composta por flores simbólicas e atributos especiais para cada iconografia);
>
> - Decoração cinzelada (criação totalmente nova, caracterizada pela orla, que é uma reprodução dos mais belos brocados antigos e inspirada na arte espanhola e que consiste em uma grande faixa de ouro com ornamentos gravados e martelados no material);
>
> - Decoração brocado Munique (mantos cobertos por riquíssimos desenhos policromados sobre fundo com listras douradas, borda larga decorada em cores sobre fundo dourado, com imitações de pedras coloridas, reverso acetinado; desenhos de damasco de ouro nas túnicas e que imitam os tecidos e brocados da Idade Média.) (MAISON RAFFL, nº 57, p. 41. Tradução nossa.)

Figura 5 - *Maison Raffl*. Sala de Pintura e douramento. Paris, FR



Fonte: GENIAUX, 1901, p. 90.

No Brasil, dentre as oficinas estudadas, a Casa Zambelli legou maiores referências quanto à técnica construtiva utilizada. Ainda que a documentação consultada não tenha sido produzida pelo escultor Michelangelo Zambelli e sim recolhido e organizado pelo Memorial

Zambelli[9] (figura 6), criado em 2004, com a finalidade de preservar a memória e os moldes e modelos outrora utilizados pela oficina, foi possível analisar e identificar a técnica de moldagem utilizada por Michelangelo, e que possivelmente foi àquela utilizada por outras oficinas da época, com pequenas variações.

Figura 6 - Memorial Zambellli, Caxias do Sul, RS.



Fonte: Cristiana Antunes Cavaterra, 2022.

Avenida Júlio de Castilhos, próximo à Igreja do Santo Sepulcro em Caxias do Sul, tornou-se referência na região de colonização italiana no Rio Grande do Sul quanto à produção de esculturas devocionais em gesso, cerâmica e cimento e ornamentos para igrejas, capelas e residências.

Segundo a documentação consultada do Memorial Zambelli,

> As peças confeccionadas no Atelier têm origens diversas e não é possível precisar a autoria de cada obra. Sabe-se, no entanto, que os modelos mais antigos são criações de Michelangelo Zambelli. Com o passar dos anos, os próprios funcionários foram se envolvendo com o processo, chegando a confeccionar alguns modelos. Um grande número de peças são cópias de imagens adquiridas na Europa e em outros lugares do Brasil, como São Paulo, Curitiba e Porto Alegre. (MEMORIAL ATELIER ZAMBELLI, s.d, p. 1)

Nesta organização do Memorial Zambelli o acervo foi classificado e definido como:

> MODELO: A escultura tridimensional; a peça criada pelo escultor para servir de base para fazer as reproduções (cópias). A confecção de um modelo passava pelas seguintes etapas: a peça era esculpida em argila; colocava-se placas de flandres nas laterais; a escultura em argila era untada com gordura; a peça era coberta com gesso e outros materiais como estopa, fazendo primeiro a parte da frente, depois a das costas (sempre em pé). Este trabalho era chamado de “negativo”. Após o gesso endurecer, o

[9] O Memorial Zambelli localiza-se no espaço interno do Monumento Jesus do terceiro Milênio, junto aos Pavilhões da Festa da Uva de Caxias do Sul. A aquisição do acervo em 2004 foi possível através da Secretaria Municipal da Cultura, Comissão Comunitária da festa da Uva e Feiras Agroindustriais.

> negativo era aberto com um formão; tirava-se as placas, dividindo-o em duas partes (frente e costas); a escultura de argila era destruída e reaproveitada para outras criações. O negativo era trabalhado na horizontal, uma parte de cada vez: passava-se, primeiramente, uma camada de gordura para, em seguida, largar o gesso, às vezes com pó de cimento e estopa também. Depois de seco, o modelo era retirado do negativo e este destruído. Juntava-se, então, as duas partes, fazendo os retoques necessários e cobria-se com goma-laca para mantê-lo protegido.
>
> Reprodução do MODELO: A reprodução ou cópia do modelo era chamada de "fundição" e seguia o seguinte processo: o modelo, já engordurado (banha ou sebo) era revestido com materiais que se encontravam no Atelier, como jornal, argila, estopa e outros, fazendo uma espécie de bandagem. Jogava-se gesso sobre ele para fazer a capa. Nos modelos maiores, colocava-se madeira e ferro. A capa, depois de seca, era aberta nas laterais, ficando separado frente e costas. Retirava-se, então, a bandagem do modelo, engordurando-a, juntamente com a capa. Novamente fechava-se a capa com o modelo em seu interior, amarrando-a bem para mantê-la vedada. Passava-se, então, para a etapa da gelatina; esta vinha do Paraná ou São Paulo e era derretida. Colocava-se, então, dentro da capa, sobre o modelo; quando seca, transformava-se em forma para reproduzir o modelo várias vezes. Abria-se a capa, assim como a forma de gelatina; trabalhava-se primeiro com uma parte, depois com a outra, sempre em posição horizontal; a forma gelatinosa era engordurada para receber o gesso; assim que o gesso começava a secar por fora, o miolo era retirado, pois as peças eram ocas; depois que as partes estivessem secas, juntava-se as duas partes para fazer o acabamento.
>
> MOLDES: Denominou-se molde a peça em alto-relevo usada para fazer as formas. Dependendo do tamanho da imagem ou dos atributos, fazia-se em partes, como exemplo, as mãos.
>
> FORMAS: As peças, em baixo-relevo, chamadas de "negativas", eram utilizadas para fazer as reproduções em argila. (MEMORIAL ATELIER ZAMBELLI, s.d, p. 1-2)

Ainda segundo o mesmo documento, o atelier trabalhava com a fundição em gesso, cimento e argila. Toda a pesquisa realizada pelo Memorial Zambelli teve a contribuição dos antigos funcionários do atelier, a senhora Ludwina Valesca Reis (período de 1948 a 2003) (Figura 7), Nadyr Romeu Dalle Molle (período de 1948 a 1969), Mário Spiandorello (década de 1950) e André Ricardo Schiavo (período de 1989 a 2004), que forneceram as informações que se encontram-se nas Fichas Catalográficas das 1000 peças que compõem o acervo do Memorial.

Figura 7 - Dona Ludwina Valesca Reis trabalhando no Atelier Zambelli, s.d. Caxias do Sul, RS.



Fonte: PIONEIRO – MEMÓRIA. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/memoria/noticia/2018/01/memoria-a-arte-sacra-de-michelangelo-zambelli-10113459.html. Acesso em: 26/04/2023.

Em outro documento da pasta, são informados além dos nomes dos funcionários as obras criadas por eles e as funções que exerciam no atelier. Os funcionários informaram que a maioria das esculturas foi criada por Michelangelo Zambelli (1915 a 1948), que além das esculturas também esculpiu e moldou colunas, frisos, moldes ovalados de parede e fragmentos arquitetônicos. Segundo eles as esculturas de Maria Bambina (registro nº 040), a Nossa Senhora do Caravaggio (registro nº 037) e o Menino Jesus de Praga (sem nº de registro) vieram da Itália, trazidos por Michelangelo ou seu pai Tarquínio no final do século XIX ou início do século XX; e a imagem de Santa Catarina de Sena (registro 031), o busto e corpo de N. Sra. das Dores, o Senhor Morto e a N. Sra. de Pompéia são reproduções feitas por Michelangelo ou Estácio a partir do modelo de Tarquínio. A escultura da Joaneta (registro 041) não se sabe se é um modelo de Tarquínio ou Michelangelo. (INFORMAÇÕES DE FUNCIONÁRIOS..., s.d, p. 2)

Na documentação recolhida pelo Memorial Zambelli, ainda encontram-se outras informações importantes: Dona Adelina Zambelli, esposa de Michelangelo, era quem policromava as imagens da oficina até o marido adoecer em 1949; Dona Valesca, que por 55 anos trabalhou no Atelier Zambelli, informa que como inspiração para suas modelagens, pedia ao cliente um desenho, uma imagem pequena ou um santinho para "enxergar o que o freguês quer." (REIS, 1991, p. 2); para a confecção dos moldes utilizavam a gelatina e a borracha proveniente de restos de pneus derretidos e "Zambelli tinha catálogo com santos", não deixando

claro se o catálogo em questão era de imagens produzidas pelo próprio atelier[10] ou se eram de outros fabricantes e serviam de consulta e inspiração (SPIANDORELLO, s.d., p. 1). Por sua vez, o funcionário Nadyr R. Dalle Molle, que trabalhou no atelier de 1948 a 1969, diz que após o ano de 1940

> [...] começaram a utilizar borracha líquida, galvanizada, por ser mais resistente e durável que a gelatina. A borracha é permanente. Também se usava látex. Quando esta secava, virava uma forma para reproduzir o modelo quantas vezes fosse necessário, sempre engordurando a gelatina.
> Quando as esculturas ficavam expostas ao tempo, eram feitas de cimento, pelo mesmo processo.
> Quando as peças tinhas 70 ou 80 cm de altura podiam ser feitas inteiras. Quando maiores, eram feitas em duas ou mais partes. (DALLE MOLLE, 2009, p. 1) (Figura 8)

Figura 8 - Memorial Zambelli. Molde em borracha de pneus. Caxias do Sul, RS.



Fonte: Cristiana Antunes Cavaterra, 2022.

A CÓPIA E A REPRODUÇÃO

A se falar de esculturas devocionais do século XIX/XX, é necessário refletir sobre os conceitos de modelo, cópia e reprodução e o que eles significavam à época em que estas obras foram produzidas.

De modo geral, naquele período, o escultor se utilizava de um modelo a ser reproduzido. Este poderia ser um modelo vivo do qual o artista observa e reproduz suas formas, uma escultura em barro em escalas reduzidas que será ampliada ou mesmo uma obra da qual se reproduzirá em série através da confecção de moldes e fundição.

[10] No ano de 2017 foram recebidas do Arquivo Histórico Municipal de Caxias do Sul fotos de um catálogo do Atelier Zambelli não datado, possivelmente muito recente, com fotos de pequenas imagens de gesso.

Nestas circunstâncias estão as diferenças consideráveis entre a cópia e a reprodução nas esculturas devocionais. De maneira simplificada, pode-se dizer que a cópia é uma obra "que busca em uma referência a imitação, independentemente da quantidade" (SOUZA DE LIMA, 2018, p. 6), sendo que no processo de execução da obra o artista pode modificar o modelo ou inserir novos elementos, procurando aprimorar a ideia inicial ou mesmo modificar as formas. A reprodução, por sua vez, "pressupõe série, [...] limite de quantidade e matriz". (SOUZA DE LIMA, 2018, p. 6).

Sendo assim, quando consideramos as esculturas francesas ou aquelas fabricadas através de um molde realizado a partir de um modelo e no qual a obra é moldada ou fundida, se diz reprodução, pois o modelo não é modificado; enquanto nas obras em madeira esculpida realizadas através das técnicas de quadrícula, ou seja, a ampliação através de compassos, tem-se uma cópia, onde o artista pode modificar o modelo inicial, e a sua cópia não implica em uma reprodução em série. Oliveira e Sá (2002) diferencia ainda a cópia industrial da cópia artesanal. Para o autor

> A cópia de proveniência industrial tende a perder as primitivas características formais e plásticas. E se em alguns casos é já de grande fidelidade em relação ao seu protótipo, nem por isso deixa de ser falha de carácter, destinando-se a nenhures, mas simultaneamente a ocupar todos os lugares possíveis.
> A cópia artesanal beneficia de outro tipo de cuidado, normalmente não desligado de emoção, que o artífice naturalmente lhe dispensa no acto de produção. O cérebro e a mão agem sobre ela com mais ou menos esforço e até sacrifício, a que o prazer se junta, com o objetivo de atingirem um fim de aceitável dignidade para o produto e consequentemente para o produtor. E a coisa produzida, quer respeite fielmente o "original" e apresente aspecto esclarecido, quer se envolva de ingénuo cunho popular, sai das mãos do artífice humanizada, com alguma história para contar, revestindo-se muitas vezes, de total honestidade. (OLIVEIRA E SÁ, 2002, p. 49)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observado nas fotografias das oficinas e relatos dos próprios escultores em seus catálogos comerciais ou em reportagens publicadas à época, tais oficinas da virada do século XIX para o século XX e primeiros decênios do novecentos, não passavam de grandes ateliês com muitos oficiais e aprendizes e mesmo funcionários, que produziam esculturas devocionais em série e em maior quantidade do que aqueles que produziam obras em madeira. Embora todo o processo passasse pela criação intelectual e técnica de um mestre escultor com formação artística, vale ressaltar que neste momento, o uso de máquinas era mínimo, presumivelmente apenas para misturar o gesso. Todo o processo era bastante artesanal e dependia da atuação humana. As esculturas produzidas, ainda em branco, eram tratadas, suas imperfeições

removidas e as peças recebiam policromias distintas, mais ou menos elaboradas e aplicadas à mão pelos artífices o que as dotavam de certa individualidade.

Pode-se então considerar que a produção de esculturas devocionais na virada do século XIX para o século XX era uma prática mais artesanal do que industrial, conforme a designação "Período Industrial", durante o qual estas surgiram, pode nos induzir a pensar. Consoante, o uso de máquinas era mínimo nas oficinas de produção de esculturas devocionais naquele período e o número de reproduções através de moldes de gelatina eram limitados. Embora não existam relatos das oficinas sobre esta quantia, o material em si utilizado nos aponta que não seriam pouco mais do que uma dezena, visto que as reproduções perdem qualidade a cada fundição nos moldes de gelatina. Posto que estas oficinas tenham produzido um grande número de esculturas devocionais, sabe-se apenas a produção da Maison Raffl, um número impressionante de 62.000 obras produzidas entre os anos de 1871 e 1877.

Embora as oficinas produzissem esculturas devocionais em série, uma obra nunca era idêntica à outra confeccionada através do mesmo molde, e isto as distingue e as imbuem de características próprias que lhes dá valor. Neste momento da história da produção em sério de esculturas devocionais, apara o escultor, o controle sobre a obra e seu acabamento artístico é tão importante quanto a sua concepção. Em momentos seguintes, através da popularização e crescente comércio de esculturas devocionais com fins meramente comerciais, as obras tendem a perder qualidade artística, técnica e material, os modelos são reproduzidos indefinidamente, sem que as fábricas se atenham às suas origens e qualidades artísticas, não sendo mais produzidas em oficinas onde existe um mestre escultor.

Por fim, reiteramos que esta investigação é parte da nossa tese que será apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Arte da UNIFESP, na linha de pesquisa Arte, Circulações e Transferências, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História da Arte, sob a orientação do Prof. Dr. Andre Luiz Tavares Pereira.

REFERÊNCIAS

Artes – O Snr. Marino Del Favero**. Revista Santa Cruz**. [São Paulo], nº 6 – março, 1907, p. 243-250. **Arquivo da Inspetoria Salesiana de Nossa Senhora Auxiliadora, São Paulo.**

BRANDÃO, Angela. Entre o saber e o fazer: Vredeman de Vries e os artesãos de ofícios no contexto luso-brasileiro do século XVIII. **Circumscribere: International Journal for the History of Science.** PUC-SP (CESIMA): Vol. 20, 2017, p. 43-60. ISSN: 1980-7651. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/circumhc/article/view/35517. Acesso em: 18/10/2022.

BREVE APONTAMENTO Biográfico – José Rodrigues de Sucena. Disponível em: http://www.museuemigrantes.org/docs/titulados/JOSE%20RODRIGUES%20DE%20SUCENA.pdf. Acesso em 23/05/2017.

CAVATERRA, Cristiana A. A Casa Sucena e a importação das esculturas devocionais da Casa Estrella e Maison Raffl no período da Belle Époque. In: **História e Parcerias - Anais Eletrônicos do 3º Encontro Internacional e 7º Seminário Fluminense de Pós-graduandos em História – ANPHU, 2021**. Disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/19/hep2021/1635618019_ARQUIVO_cd83cdc4f783690573b65c52bbaa27c5.pdf. Avesso em: 02/09/2023.

GENIAUX, Charles. Comment se fait uma statue religieuse. In: **Le Mois littéraire et pittoresque.** Paris: Maison de la Bonne Presse, 1901.

MAISON RAFFL. Auteur du texte. Maison Raffl. Catalogue n° 57. s.d. Disponível em: http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45212677f. Acesso em: 27/09/2021.

OLIVEIRA E SÁ, Sérgio. **Santeiros da Maia** no último ciclo da escultura cristã em Portugal. Edição do autor. Coleção Goiva Lassa. Maia, 2002.

SCHELLEMBERG, Heidi. **Foto-Guará – Antigas imagens de Guaratinguetá.** Aparecida: Editora O Lince, 2016.

SOUZA DE LIMA, F. da C. O Valor da Cópia na Arte. **26º Seminário Nacional de Arte e Educação.** V. 26, N. 26, 2018, p. 175–188. Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/view/568. Acesso em: 28/12/2021.

TEDIM, José Manuel Alves. Os Santeiros da Maia. Separata da **Revista Bracara Augusta**. Braga, nº (85-86), Tomo XXXII – Fasc. 73-74, jan. Dez. 1978.

Treasury Decisions: Volume 2. United States, Department of the Treasury, jan. de 1900. U.S. Government Printing Office, 956 p. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=yd5LAQAAMAAJ&pg=GBS.PA326&hl=pt. Acesso em: 06/08/2021.

ZAMBELLI, Irma Bufon. **A retrospectiva da arte ao longo de um século**. Caxias do Sul: EDUCS, 1987.

Almanaques, revistas e jornais de época:

ALMANAK ADMINISTRATIVO, MERCANTIL E INDUSTRIAL. Rio de Janeiro, Anos: (1885, p. 1963); (1881, p. 1069)

ALMANAK LAEMMERT. Rio de Janeiro, Anos 1886, p. 1730

AVE MARIA. São Paulo, 02/05/1942, p. 16, Ano XLIV, nº 17

CORREIO PAULISTANO, 27/12/1888, p. 3

DIÁRIO DA NOITE, 12/11/1948, p. 7

ILLUSTRAÇÃO CATHOLICA, 1916, p. 2

JORNAL DO COMÉRCIO, 03/02/1916, p. 3

O COMMERCIO DE SÃO PAULO, 03/06/1907, p. 5

Documentação arquivística:

MEMORIAL ATELIER ZAMBELLI, s.d, p.1. In: Informações para mediadores. Divisão de Museus Caxias do Sul (Pasta).

INFORMAÇÕES DE FUNCIONÁRIOS..., s.d, p. 2

REIS, Ludwina Valesca Klein. (Entrevistada) Banco de Memória. Fita lado A / B. Entrevistada: Entrevistadores: Sônia Storchi Fries e Gilmar Marcílio. Tema: ARTE – Atelier Zambelli. Data: 06 de maio de 1991. Duração 45 min. Transcrição de 18 de junho de 1991 por Sônia Storchi Fries, p. 1-10. In: Informações para mediadores. Divisão de Museus Caxias do Sul (Pasta).

SPIANDORELLO, Mário. (Entrevistado) Banco de Memória. s.d., p. 1. In: Informações para mediadores. Divisão de Museus Caxias do Sul (Pasta).

DALLE MOLLE, Nadyr Romeu. (Entrevistado) Banco de Memória. 17/04/2009, p. 1-2. In: Informações para mediadores. Divisão de Museus Caxias do Sul (Pasta).

JOAQUIM FRANCISCO DE ASSIS PEREIRA: ESTUDO INICIAL DE SUA VIDA E OBRA

JOAQUIM FRANCISCO DE ASSIS PEREIRA: BEGINNING OF THE STUDY OF HIS LIFE AND WORK

JOAQUIM FRANCISCO DE ASSIS PEREIRA: ESTUDIO INICIAL DE SU VIDA Y OBRA

Marcos Luan Cosme Barbosa[1]

marckdahist@gmail.com

RESUMO

Neste artigo trazemos ao conhecimento mais amplo, parte da biografia deste mestre artífice, seus principais trabalhos nas artes em prata, madeira e policromia. Joaquim Francisco de Assis Pereira foi um artista nascido e falecido na cidade de São João del-Rei. O artista pesquisado, nasceu no ano de 1813. Filho de um ourives-prateiro, aprendeu o ofício com seu pai, e, ao longo de sua vida desenvolveu as capacidades de trabalhar com a madeira e também com as tintas. Fez também parte de quase todas as agremiações religiosas de São João del-Rei durante sua vida. A metodologia utilizada foi a pesquisa no arquivo da paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar e revisão em fontes secundárias.

Palavras-chave: arte oitocentista; Joaquim Francisco de Assis Pereira; vida e obra; São João del-Rei; século XIX.

ABSTRACT

Abstract: In this article we intend to bring to wide knowledge, a part of the biography of this Master of Art, his mains work in silver, wood and polychrome. Joaquim Francisco de Assis Pereira was an artist born and dead in São João del-Rei city. This artist was born in 1813, son of a goldsmith, learned the labor with his dad, and, during his lifetime developed abilities to work with wood and also with the paints. He integrated all of the religious brotherhoods in São João del-Rei in his lifetime. The metodology used was the research in the archive of the parish of Our Lady of the Pilar and also the revision on other sources.

Keywords: eight century art; Joaquim Francisco de Assis Pereira; life and work; São João del-Rei, XIX century.

[1] Graduando em Licenciatura em História pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). É membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Arte, Arquitetura e Patrimônio. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4012046181910274. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8894-2363.

RESUMEN

En este artículo pretendemos acercar a un mayor conocimiento parte de la biografía de este maestro artesano, sus principales trabajos en las artes en plata, madera y policromía. Joaquim Francisco de Assis Pereira fue un artista nacido y fallecido en la ciudad de São João del-Rei. El artista estudió, nació en 1813, hijo de un platero, aprendió el oficio con su padre y, a lo largo de su vida, desarrolló las habilidades para trabajar con madera y también con pinturas. También formó parte de casi todas las asociaciones religiosas de São João del Rei durante su vida. La metodología utilizada fue la investigación en el archivo parroquial de la Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar y revisión de fuentes secundarias.

Palabras-clave: arte del siglo XIX; Joaquim Francisco de Assis Pereira; Vida y obra; San Juan del Rey; siglo XIX.

INTRODUÇÃO

Neste artigo pretendemos trazer ao conhecimento mais amplo, parte da biografia deste mestre artífice, seus principais trabalhos nas artes em prata, madeira e policromia. A cidade de São João del-Rei, no estado de Minas Gerais, foi fundada por paulistas que buscavam ouro e pedras preciosas entre fins do século XVII e início do XVIII. No seu território minerador inicial se assentou a formação de um arraial que ficou conhecido como Arraial Novo do Rio das Mortes, que se desenvolveu durante todo o setecentos através da corrida do ouro, também por meio da agropecuária, sendo esta última a que proporcionou que a economia da vila não estagnasse após o declínio da extração aurífera.

É importante salientar que este é um estudo sobre a vida e a obra de um artista e sua relação para com a arte, especificamente com a arte sacra. E só é possível por conta do catolicismo trazido da Metrópole para a Colônia desde o início da povoação no século XVI. Partindo do litoral, onde foram erigidos templos por ordens de clausura e também das ordens terceiras, que estavam na maioria das vezes, ligadas às ordens primeiras e segundas, localizadas no litoral do Brasil.

Os portugueses, foram responsáveis também pela ereção de pequenas capelas nos locais que fixavam morada, de onde se originaram muitas das vilas e cidades que existem atualmente, São João del-Rei é exemplo disso.

Em Minas Gerais, o padroado, regime onde igreja e estado estavam unidos, não permitiu que as ordens primeiras e segundas fundassem conventos e mosteiros nas terras do ouro. Deste fenômeno nasceram as irmandades de leigos e leigas que logo se espalharam por todos os arraiais e vilas do território mineiro.

Segundo o levantamento realizado por Caio Boschi (Boschi, 1986, p. 223 e 224), na vila de São João del-Rei, foram fundadas as seguintes irmandades: Nossa Senhora do Rosário e São

Benedito dos Homens Pretos (1708), Santíssimo Sacramento (1711), São Miguel e Almas (1716), Senhor Bom Jesus dos Passos (1733), São Francisco de Assis (1740), Nossa Senhora do Carmo (1749), Nossa Senhora das Mercês (1751), São Gonçalo Garcia (1759), Nossa Senhora da Boa Morte (1774)[2], Santa Casa de Misericórdia (1768), todas estas ainda existentes na cidade.

No momento de crescimento e estabilidade econômica da vila é que temos como recorte a vida e a obra de Joaquim Francisco de Assis Pereira. O qual viveu sua infância no Brasil colonial, atravessou maior parte de sua vida durante o Império e também nos primeiros anos da República Brasileira.

Neste artigo pretendemos trazer a conhecimento mais amplo parte da biografia deste mestre artífice, seus principais trabalhos nas artes em prata, madeira e policromia. Usando, para isto, documentação alocada nos arquivos da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei e também no arquivo regional do Iphan. Além disso, recorreremos à bibliografia sobre o assunto.

BIOGRAFIA

Nascido em 1813, filho de Manoel Joaquim de Assis e Manoela Maria do Nascimento, teve outros cinco irmãos e foi seu padrinho de batismo o Reverendo Padre Joaquim José Pereira. (Assis, 1983, p. 1).

Entre os anos de 1828 e 1850, Joaquim, se filiou a todas as associações religiosas da cidade. O primeiro registro é sua entrada na Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo que data de 1828, na qual prestou a maioria de seus serviços até seu falecimento.

Na década de 1830 passou a integrar os quadros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, isto no ano de 1831, no mesmo ano também entrou para a Irmandade da Santa Casa de Misericórdia[3]. Em 1835 se ligou à Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos e também à Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Foi durante essa década também que ele passou a fazer parte da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, entretanto, até o momento não foi localizado o assento nos livros da irmandade, assim como na Irmandade de Nossa Senhora das Mercês para sua confirmação[4]. O que atesta a sua integração na irmandade da Boa

[2] Há no trabalho de Boschi uma divergência de informações sobre a data desta irmandade, já que em seu compromisso, reformado em 1786, existe a menção sobre a existência da mesma há mais de cinquenta anos.
[3] Livro de Entrada de Irmãos da Santa Casa de Misericórdia de São João del – Rei, Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de São João del-Rei, 1817-1986, folha 17.
[4] No caso da irmandade de Nossa Senhora das Mercês, grande parte da documentação dos séculos XVIII e XIX foi perdida, impossibilitando nossa pesquisa sobre o artista neste sodalício.

Morte é o fato de ele ter o cargo de secretário no ano de 1878, assim como o Inventário de Joaquim Francisco, no qual, após seu falecimento são cobrados os anuais atrasados de vários sodalícios que ele foi membro[5].

O artista, ainda fez parte da política local, como vereador no Senado da Câmara. Também atuou como juiz de paz, enfermeiro-mor e também chegou a ser policial. Faleceu em 15 de outubro de 1893 e foi sepultado no cemitério da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo.

Sobre a obra de Joaquim de Assis, existem poucas publicações a seu respeito. Destaco o esforço de um de seus descendentes, Djalma Tarcísio de Assis, que publicou um breve texto na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, no ano 1973. Para a mesma revista, data de 1988 um texto de Aluízio Viegas, tratando sobre a igreja de Nossa Senhora do Carmo onde ele menciona os trabalhos de Joaquim. E posteriormente também duas publicações de Olinto Rodrigues dos Santos Filho, a primeira datando de 2001, na Revista Imagem e a segunda em um livro organizado por Beatriz Coelho sobre a imaginária mineira, de 2005, reeditado em 2017.

É no contexto do avanço de pesquisas sobre artistas do século XIX que urge a necessidade de tratar sobre o trabalho de pessoas como Joaquim Francisco de Assis Pereira. Escolhemos então tratar de forma geral sobre as obras por ele feitas, começando por seus trabalhos em prata, passando pelo entalhe, a escultura e por fim, sobre seu labor como policromador.

OURIVES-PRATEIRO

Segundo Djalma Assis, Joaquim teria aprendido o ofício de ourives-prateiro, aquele que trabalha manuseando a prata para o feitio de joias, com seu pai Manoel Joaquim de Assis.

Os seus trabalhos em prataria não são muitos, no entanto são de um gosto rococó requintado, especialmente os resplendores das imagens do Pai e do Filho da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte, datando provavelmente da década de 1850, segundo atestam os documentos da mesma confraria. No acervo desta mesma confraria, ainda existe um cetro que é utilizado imagem do Pai Eterno nas celebrações no mês de agosto em São João del-Rei.

[5] Cx 360: Inventário de Joaquim Francisco de Assis Pereira. São João del-Rei, 1893. | AIPHAN/SJDR

Figura 1 – Turíbulo da confraria de São Gonçalo Garcia, JFAP, Século XIX.



Fonte: foto do autor (2019).

.Na mesma década, Joaquim fez a prataria das Confraria de São Gonçalo Garcia, o resplendor para o orago da igreja e um diadema para a imagem de Nossa Senhora do Amparo. Ele também trabalhou no feitio do turibulo (figura 1) e da naveta da mesma, peças até hoje utilizadas, mas que se encontram oxidadas pela ação do tempo e também pelo manuseio, necessitando de conservação adequada.

Também é de sua lavra um singelo resplendor da imagem de Nossa Senhora da Piedade, que está na igreja de Nossa Senhora do Rosário da mesma cidade, nele se vê o seguinte ornamento, uma flor ao centro e dois ramos de cada lado da mesma. Atrás dele estão gravadas as letras iniciais de seu nome (JFAP), sem registro de data.

Já nos últimos anos de sua vida, Francisco de Assis Pereira, produziu mais um resplendor, para a imagem de Santo Antônio de Pádua, venerado em sua capela na rua com mesmo nome. No centro deste, há o relevo de um livro aberto tendo uma cruz ao centro.

Figura 2 – Retábulo lateral da igreja de Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei, século XIX.



Fonte: Foto do autor (2019).

Joaquim Francisco também foi responsável pela complementação da igreja do Carmo da cidade de São João del-Rei (figura 2), como nos conta Aluízio Viegas em seu texto da década de 1980 (Viegas, 1988). Assis Pereira foi responsável pela execução e complementação dos quatro retábulos da nave da igreja.

O primeiro foi doado à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo de São João, pelo Visconde do Rio Novo, João Antônio Barroso de Carvalho (1816 – 1869). O segundo foi uma doação do Barão e da Baronesa de São João del-Rei, Eduardo Ernesto Pereira Em todos os quatro altares de Assis Pereira é percetível o artificio de permanência das formas de gosto rococó, já na segunda metade do XIX. A atualização da tradição legada pelos exemplares que Joaquim certamente observava quando entrava nas igrejas da cidade se faz presente nestes retábulos, porém com uma interpretação de cunho popular e simplificada das formas. Fazemos aqui referência ao conceito da "atualização da tradição", criado por Gustavo Fonseca de Oliveira em sua tese de doutoramento. No dito trabalho, o autor mostra como o gosto pelo rococó ainda deixou marcas nas formas de se fazer os retábulos até mesmo em remodelações

de igrejas no início do século XX no oeste mineiro. Tendo como estudo de caso, as igrejas de Itapecerica – MG.

ESCULTOR

Figura 3- Retábulo lateral da igreja de Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei, século XIX.



Fonte: foto do autor (2019).

No que tange à imaginária do artista, destacamos neste texto as peças sobre as quais foi possível encontrar documentação comprobatória. Assim como no caso da prataria, seus recibos em obras de imagens têm início na segunda metade do século XIX com três imagens feitas para a Confraria de São Gonçalo Garcia. Á mesma agremiação no ano de 1852 foi conferido o título de confraria, passando a se chamar Venerável e Episcopal Confraria de São Francisco de Assis e de São Gonçalo. O seu antigo nome era Irmandade de São Gonçalo Garcia, que tem seu compromisso datado de 1783. As imagens por ele executadas são as seguintes: São Francisco morto, imagem de vestir e também Nossa Senhora do Amparo, imagem de roca, ambas datam de 1857 (Assis, 1983)

A imagem de Nossa Senhora do Amparo, (figura 3), é uma peça que atualmente se encontra no acervo do Museu de Arte Sacra em São João del-Rei. A representação mostra uma figura feminina, de meia-idade, de pé, posição frontal, cabeça levemente inclinada para a esquerda, olhos direcionados para o mesmo lado. Cabelos castanhos, compridos, partidos ao meio em estrias sinuosas. Braços flexionados à frente, mãos cruzadas abertas, próximas ao peito. Veste túnica cintada, branca com ornamentos em amarelo, usa uma capa em tom de anil. Peanha retangular com quinas chanfradas, com friso côncavo nas laterais, de cor vermelha.

Trata-se de uma imagem de roca com cabeça e mãos esculpidas, a carnação é em bege claro, braços bem articulados e encaixes. Tem o busto semi-esculpido, pintado de branco. Corpo em quatro ripas cobertas de linho. Peanha quadrada, pregada, pintada de vermelho, com orifício ao centro. Possui um orifício na cabeça, onde está colocado um diadema também executado por Joaquim Francisco no mesmo ano que a imagem. As suas vestes são feitas com tecido recente.

Figura 4 - São Francisco Morto, Joaquim Francisco de Assis Pereira, 1857.



Foto: Eduardo da Costa (2023).

A imagem de São Francisco morto (figura 4), que pertence a confraria está colocada dentro da mesa do altar do altar colateral direito da Igreja de São Gonçalo Garcia. É uma peça que foi recentemente restaurada por Carlos Magno de Araújo. A mesma mostra figura masculina, jacente, com a cabeça reta, olhos fechados, nariz aquilino, boca cerrada, rosto anguloso e magro, cabelos curtos com tonsura monacal, bigode e barba partidos, de cor castanha, braços flexionados sobre o corpo, mão esquerda sobre a mão direita, estigmatizadas. Pernas retas, pés descalços, em paralelo, estigmatizados. Veste hábito franciscano preto, com capuz e cordão nodal atado à cintura, onde está preso objeto de autoflagelação. É uma imagem

de vestir articulada, a cabeça é em papel Marché, corpo em madeira esculpida e encaixada. Policromia: castanho, vermelho, rosa; carnação amarelada. Vestes recentes, de tecido. - Cordão nodal de linhas brancas. Duas articulações nos braços, com bolachas.

Veste hábito franciscano preto, com capuz e cordão nodal atado à cintura, onde está preso objeto de autoflagelação. É uma imagem de vestir articulada, a cabeça é em papel maché, corpo em madeira esculpida e encaixada. Policromia: castanho, vermelho, rosa; carnação amarelada. Vestes recentes, de tecido. - Cordão nodal de linhas brancas. Duas articulações nos braços, com bolachas. Pernas retas, pés descalços, em paralelo, estigmatizados. Veste hábito franciscano preto, com capuz e cordão nodal atado à cintura, onde está preso objeto de autoflagelação. É uma imagem de vestir articulada, a cabeça é em papel machê, corpo em madeira esculpida e encaixada. Policromia:

Cruzando o córrego do Lenheiro, existem mais quatro obras de sua autoria na cidade. A imagem do Cristo morto, localizada no Museu de Arte Sacra, no mesmo museu a imagem do Senhor do Triunfo, atribuída à Joaquim por Olinto Rodrigues, esta imagem se encontra na reserva técnica do museu.

Para a Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar se encontra a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte que data de 1886; na igreja de Nossa Senhora do Rosário a imagem de roca de São Lourenço.

Figura 5 - São Felipe Nery, Joaquim Francisco de Assis Pereira, 1881



Fonte: foto do autor (2019).

Na já citada igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, fez a imagem de São Felipe Nery de 1881, (figura 5) após um levantamento de esmolas organizado por Felipe

Nery Cardoso. Esta última é uma imagem esculpida inteiramente, mostra uma figura masculina de meia-idade, posição frontal, de pé; cabeça ligeiramente inclinada à direita, cabelos longos, castanhos, em estrias ratas. Olhar direcionado à direita, nariz reto, boca entreaberta vendo-se a dentição superior; orelhas aparentes, o bigode é liso e a barba cheia. Os braços estão flexionados junto ao peito; mãos puxando a borda do hábito deixando, à mostra, chamas. A mão esquerda segura também um punhal. A perna esquerda é ligeiramente flexionada, enquanto a perna direita é reta. Veste túnica preta cingida por cinto dourado; padronagem em motivos fitomorfos; barra das mangas e parte inferior dourada. Capa preta de contorno dourado, caída para trás. Sapatos pretos com detalhes dourados. à esquerda vê-se um anjo, de pé, sobre um tufo de nuvens brancas em posição frontal e tem a cabeça erguida. O braço direito está flexionado para o alto e a mão é semifechada, o braço esquerdo levemente flexionado, perna direita reta, tem o peito seminu coberto por faixa vermelha caída em diagonal. Asas douradas com detalhes azuis. A direita vê-se um console retangular com parte superior curva; base em gomos prateados; tem a frente em moldura de fundo azul sendo, a superior decorada com elementos fitomorfos e "c", em dourado; as laterais brancas; sobre o console aparece um elemento retangular verde com friso dourado. Sobre este, apoia-se um livro vermelho fechado, de meia-cana dourada. Peanha em dois degraus chanfrados, na mesma há uma inscrição amarela sendo o inferior retangular cinza e o superior vermelho de quinas chanfradas na frente.

PINTOR

Para falar sobre seu ofício como pintor, recorro à documentação alocada nos arquivos a também à escritos de Djalma Assis. Segundo o mesmo, Assis Pereira teria aprendido a pintura com um importante artista da cidade de São João, Venâncio José do Espírito Santo, no entanto não é possível afirmar, apenas conjeturar, até porque na época que Joaquim viveu não existia somente um pintor na vila.

Logo quando do feitio das imagens para a capela de São Gonçalo Garcia, Joaquim Francisco também as encarnou. Da mesma forma, o Senhor do Triunfo e São Felipe Nery.

Segundo Sebastião Cintra, ele recebeu por pintar a bandeira para o mastro, quando da mudança da antiga Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, para a nomenclatura atual de Confraria de Nossa Senhora do Rosário (CINTRA, 1982, p 50). Na mesma associação também branqueou vários castiçais para os retábulos.

Por meio de um levantamento de fontes feito por Antônio Gaio Sobrinho nos arquivos do Senado da Câmara de São João del-Rei, foi possível localizar um recibo, no qual Joaquim

Francisco recebeu por encarnar a imagem de São Jorge[6] que era utilizada nas procissões de Corpus Christi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que este trabalho é fruto de pesquisas ainda iniciais, sobre Joaquim Francisco de Assis Pereira e sua obra, tratando de primeiramente levantar a documentação que de alguma forma já foi divulgada a seu respeito. Pode – se também atribuir à Joaquim a qualidade de polímata, pois com demonstrado no decorrer do texto, o mesmo legou exemplares em várias materialidades.

A respeito de sua formação como artífice, por enquanto, a única ligação que foi encontrada é seu parentesco com Manoel Joaquim de Assis, com quem ele aprendeu o ofício de ourives-prateiro. Sendo ele um autodidata como escultor e santeiro ainda assim, as leituras e pesquisas apontam que Joaquim Francisco de Assis Pereira teve aprendizes como seu filho Antônio de Assis Pereira, assim como o são-joanense Luiz Baptista Lopes e o italiano Augusto Triguellas (Assis, 1973, p. 63).

Não pretendemos esgotar aqui os estudos sobre o artista, apenas dar um ponta pé inicial para que o conhecimento sobre o universo artístico do século XIX se expanda um pouco mais.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Djalma Tarcísio de; **Joaquim Francisco de Assis Pereira,** Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, nº 1, 1973 p. 60-63.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. **Efemérides de São João del-Rei 2 ed., Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1982. 2v.**

COELHO, Beatriz, **Devoção e Arte:** Imaginária Religiosa em Minas Gerais, 2017.

DELFINO, Leonara Lacerda**. A rede interacional dos rosários de São João del-Rei**: o parentesco confraternal, consanguíneo e a expansão de aliados entre os irmãos escravos, libertos e pardos livres (séculos XVIII e XIX) In: Revista Escrita da História Ano III – vol. 3, n. 6, jul./dez. 2016, p 166 – 198.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de / SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. **Barroco e Rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes**. Brasília: IPHAN / Programa Monumenta, 2010.

PANOFSKY Erwin. **Significado das Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2017 [1955], p. 47-97.

OLIVEIRA Gustavo Fonseca de. A ATUALIZAÇÃO DA TRADIÇÃO: arquitetura e arte na arte religiosa em Itapecerica, MG (1757 – 1927) Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2018, UFMG. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B3THRL.

[6] SOBRINHO, Antônio Gaio *São João del-Rei através de documentos* UFSJ 2010, p. 38.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; Aspectos da Imaginária Luso-Brasileira em Minas Gerais **Revista Imagem brasileira**, nº 1, 2001 p 44-55.

SOBRINHO, Antônio Gaio. **São João del-Rei através de documentos** UFSJ 2010.

_____**Visita à colonial de São João del-Rei** FUNREI 2001.

VIEGAS, Aluízio José **A ordem terceira de Nossa Senhora do Carmo de São João del-Rei e sua igreja** In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del Rei, Volume VI, 1988, p. 45 – 58.

Fontes Manuscritas

Cx 360. Inventário post-mortem de Joaquim Francisco de Assis Pereira, 1893.

Fontes Impressas

ASSIS, Djalma Tarcísio de; *Joaquim Francisco de Assis Pereira Um artista sãojoanense*, Palestra apresentada em 12 de outubro de 1983 na sede do IHG de São João del-Rei. - Transcrição datilografada.

FUNÇÃO SOCIAL

NOSSA SENHORA DA LUZ DOS PINHAIS: INTERPRETAÇÃO SIMBÓLICA DA HISTÓRIA DE CURITIBA

OUR LADY OF LIGHT OF THE PINES: SYMBOLIC INTERPRETATION OF THE HISTORY OF CURITIBA

NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ DE LOS PINOS: INTERPRETACIÓN SIMBÓLICA DE LA HISTORIA DE CURITIBA

Khae Lhucas Ferreira Pereira[1]

khaelhucas@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo fazemos uma leitura interpretativa sobre a história de Curitiba, distinguindo quatro fases da composição do município como correspondentes às quatro iconografias sacras de sua padroeira. Apresentamos o percurso do desenvolvimento urbano a partir da imaginária de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais como ilustração simbólica de cada recorte de tempo, mas, sobretudo, como ícone inspirador na configuração das fases da vida social. Assim, propomos que o sentimento da devoção mariana, expressado na estética religiosa de cada período, influiu nos rumos da cidade, desde a sua fundação à atualidade.

Palavras-chave: Curitiba; história; iconografia; padroeira.

ABSTRACT

In this article we make an interpretative reading of the history of Curitiba, distinguishing four phases of the composition of the municipality as corresponding to the four sacred iconographies of its patroness. We present the course of urban development based on the imagery of Our Lady of Light of the Pines as symbolic illustration of each snip of time, but, above all, as an icon inspirational in the configuration of the phases of social life. Thus, we propose that the feeling of marian devotion, expressed in the religious aesthetics of each period, influenced the course of the city, from its foundation to the present.

Keywords*:* Curitiba; history; iconography; patroness.

[1] Licenciatura, Bacharelado e Mestrado em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde realiza os estudos do Doutorado. É também Bacharel em Teologia pelo Studium Theologicum de Curitiba e Especialista em Arquitetura, Conservação e Restauro pela UTFPR. Funcionário da Fundação Cultural de Curitiba, é assessor da Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico e coordenador do Museu de Arte Sacra. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4160022835322132. Orcid: https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0001-5473-9079.

RESUMEN

En este artículo hacemos una lectura interpretativa de la historia de Curitiba, distinguiendo cuatro fases de la composición del municipio en correspondencia con las cuatro iconografías sagradas de su patrona. Presentamos el curso del desarrollo urbano a partir del imaginario de Nuestra Señora de la Luz de los Pinos como ilustración simbólica de cada marco temporal, pero, sobre todo, como icono inspirador en la configuración de las fases de la vida social. Así, proponemos que el sentimiento de devoción mariana, expresado en la estética religiosa de cada época, influyó en el rumbo de la ciudad, desde su fundación hasta la actualidad.

Palabras-clave: Curitiba; historia; iconografía; patrona.

INTRODUÇÃO

Onde hoje está localizada a cidade de Curitiba, no primeiro planalto do Paraná adiante da serra do mar, viviam os índios tinguis quando a conquista do ouro no século XVII determinou o desbravamento dos portugueses aos sertões paranaenses. Abrindo caminhos do litoral ao planalto, o registro da existência de ouro fez surgir uma pequena povoação de mineradores às margens do rio Atuba.

> Conta lenda antiga, citada por Alfredo Romário Martins, autor da primeira História do Paraná (1899), que, no oratório da Vilinha do Atuba, todos os dias a imagem de Nossa Senhora da Luz amanhecia voltada para oeste.
> Teriam assim, os povoadores, intuído que a Virgem queria ter sua capela definitiva erguida naquela direção, em território tinguis. Teriam então, os garimpeiros, pedido ao cacique dos tinguis que indicasse o local exato, bom para a nova povoação, no talvegue entre os vales dos rios que depois seriam chamados Ivo e Belém. (MACEDO, 2016, p. 43).

É a partir desse dado histórico, ainda no período colonial do país, a narração de que todos os dias a imagem de Nossa Senhora da Luz, que ficava na capela da Vilinha do Atuba, amanhecia com o olhar voltado para onde estava a terra dos índios tinguis, atual Praça Tiradentes, no centro da cidade. Essa história foi registrada até mesmo pelo viajante francês Augustin de Saint-Hilaire, em 1820 (MARTINS, 1950, p. 212), e até os dias atuais é um patrimônio transmitido às novas gerações de curitibanos nos primeiros anos escolares.

A VIRGEM DO OLHAR INSISTENTE: A FUNDAÇÃO DE CURITIBA

A lenda narra que impelidos pela própria devoção, em cumprir aquilo que entenderam como um sinal divino, os colonizadores são movidos a ir até os nativos, embora receosos de um confronto que a intromissão no terreno poderia provocar. Serenos, vão ao encontro do lendário

cacique Tindiquera e pedem que ele lhes indique um lugar para a construção da capela, conforme fora assinalado pelos olhos da imagem.

O encontro inédito e desconfiado de duas culturas desiguais acontece pacificamente, ao contrário de tantos outros combativos e massacrantes conhecidos na história da colonização. Inguis e portugueses se encontraram sob a guia do olhar de Nossa Senhora da Luz, num Planalto que a partir de então ostentaria o nome dela como "Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais".[2]

Guiado por sua própria intuição, Tindiquera conduz os portugueses e aponta o local do novo assentamento. "Aqui!", exclama o chefe tingui, determinando o ponto de onde se expandiria a partir de então uma metrópole marcada pelo encontro de tantas etnias diferentes, além daquelas duas que já se plasmaram mutuamente em torno do local sugerido pela intuição religiosa (WACHOWICZ, 1988, p. 62).

Assim, a ereção da capela dedicada a Nossa Senhora da Luz dos Pinhais marca o primeiro ato de fundação do povoado nos anos de 1650. A capela aparece como o primeiro enclave da cristandade milenar em meio à ocupação portuguesa recém-instalada no planalto do Paraná. Nesta capela acontece o registro de tomada de posse da povoação pelo primeiro governador, Gabriel de Lara, na ocasião da ereção do Pelourinho, em 1668, ano também da criação da paróquia de Curitiba, e depois, na sacristia da mesma capela tem lugar o ato de criação da Câmara e Justiça que estabelece a fundação da cidade, em 29 de março de 1693 (MACEDO, 2016, p. 45-46).

Presidia o primeiro templo, modesta capela em taipa, aquela imagem em terracota de Nossa Senhora da Luz trazida pelos colonizadores portugueses, cujos olhos lhes comunicaram um novo destino (figura1). Seu título faz referência a Cristo identificado como a Luz, sendo a Virgem Maria, assim, a portadora da Luz.[3] A origem desta devoção mariana, portanto, remonta primeiramente à Escritura, mas o seu culto trazido de Portugal à Curitiba está associado a uma narração devocional de que, em 1463, em Carnide, nos arredores de Lisboa, uma luz pairava sobre a Fonte do Machado, onde crianças afirmavam avistar uma figura luminosa resplandecer mais que o sol.

---

[2]A palavra "curityba" significa na língua tupi "muito pinhão". Os primeiros povoadores da cidade não empregam essa palavra nos documentos oficiais, mas utilizam a tradução portuguesa "pinhais" para designar os campos onde os pinheiros eram abundantes. (LEÃO, 1993, p. 21).

[2] Em hebraico אור, o termo luz é transliterado como *ôr*. O *Dicionário Internacional de teologia do Antigo Testamento* explica ainda que "A luz está estreitamente ligada à vida e à felicidade, o que justifica as frequentes comparações entre Deus e a luz. Desde que o mundo antigo quase sempre adorava o sol, o papel de Deus como criador da luz é enfatizado. No final de tudo, ele tornará o sol desnecessário (Is 60, 19-20)." (HARRIS, 1998, p. 39).

Figura 1. Nossa Senhora da Luz dos Pinhais – primeira imagem – “A fundação de Curitiba”.
Acervo: Museu Paranaense. Autor: desconhecido. C:1650.



Fonte: Leo Flores.

NOSSA SENHORA DA LUZ (figura1): CULTO ORIGINÁRIO EM PORTUGAL

Enquanto em seu povoado fatos religiosos atraiam curiosos a tal fonte de luz, Pero Martins, habitante de Carnide, era preso dos mouros na África. Reza em apelo suplicante a Virgem Maria e é extraordinariamente consolado por sua visita. Bela e luminosa a Senhora lhe aparece e garante que será libertado, mas pede que lhe erga em retribuição uma ermida na Fonte do Machado, onde o nome de Santa Maria da Luz será então invocado.

Milagrosamente libertado, Pero Martins, já em Portugal, é guiado na calada da noite por uma tocha miraculosa. Vai ao local conduzido pela luz e, onde ela paira, ele ali revolve o chão, encontrando sob uma laje de mármore uma pequena imagem da Virgem Maria com o Menino Jesus. Inicia-se em torno desta pequena representação uma devoção popular que desperta a atenção até mesmo da corte real. No dia da Natividade de Nossa Senhora, 8 de setembro de 1464, a ermida é inaugurada e consagrada a Nossa Senhora da Luz com a benção do Bispo de Lisboa, Dom Afonso Nogueira, e assistida pelo Rei de Portugal, Dom Afonso V. O cuidado da ermida é confiado à Confraria de Nossa Senhora da Luz, irmandade do qual o rei, o clero e membros de importantes famílias portuguesas fazem parte (CURITIBA, 1994, p. 11-17).

A devoção a Nossa Senhora da Luz, que chega com os colonizadores ao planalto do Paraná no século XVII, portanto, remonta a estes fatos religiosos em torno do povoado de

Carnide. A representação iconográfica trazida pelos colonizadores à Curitiba mostra a Virgem Maria com o Menino Jesus e corresponde, como uma reprodução, aos traços da imagem encontrada por Pero Martins. Seus olhos, conforme a tradição já mencionada, determinaram o local onde a vila de Curitiba seria construída e assistiram também os atos de desenvolvimento da povoação e sua fundação como cidade em 1693.

A VIRGEM PORTUGUESA: O PADRÃO LUSITANO PARA A CIDADE

Em 16 de novembro de 1720 uma segunda imagem de Nossa Senhora da Luz (figura 2), trazida de Portugal a Curitiba, é conduzida com grande pompa de procissão e velas para ser entronizada no altar-mor de uma nova igreja paroquial, mais ampla, e que substituiu a modesta capela. "A santa rebrilhava pelo esplendor da coroa de prata e das roupagens multicoloridas; trazia no braço o menino, que, com resplendor sobre a cabeça e a esfera na mão esquerda, parecia distribuir bênçãos com a direita" (MOREIRA, 2000, p. 321).

Figura 2 - Nossa Senhora da Luz dos Pinhais – segunda imagem – "A Virgem Portuguesa".
Acervo: MASAC. Autor: desconhecido. Origem: Portugal. Data: 1720



Foto: Washington César Takeuchi.

Esta imagem em terracota policromada apresenta o Menino Jesus com um globo nas mãos aludindo ao seu título bíblico "Luz do Mundo" (João 8,12). A estátua portuguesa marca um segundo período da vida de Curitiba, quando acontecem as reformas urbanas promovidas

pelo Ouvidor Raphael Pires Pardinho, emissário do Rei de Portugal. É nesse período que a cidade passa a adquirir organização na vida pública, passando de uma vila desalinhada para um município de planejamento urbano e com uma igreja matriz mais vistosa, em estilo colonial, construída junto à praça central para presidir a espacialidade.

A partir de então, Curitiba viveu mais intensamente a devoção a Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, especialmente durante as festas anuais de 8 de setembro. Em 1721, o Ouvidor Pardinho, no Livro dos Provimentos, fixou essa data para a realização da procissão festiva de Nossa Senhora da Luz, ordenando a todos os moradores de até uma légua ao redor da vila a assistir à procissão, bem como os vizinhos das ruas, por onde a procissão passava, a configuração à urbanidade emergente e regulamentação de seus costumes carpi-las e embelezá-las. O desfile devocional com a santa exigia assim uma nova.

> Constata-se, portanto, que Nossa Senhora da Luz não foi aleatoriamente escolhida para ser padroeira da Vila, à época de sua fundação. Foi ela, segundo tradição oral, a verdadeira protagonista desta fundação. Com o milagre dos seus apontamentos, os antigos moradores da Vilinha do Atuba decidiram se mudar e se estabelecer no sítio onde se localiza a Praça Tiradentes. E, mesmo se descartarmos a tradição fantasiosa, um consenso permanecerá: foi sob o olhar da imagem de Nossa Senhora da Luz que as estruturas sociais, políticas e geográficas de Curitiba se desenvolveram. (DOMIT, 2015, p. 70).

A vila colonial curitibana não vive no isolamento. É cortada pela rota das tropas de gado que perfazem o caminho do Rio Grande do Sul a São Paulo e continua sua ligação de mercado com o litoral. Assim, o tropeirismo e o comércio com o porto fazem da vila um itinerário e polo irradiador de conquista pelos bandeirantes que empreendem expedições a oeste, aos Campos Gerais. Mas será o ciclo da produção de erva-mate que irá alavancar a economia regional até alçar, em 1853, o Paraná ao *status* de província e Curitiba sua capital florescente (MACEDO, 2016, p. 92-93).

No entanto, ainda nesse importante século XIX o cenário de Curitiba e seus arredores irá mudar com as primeiras ocupações de imigrantes e esse movimento social será definitivo para a nova configuração município. O grupo étnico que chega à Curitiba depois dos portugueses é o dos alemães, em seguida poloneses e italianos – numerosos esses, especialmente quando o movimento de unificação da Itália fez inflar as velas da emigração fugida da miséria. Também russos, austríacos, franceses, espanhóis, ingleses, belgas e suíços chegam ao Paraná e se instalam especialmente nos arredores de Curitiba, e a influência desses estrangeiros irá transformar os hábitos, a cultura e a arquitetura do quadro urbano (MOCELLIN, 2020, p. 65-79). Também russos, austríacos, franceses, espanhóis, ingleses, belgas e suíços chegam ao Paraná e se instalam especialmente nos arredores de Curitiba, e a influência desses

estrangeiros irá transformar os hábitos, a cultura e a arquitetura do quadro urbano (MOCELLIN, 2020, p. 65-79).

Nesta nova fase da vida social, a antiga igreja matriz de traços coloniais tem de ser demolida por conta de rachaduras que anunciam o desabamento do edifício. Os cidadãos se empenham então numa árdua tarefa que irá requerer todo o esforço coletivo: a construção de uma nova e colossal igreja matriz. Este trabalho irá aglomerar a destreza técnica e a mão de obra também dos que acabaram de chegar, que participam do sentimento religioso aplicado na construção do templo (MACEDO, 2016, p. 144).

A VIRGEM LOURA: NOVOS MODELOS ESTÉTICOS PARA A CULTURA

Figura 1 - Nossa Senhora da Luz dos Pinhais – terceira imagem –"A Virgem loura".
Acervo: Catedral Basílica de Curitiba. Autor: desconhecido. Origem: Alemanha. Data: 1888.



Foto: Khae Lhucas.

Enquanto pelos andaimes sobem os tijolos para erguer a nova igreja, chega a Curitiba uma terceira imagem de Nossa Senhora da Luz: a "Virgem loura", vinda da Alemanha, (figura 3). para ocupar o altar-mor da refulgente matriz de traços neogóticos, cuja construção é empreendida por um mestre de obras também alemão, Heinrich Henning. Com arcos ogivais, abóbodas nervuradas e rosácea, o templo da padroeira é finalizado em 1893 (MOCELLIN, 2020, p.123). Verticalizado, à guisa da arquitetura sacra europeia familiar aos imigrantes, suas

torres são mais agigantadas que as araucárias e se parecem como setas apontando para o alto. Um templo indicador do sol, morada da Senhora da Luz, cujos olhos escolheram o lugar de seu assento, onde ela residiria como referência para os que chegariam depois dela.

Tornada catedral, com a instalação da Diocese em 1894 (FEDALTO, 2014, p.152), a nova matriz foi o maior edifício erguido em Curitiba desde sua fundação. Uma igreja monumental construída por cidadãos comuns, imigrantes e homens livres, pois a catedral antecipou também uma nova fase da vida pública no Brasil, a Lei Áurea, pois em Curitiba já se difundia fortemente a ideia da abolição e já não se tolerava mais a escravidão humana (MACEDO, 2016, p.144).

Desde seus primórdios ao seu desenvolvimento, Curitiba foi gerada do encontro de raças diferentes: indígenas nativos, portugueses colonizadores, africanos escravizados, europeus imigrados. Estes últimos que chegaram a Curitiba, sobretudo no mesmo período em que a catedral era construída, mantinham a esperança de também aqui recomeçar suas vidas destruídas pelos conflitos políticos dos quais fugiram. Juntaram-se ao esforço iniciado e construíram um monumento histórico para a cidade. Legaram um testemunho de regeneração pela fé, erguendo um templo para a Luz dos Pinhais.

Curitiba expandiu seu crescimento populacional a partir da chegada desses imigrantes de diferentes nacionalidades, o que gerou a diversidade cultural que caracterizou sua cosmópolis. Imigrados, chegados por último, renderam-se à proteção de Nossa Senhora da Luz, aquela que chegou primeiro. Cooperaram com o desenvolvimento, fizeram florescer a terra destinada por ela.

A VIRGEM DE BRONZE: A SEDIMENTAÇÃO DA IDENTIDADE

Em 1993, aniversário de trezentos anos da fundação de Curitiba e centenário da inauguração da catedral, quando a igreja foi também elevada à Basílica Menor, a cidade ergueu um obelisco de mármore como pedestal para uma nova imagem de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais. Ao contrário das outras representações, esta foi confeccionada em Curitiba, obra da artista argentina Maria Inês di Bella, esculpida em bronze e contendo os mesmos traços iconográficos das imagens antecedentes, mas com um elemento diferenciado e profundamente simbólico: sua mão estendida. (figura 4).

Figura 4 - Nossa Senhora da Luz dos Pinhais – quarta imagem – “Memorial da Padroeira”.
Acervo: Prefeitura Municipal de Curitiba. Autoria: Maria Inês di Bella. Origem: Curitiba. Data: 1993.



Foto: Lucilia Guimarães.

Ocupando o altar-mor da matriz, as três imagens precedentes mantinham seus olhos direcionados ao sul, para a Praça Tiradentes, lugar escolhido pela Virgem e demarcado pelo cacique. A quarta imagem, no entanto, está voltada ao norte, tem seu manto esvoaçante pelo sopro de vento que atinge sua altura, e, num sorriso sereno em meio à ventania, mantém sua mão direita estendida em claro sinal de acolhimento aos que chegam à cidade. A recepção amorosa oferecida por sua posição evoca o forte elemento característico da capital do Paraná: a terra dos que chegaram. Os que escolheram viver em Curitiba se tornaram os seus construtores e retribuíram o bem encontrado aqui.

A história da imigração, do exílio forçado, não pertence ao passado apenas. Do limiar de sua povoação aos dias atuais, Curitiba continua sendo o destino de peregrinos que procuram reerguimento, que buscam garimpar o seu “ouro” entre as possibilidades da vida urbana. O fenômeno global do êxodo rural na segunda metade do século XX encheu os centros urbanos de todo o mundo. A busca por emprego, estudo, moradia, as tentativas tecnológicas de empreendimento, deslocou enormes contingentes para as cidades. E as crises humanitárias causadas pelos confrontos políticos neste início de século XXI fazem emergir novos fluxos de imigração em massa que alarmam a comunidade internacional. Razão pela qual a quarta imagem tem eloquência representativa em seu gesto acolhedor.

CONCLUSÃO

Percebemos que as quatro fases da composição do município de Curitiba, que aqui apresentamos, estão simbolicamente ilustradas pelas quatro imagens de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, correspondentes iconograficamente a cada período, como se a cada uma pertencesse uma fração da história. A primeira, à origem da expedição lusitana, à ocupação indígena, à capelinha de taipa, à firmeza dos alicerces institucionais e fundação da cidade; a segunda, ao desenvolvimento dos padrões de urbanidade, à matriz avantajada, à conquista da emancipação política do estado, ao ciclo da erva-mate, ao período imperial no país; a terceira, à catedral imponente, à imigração diversificada, à modernidade do regime republicano, à elegância da *Belle Époque*, à fundação da Universidade do Paraná, o avanço econômico; a quarta, à identidade curitibana, à valoração das culturas étnicas, à estética metropolitana reconhecida mundialmente nos padrões inteligentes de urbanismo e cidadania.

A figura de Nossa Senhora da Luz, desde seus olhos pertinentes demarcando para si o planalto de Curitiba, à sua mão direita estendida em acolhida maternal no alto de um obelisco, é para os curitibanos uma imagem inspiradora. A memória transmitida atesta que os olhos da Virgem Maria definiram o destino da cidade construída sobre o planalto do Paraná. Trata-se desde o início de uma figura religiosa que exerceu força nos rumos da configuração urbana, de modo que a representação mariana da padroeira é um elemento decisivo para se compreender a formação da identidade de Curitiba. Da mesma forma, que pela ótica da tradição da teologia cristã a imagem da Mãe de Jesus torna-se, numa leitura hermenêutica, a representação do próprio povo de Deus (RATZINGER, 2013, p. 33).

> É, de fato, uma figura que representou na história uma imensa fonte de inspiração. Uma figura que irradiou poderosas forças morais, em termos de misericórdia, solidariedade, coragem e amor. Um símbolo que incidiu fortemente sobre a subjetividade social, reforçando-a, alargando-a, fazendo-a crescer e ativando sua criatividade. De que forma concreta operou? Favorecendo a coesão social nos momentos de perigo, infundindo consolação e esperança diante das tragédias, conferindo força e resistência nas crises e provações e despertando a coragem e a confiança por ocasião de inevitáveis enfrentamentos. (BOFF, 2006, p. 281).

Nenhuma análise social-antropológica pode prescindir do sentimento religioso que existe no homem e que o orienta. Sentimento que havia naqueles primeiros lusitanos que conduziram a imagem de Nossa Senhora da Luz ao planalto do Paraná traçando, sem saber, o destino de tantas gerações de imigrantes que viriam atrás deles atravessando o oceano.

Figura 5 – Centro Histórico de Curitiba – Memorial de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais.
8 de setembro de 2019 – Solenidade da Padroeira de Curitiba. “Apoteose de Luz



Foto: Danie

Quando nos voltamos à história de Curitiba, evidenciamos que através de sua devoção mariana o município vive continuamente reportado à Luz dos Pinhais. Nome que indica a convicção de uma luminosidade infalível sobre as glebas de araucárias.

Os pinheiros que dominam a paisagem natural de Curitiba ensinam essa atitude de orientação ao céu, são sinais recordativos da espera da luz. Colunas robustas, abrem seus galhos numa atitude de recepção, espera permanente e ansiada pela luz que emana de cima. Do mesmo modo, a padroeira da cidade permanece nessa mesma atitude em cada uma de suas iconografias: indica Aquele que é a luz do mundo.

REFERÊNCIAS

BOFF, Clodovis. **Mariologia Social: o significado da Virgem para a sociedade**. São Paulo: Paulus, 2006.

CURITIBA, Prefeitura Municipal**. O culto de Nossa Senhora da Luz**. Curitiba: Fundação Cultural, 1994.

DOMIT, Renata**. Nossa Senhora da Luz dos Pinhais: padroeira e testemunha da fundação e desenvolvimento de Curitiba.** In: REVISTA DA DIRETORIA DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO, ARTÍSTICO E CULTURAL / FCC: Taipa - v.2, n.2 - Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2015.

FEDALTO, Pedro. **História da Igreja no Paraná**. Curitiba: CNBB, 2014

HARRIS, Lair (org.). **Dicionário Internacional de Teologia do Antigo Testamento**. São Paulo: Vida Nova, 1998.

LEÃO, Ermelino. **Curityba**. In: BOLETIM DO INSTITUTO HISTÓRICO,GEOGRÁFICO E ETNOGRÁFICO DO PARANÁ. v. XLVIII. p. 21-59. Curitiba, 1993.

MACEDO, Rafael Valdomiro Greca. **Curitiba, Luz dos Pinhais**. Curitiba: Solar do Rosário, 2016.

MARTINS, Romário. **História do Paraná**. Curitiba: Guaíra, 1950.

MOCELLIN, Renato. **História concisa de Curitiba**. Curitiba: Remo, 2020.

MOREIRA, J. E. **As imagens de Nossa Senhora da Luz e do Bom Jesus dos Pinhais e a Igreja Matriz de Curitiba**. In: BOLETIM DO INSTITUTO HISTÓRICO, GEOGRÁFICO E ETNOGRÁFICO DO PARANÁ.

V. LI. P. 305-371. CURITIBA, 2000.

RATZINGER, Joseph. A Filha de Sião: a devoção mariana na Igreja. São Paulo: Paulus, 2013.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. História do Paraná. Curitiba: Vicentina, 1988.

CONVENTOS FRANCISCANOS COMO CASAS DO MUNDO: TROCAS CULTURAIS EXPRESSAS NA TALHA E PINTURA DE EXEMPLARES HISTÓRICOS DO BRASI

FRANCISCAN CONVENTS AS HOUSES OF THE WORLD: CULTURAL EXCHANGES EXPRESSED IN CARVING AND PICTURE IN HISTORICAL EXAMPLES IN BRAZIL

CONVENTOS FRANCISCANOS COMO CASAS DEL MUNDO: 178XPRESSADOS178 CULTURALES 178XPRESSADOS EM LA TALLA Y PINTURA DE EJEMPLARES HISTÓRICOS DE BRASIL

Maria Angélica da Silva[1]

masufal@gmail.com

RESUMO

Os conventos franciscanos históricos do Brasil, em geral, são reconhecidos por suas icônicas obras barrocas. Contudo, acredita-se que podem ser submetidos a outras garimpagens capazes de revelar aspectos de convivialidades de diversas culturas que afloraram na arquitetura e obras de arte desses conventos ao longo dos anos. Concedeu-se na análise, uma maior ênfase aos detalhes iconográficos nos quais se evidenciaram estas trocas e misturas culturais, expressas pelo campo fecundo de linhas, cores, figurações, luzes e sombras. Metodologicamente, a pesquisa se apoiou em fontes primárias e em um denso trabalho de campo. Mostra-se como um desdobramento de uma investigação maior realizada coletivamente por um grupo de pesquisa durante cerca de 20 anos, buscando abordar aspectos menos usuais da arquitetura e arte franciscanas históricas brasileiras. Como resultado, aponta-se a necessidade de ampliar os debates sobre trocas culturais, revisitadas a partir das demandas trazidas pela crítica decolonial.

Palavras-chave: franciscanismo; trocas culturais; iconografia; análise de imagem.

ABSTRACT

The historical Franciscan convents in Brazil, generally speaking, are recognized by their iconic Baroque oeuvres. However, its believed that it is possible to submit them a other extractions that are able to revel aspects of conviviality among different cultures that rase from the architecture and works of art of those convents along the years. Is was considered, in the analysis, a major attention to the iconographic details, where it was possible to see those mixtures and exchanges expressed in the fecund field of lines, colours, figurations, lights and shadows. Methodologically, the research was based in

[1] Professora titular da FAU/UFAL. Graduou-se em arquitetura pela UFMG, fez mestrado na PUC do Rio de Janeiro e doutorado em História pela UFF, com bolsa sanduíche na Architectural Association School, Londres. Realizou estágio pós-doutoral pela Universidade de Évora, Portugal (2006) e pela Universidade de Bolonha (2019) com bolsas concedidas pela CAPES. É bolsista de produtividade do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, ambos desde 1998.

primary sources and in dense fieldworks. It is a consequence of a major investigation collectively produced by a research group during about 20 years, trying to deal with unusual aspects of Brazilian historical Franciscan architecture and art. As a result, it is presented the necessity of amplify the debates concerning the cultural exchanges, revisited from the demands brought by the Decolonial critique.

Keywords: franciscanism; cultural exchanges; iconography; image analysis.

RESUMEN

Los conventos franciscanos históricos de Brasil, generalmente, reconocidos por sus icónicas obras barrocas. Sin embargo, se cree que pueden ser sometidos a otras exploraciones capaces de revelar aspectos de convivencias de diversas culturas que afloraron en la arquitectura y obras de arte de estos conventos a lo largo de los años. Se concedió en este análisis, mayor hincapié en detalles iconográficos donde evidenciaban estos intercambios y mezclas culturales, expresados por el fecundo campo de líneas, colores, figuraciones, luces y sombras. Metodológicamente, la investigación se basa en fuentes primarias y denso trabajo de campo. Se muestra como el desdoblamiento de una investigación mayor, realizada colectivamente por un grupo de investigación, desde cerca de 20 años, buscando aproximarse a aspectos menos usuales de arquitectura y arte franciscano histórico brasilero. Como resultado, se apunta a necesidad de ampliar los debates sobre intercambios culturales, revisitados a partir de exigencias traídas por la crítica decolonial.

Palabras clave: franciscanismo; intercambios culturales; iconografía; Análisis de imagen.

ADENTRANDO NAS CASAS SERÁFICAS

Os conventos franciscanos históricos, a depender do critério que se coloca para considerá-los [2], perfazem um total de vinte e oito casas que se estendem do Nordeste ao Sudeste do Brasil. Neste estudo, concedeu-se especial atenção aos recursos artísticos que demonstram que esses conventos funcionavam como caixas de repercussão de inúmeras culturas que vão se misturando a partir do complexo processo de expansão ultramarina e que se prolonga pelo correr dos séculos. Aqui dar-se-á especial atenção ao século XVIII, momento em que estes conventos já adquirem uma forma madura e se aproximam do universo do barroco.

Neste contexto, pode-se dizer acerca do clamor das imagens, pois estas adquirem um grande poder de atração, empenhando-se com mais esmero na tarefa de seduzir os fiéis pelas artimanhas de uma estética do seu movimento de mostrar e esconder, de realizar voltas e contravoltas. Mas, também nestas imagens estão presentes diversos silêncios, pois estão "livres" para interpretações. Deixam em aberto uma série de enigmas acerca de seus próprios

[2] Há uma certa dificuldade em estabelecer este número visto que alguns conventos foram submetidos a grandes reformas ou arruinamentos, eventualmente foram cedidos a outras ordens ou se situam em categorias um tanto diversas como os qualificados como hospícios.

significados, quando passamos a examiná-las para além da listagem dos atributos hagiográficos mais comuns e adentramos para detalhes mais sutis do seu repertório iconográfico. Além dos dados de autoria, já que grande parte destes artistas ainda não foram identificados, há um emudecimento de uma série de informações sobre este cobrir visual de paredes, tetos, pisos.

Observando-as com cuidado, como em um grito, as dores e a força das faces e dos gestos se evidenciam. Por outro lado, cala-se a razão de uma determinada imagem estar posicionada em um lugar ou outro. Até mesmo a grande bricolagem com que se apresentam aos nossos olhos de hoje - já que inúmeras camadas foram se superpondo paulatinamente em mais de três séculos de existência destas casas conventuais - impede que conheçamos os conteúdos até mesmo dentro da estabilidade de uma ordem cronológica. Tudo se embaralha, se mistura.

Além disto, não se pode esquecer o tempo fundante, o contexto expansionista no qual as partes mais distantes do globo terrestre foram acessadas, em especial a partir da Europa Ocidental, que já se caracteriza por colocar o mundo em movimento. E, portanto, também em mescla. Muitos dos que pisaram no solo americano por exemplo, antes e depois, provaram os rigores da neve, as tempestades em mares diversos, quando em viagens a outras partes da América e nos fluxos por várias partes da Ásia, Europa e África. O mundo ocidental começa a conhecer e construir o processo de globalização. (GRUZINSKI, 1999)

Portanto, mesmo tomando os conventos franciscanos de forma isolada, sabemos que eles participam deste acontecimento maior que envolve vários continentes e vários tempos. Uma especificidade da Ordem seráfica acentua este processo e repercute em suas obras arquitetônicas: a tendência dos franciscanos para a flexibilização de suas ações e a franca abertura para as possibilidades de adaptação. Ao posicionar-se no mundo *in via*, ou seja, sempre em movimento, deixam a Úmbria e acessam inúmeras partes do mundo ainda na Idade Média, portanto, bem antes do processo de expansão ultramarina. E no lidar com os caminhos do mundo, vão se adaptando ao que encontram. Sabe-se que Francisco pregou a negação das posses e este fato corrobora na necessidade de se amoldar às circunstâncias. O despojamento dos bens materiais incluía a casa, o que convinha aos que se colocavam a caminho.

> Vai pelos campos da Úmbria, e todas as belezas o acompanham em cortejo de alegria. Uma tal comunhão com a alegria do mundo estava de acordo com os desejos de conquista da juventude cortês. Era capaz de trazer a Deus os bandos de rapazes e raparigas que iam fazer florir a árvore de maio. (DUBY, 1979, p. 49)

Mas em determinada altura, o livre e feliz deambular pelo mundo, que traduzem as palavras de Duby ou as cenas do famoso filme *O santo dos pobrezinhos* de Roberto Rossellini% (1906-1977), precisou ser interrompido. O enorme número de seguidores, o sucesso da Ordem recém-criada junto ao Vaticano, conduziu à necessidade de criar sedes estáveis. O quanto foi

possível evitar a prática do claustro, ou seja, a reclusão dos menores em uma condição de arquitetura específica, Francisco resistiu. Mas casas próprias acabaram por surgir (SILVA, 2019). Sabe-se que nos primeiros tempos, tratava-se de edificações muito simples. Mas a expansão foi surpreendente: ainda nas primeiras décadas do século XIII se observa uma intensa rede de construções franciscanas que se espalham por todo o continente e que se faz concomitante ao processo de reurbanização na Europa.

Segundo o *Dizionario degli Istittuti di Perfezione*, já de 1209 a 1224, a Ordem, partindo da Itália, encaminha-se rumo à França e Espanha Dalmácia, Hungria, Germânia e Inglaterra. Chega à Palestina em 1217-1220 e ao Marrocos em 1219-25. Veloz também é o acesso à África em 1219, à Índia, Mongólia e China em 1293 (ROCCA & PELLICCIA, 1974-2003, v.2, p. 491-492). Já no século seguinte, em 1316, considerando apenas os conventos franciscanos masculinos, havia 567 casas nas províncias da Itália. Na França, no mesmo ano, seriam 247, e na Alemanha, 203. (BRAUNFELS, 1993, p. 129)

E neste caminhar mundo afora, a condição de mendicância, ou seja, a exigência do simples e do pobre, fizeram com que estas casas se moldassem ao que existia à volta, mas até mesmo levou os menores a ocupar casas religiosas existentes que lhes fossem cedidas ou que se encontrassem abandonadas. A começar pela Porciúncula, posse originalmente dos beneditinos. Tudo isto fez da arquitetura franciscana, um mosaico que, de região para região, acabou por adquirir alguma especificidade, sempre guiada pelo frugal.

Quando os frades chegam no Brasil nos primórdios da colonização portuguesa, este processo continua. Os conventos começam como abrigos de palha e ramagem e vão se solidificando, formando uma família de casas que pespontam o litoral. Passaremos pelo interior de alguns deles, em busca de sinais do que pode ser chamado de trocas culturais. A metodologia empregada se valeu do recurso a fontes primárias textuais e iconográficas, mas ressaltando o papel essencial das visitas de campo, quando todos os exemplares estudados foram submetidos a uma observação criteriosa. Embora a análise se concentre nas casas brasileiras, foi importante a visita a conventos em outras partes do mundo, com destaque aos situados em Portugal, Espanha e Itália[3].

[3] Agradeço mais uma vez à Capes pela concessão de bolsas de pós-doutoramento que permitiram tais visitas.

TROCAS ICONOGRÁFICAS ENTRE ELEMENTOS LENDÁRIOS E CULTURAS LOCAIS

O convento como obra arquitetônica, além da sua função primordial de servir como edificação religiosa, também participa das estratégias de trazer a população do entorno para o seu abrigo. Assim, contribuiu para a construção dos lugares citadinos sob os mais diversos aspectos, tanto na Europa quanto no Brasil. Assume-se de fato enquanto obra urbana, visto que desde a Idade Média, uma outra novidade trazida por Francisco foi de se colocar onde as pessoas estavam, portanto, nas cidades. (VAUCHEZ, 2013) Assim, os conventos dos menores no Brasil estarão localizados nos núcleos fundadores dos aglomerados urbanos, inclusive porque são erguidos praticamente na mesma época que eles (SILVA, 2019). Os conventos, portanto, vão tomar aqui um papel importante, já que se configuravam como detentores de extensos territórios dentro dos povoados, vilas e cidades, cujo posicionamento demandava consequências para a disposição de outros edifícios bem como para o desenho do arruado, ainda em delineamento. E este adequar-se e ao mesmo tempo, impulsionar diretrizes construtivas, os levou a se apresentarem cada vez mais como objetos urbanos de forte impacto cultural. Sob este ponto de vista, cabe destacar obras seminais que apontaram estes conventos enquanto desenhadores de cidades como a tese de doutoramento de Murillo Marx sobre os seis conventos históricos paulistas e suas implantações urbanas, e também o livro Imagens de vilas e cidades, de Nestor Goulart, que ofereceu ao leitor um conjunto de imagens urbanas que até à época, não tinham sido apresentadas a público com tal ordenamento, qualidade e número [4].

Voltando à observação física dos conventos, o primeiro espaço de diálogo com a localidade já se traduz na área aberta em frente ao convento, ou seja, o adro. Zona de transição entre o espaço sacro e profano, é nele que vamos iniciar o prescrutar das trocas iconográficas. Talvez por esta área tomar tal posição, ainda anunciando, mas sem entrar propriamente no espaço da clausura, houvesse mais liberdade em lidar com um vocabulário que tangenciasse universos culturais mais exóticos inclusive acessando os signos de mundos considerados primitivos, quebrando assim a simples lógica dos símbolos religiosos envolvidos na decoração. É desta forma que vários adros franciscanos se destacam com uma impressionante variedade de detalhes que se alocam no cruzeiro, elemento essencial destes adros, como também se espalham de forma muito plena nas fachadas das igrejas, que atuam como o elemento de fechamento deste adro, em uma técnica de figura e fundo.

[4] Em paralelo, desde 1998, o Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem se dedicava aos estudos de história urbana e cartografia histórica, investigação que ganhou impulso com as obras mencionadas e da qual aflorou o tema conventual aqui apresentado (https://fau.ufal.br/grupo pesquisa/estudos da paisagem/).

Dentre os conventos, as casas seráficas de João Pessoa, na Paraíba, Paraguaçu, no recôncavo baiano e Penedo, no estado de Alagoas, podem se constituir exemplos destas práticas. A casa de Penedo tem adro bastante amplo, assumindo feições de praça. A fachada da igreja é coroada no seu frontão com anjos morenos que adentram para a portaria, onde se juntam a figuras de traços indígenas.

Figura 1: Imagens do adro e fachada do convento de Penedo.



Fonte: Autora (2014).

Este conjunto figurativo que dá boas-vindas aos passantes tem, porém, nas casas de João Pessoa e Paraguaçu, os exemplos mais icônicos e já consagrados pela literatura. Adros cujos cruzeiros podem apresentar um material escultórico que ultrapassa a figuração de pessoas, como no caso de Penedo, e que trazem símbolos ligados a culturas do Oriente, por exemplo. É o famoso caso do ex-convento, hoje museu, da capital da Paraíba. Já na base do seu majestoso cruzeiro, encontramos pelicanos e aves bicéfalas. Os primeiros têm ampla referência bíblica, mas as aves bicéfalas recordam o mundo heráldico ligado às culturas indo-europeias. Seu conjunto recebe particular elogio de frei Jaboatão, que destaca o frontispício vistoso da igreja. (1980, p. 372). Diferente de outros, o adro é cercado por paredes laterais onde comparecem painéis de azulejos brancos e azuis de vertente portuguesa. Mas já na extremidade onde estes muros se adossam à terminação da fachada da igreja, temos figuras humanas estilizadas, com traços em volteio, nas faces e nos cabelos frisados. Contudo, os elementos mais impactantes desta montagem iconográfica são os dois leões de Fu, símbolos de força e coragem, que tradicionalmente servem como guardiões nos templos budistas. Nos extremos dos citados muros laterais, mas na terminação mais distante da igreja e próximo à rua que passa à frente do ex-convento, eles surgem com todos os atributos que lhes conferem a função de segurança e zelo: olham-nos de frente, com sobrancelhas franzidas, narinas dilatadas, dentes à mostra, prontos ao ataque. Germain Bazin (1983) levanta a hipótese de terem sido acoplados ao adro em 1779 quando da conclusão do frontispício.

Figura 2: Elementos do adro do Convento de João Pessoa



Fonte: Autora.2013.

Já no convento de Paraguaçu, a situação ganha contornos ainda mais cenográficos, pois o adro foi idealizado para receber as pessoas pela via hídrica. Portanto, vale-se de impactante enquadramento que se estende águas afora. Chegando através do rio, pode-se apreciar de longe a edificação. Mas quando o deixamos e vamos nos aproximando do adro, o que primeiro encontramos é a base bulbosa do imponente cruzeiro, onde observa-se um conjugar de imagens de figuras com traços grotescos que se somam ao relevo de frutas tropicais. Com relação às faces destas figuras, atributos como a língua de fora, tanto as aproxima da vontade de atacar como pode significar uma ação de descontrole e de infantilização.

Figura 3: Elementos do adro do convento de Paraguaçu



Fonte: Autora. (2013).

Contudo, o lugar privilegiado do convento em termos iconográficos, é sempre a igreja. E a franciscana não se exime desta regra. Inclusive é onde, usualmente, a simplicidade é deixada de lado. Nela se reúnem vários elementos escultóricos, pictográficos, azulejares, que, em convívio, criam uma atmosfera visual que se costuma caracterizar e nomear como barroca. Daremos atenção maior a detalhes menos abordados, tomando dois casos para análise, ambos ligados ao convento de Igarassu, Pernambuco.

Sua igreja internamente exibe o que podemos chamar de um agrupamento de intervenções iconográficas. Apresenta azulejos parietais ao longo das paredes laterais da nave e o teto totalmente pintado com terminação que simula uma balaustrada encaixando-a no que se denomina pintura em quadratura. (MELLO, 2012) A narrativa imagética continua prolongando-se pelo altar, capelas etc. Mas nos deteremos em alguns detalhes que conversam melhor com o tema das permutas imagéticas. Como por exemplo a base do púlpito que apresenta pequenas inserções muito sóbrias em *chinoiserie.*

A própria *chinoiserie* é descrita como um estilo global (SLOBODA, 2019) pois se desenvolve justamente divulgando elementos do exótico que giram em torno de uma China idealizada. Atravessando diversos países e continentes, a *chinoiserie* representa esta vontade de ter o outro absorvido como elemento de transações estéticas que cultuam a diferença. Repercute a ação de colocar o mundo em conexão, através das manobras de um mercado internacional que se expande através de uma série de objetos específicos que circularam através das rotas marítimas e terrestres. No caso da *chinoiserie*, porcelanas, biombos, sedas, objetos que a seguir, foram reportados através do recurso da pintura, ampliando sua difusão. Mas esta China era, ora concreta, ora idealizada. A origem dos produtos não se restringe àquele país propriamente dito e, portanto, o que encontramos na igreja de Igarassu, pode não advir imediatamente da China mas resultar de circuitos de trocas materiais mais complexas, motivadas pelas permuta de mercadorias e pelo hábito do colecionismo que se expandia no século XVIII em especial na Europa No caso de Igarassu, trata-se de um conjunto de pinturas muito delicadas, realizadas com traços minimalistas predominantemente em vermelho, preto e dourado. Em termos de figuração, fazem brotar na base do púlpito, pequenas flores, ramos, mas também edificações, pessoas com trajes típicos orientais. Em volta deste púlpito, circulam tranquilamente azulejos, bem como talhas e pinturas voltadas para o vocabulário ocidental.

Figura 4: Base do púlpito da igreja do ex-convento de Igarassu



Fonte: Autora. 2013.

Não muito distante deste conjunto, comparece uma outra pintura interessante, agora ao fundo e em maior escala, compondo a face mais proeminente do guard-corpo do coro da igreja. É ali que se observa reportado um conjunto de frades. Eles têm faces entristecidas e olham entre si. Carregam ramos de palmeira, que usualmente na linguagem bíblica, representa ascensão, vitória, regeneração e imortalidade. Trata-se dos mártires de Gorkum, grupo de dezenove religiosos holandeses, dentre eles, onze franciscanos, que foram martirizados em 1572 na cidade de Brielle, no contexto da Guerra dos 80 anos envolvendo os Países Baixos e a Espanha. Estão cercados de flores, a lembrar a lenda que conta que, onde foram sepultados, elas brotaram

com intensidade. No mesmo sentido, encontra-se na Europa, pinturas destes mártires associados a naturezas-mortas. (TÁTRAI in RADVÁNYI, 2012)

Cabe lembrar que só foram canonizados em 1867, ou seja, provavelmente muito após à realização da pintura. Neste caso, ficam expostas trocas culturais de uma outra ordem que não a do exótico, mas do comunicar fatos ligados ao tema franciscano conectados a um contexto distante daquela casa conventual em que se inseria. Ao tempo em que a figuração presta homenagem aos que sacrificaram suas vidas nos processos de missionação, evidencia-se que a iconografia também servia como divulgadora de práticas virtuosas de além-mar. Funcionava ao modo de um anúncio figurativo que comunicava atos de piedade próximos temporalmente, mas vinculados a geografias distantes, consequentemente expandindo os motivos iconográficos para além dos habituais.

Figura 6: Detalhes do forro do convento da igreja de Santa Maria dos Anjos, Penedo



Fonte: Autora (2014)

TROCAS ENTRE O CORPO E A MATÉRIA: A ARQUITETURA FRANCISCANA PARDA

O século XVIII nos oferece uma outra condição de pensar as trocas culturais, agora não só contemplando elementos da arquitetura, pintura e escultura, mas cabendo considerar os próprios corpos dos que as produziram. Pois a questão geradora da análise serão as obras artísticas que guardam traços de matriz africana. Estará em pauta, etnia, miscigenação, insurgências, pele.

Neste contexto temporal do Brasil Colônia, vamos assistir a uma movimentação entre os povos escravizados no conjunto social vigente, o que vai resultar, dentre outras consequências, na criação de uma outra denominação étnica. Este é o contexto apontado pela literatura como o da sedimentação do nomear dos chamados pardos. Portanto, já nos propondo a revisitar uma seara bastante estudada atualmente, buscaremos dar o relevo a exemplos que se inserem na discussão acerca de influências e apropriações estéticas levadas a cabo por eles no campo da pintura.

O que o termo revela? Segundo alguns autores, o vocábulo pardo serve como uma forma de expressar a hierarquização no mundo das pessoas de cor que vai surgindo especialmente entre os que vão ascendendo à condição de homens livres. Pode significar a simples miscigenação, mas mais do que isso pode "referir-se preferencialmente aos homens e mulheres de cor livres para os quais as qualificações de preto e crioulo, muito identificadas à escravidão, já não mais cabiam; podia, ainda, ser um recurso para expressar as diferenças entre as pessoas de cor nascidas na colônia e os africanos, geralmente qualificados como pretos". (VIANA, 2023, p. 13) Esta nomeação de pardo chegava a cobrir inclusive, populações indígenas, como ocorreu na região Centro Sul na qual estas eram igualmente nomeadas pela expressão "negro da terra". (VIANA, 2023, p. 26)

Ao tomar exemplos que ocorrem especialmente nos séculos XVII e XVIII, cobrindo as atuais regiões Sudeste e Nordeste, queremos salientar que a noção étnica separatista, ainda fortemente vigente, enfrenta o impasse trazido pelo fenômeno no qual corpos, culturas, gestualidades se mostram muito imbricados, apesar da violência e da extrema desigualdade entre si.

Acerca da Capitania de Pernambuco, afirma-se: "A dinâmica do espaço colonial pernambucano propiciou uma mobilidade social que tendia a fugir do controle das autoridades coloniais, que a todo custo se negavam a dividir espaços com indivíduos supostamente impuros." (BEZERRA, 2016, p. 257)

Dentro do âmbito franciscano setecentista, o próprio frei Jaboatão sai à defesa da denominada cor parda.

> Mas como a natureza sempre aspira aperfeiçoar-se, e mais a mais, comunicando-se, ou misturando-se a cor preta com a branca, por meio da mesma natureza, assim se vai com a branca aperfeiçoando-se a preta, até tornar ao seu princípio, e ficar no seu natural. E quem negará que a cor parda, que resulta assim da preta, e da branca, não aspira toda a perfeição desde o seu primeiro princípio? (JABOATÃO, 1758, p. 209)

E a condição de ascensão à condição de pardo vai ocorrendo principalmente através de duas vias: a adesão à milícia ou às organizações religiosas católicas. (VIANA, 2023, p. 5) Esta última condição nos interessa mais de perto. Uma forma deste ingresso religioso legitimado vai

se dar a partir da constituição de irmandades próprias. Elas disseminam-se e buscam adotar devoções específicas.

> Desde o século XVII, de fato, os pardos começaram a construir irmandades que cultuavam títulos alternativos ao de nossa senhora do Rosário, tradicionalmente identificada aos negros e aos escravos. A procura por protetoras especiais dos pardos (porém não exclusivas), como nossa senhora de Guadalupe, nossa senhora do Amparo, nossa senhora do Terço, entre outras, indicava então um processo de hierarquização: pardos e pardas foram buscar "suas protetoras" porque desejaram e precisaram fazê-lo, em meio aos processos de identificação e segmentação social próprios de uma sociedade escravista e miscigenada. No século XVIII, tal processo culminou com a introdução do culto do primeiro santo pardo, que emergiu, não sem controvérsias, em meio a outros já conhecidos modelos negros de santidade. (VIANA, 2023, p. 23-24)

É neste contexto que surge o evocar a São Gonçalo Garcia, a primeira devoção parda das Américas. (DIAS, 2010, p. 32-54) Santo que guarda relação ao processo expansionista europeu, nasceu em Baçaim, na Índia por volta de 1557, filho de pai português e de mãe hindu. Tornando-se franciscano, vai dedicar-se à pregação. Durante sua estadia no Japão, foi martirizado e morto na cidade de Nagasaki. Em setembro de 1627, recebe a beatificação por Urbano VII e em 1862 é canonizado. Portanto, o culto se difunde no Brasil antes de ser considerado oficialmente santo.

Afirma-se que a maior igreja dedicada ao seu culto na colônia portuguesa da América seria a erguida em Penedo (DIAS, 2010, p. 44) não muito longe do sítio onde se instalou previamente o convento franciscano. E é neste convento que um pardo realiza o teto da capela mor, em 1784, conforme informação apresentada no próprio forro da nave. O Sargento-Mor Libório Lázaro Leal, capitão em 1788 de uma das companhias do regimento dos homens pardos da Vila do Penedo, era aparentado com o procurador da irmandade de São Gonçalo Garcia. Neste teto que o artista pardo realiza, domina Nossa Senhora da Neves, muito branca e com traços europeus. Temos neste caso, um trabalho onde o pintor se exima de trazer a sua própria cor à obra.

O século XVIII nos oferece uma outra condição de pensar as trocas culturais, agora não só contemplando elementos da arquitetura, pintura e escultura, mas cabendo considerar os próprios corpos dos que as produziram, pois a questão geradora da análise serão as obras do autor do forro da igreja do ex-convento de Marechal Deodoro.

No caso deste teto, o pintor coloca Maria sentada, braços e pernas separados, concedendo-lhe um volume maior, mas também trazendo à imagem da Virgem um sentido de acolhimento com as mãos em direção a Francisco e aos fiéis. O ar de piedade é garantido pelos olhos voltados aos céus. Se lembramos o clássico exemplo do forro de Athaíde na igreja de São Francisco em Ouro Preto, as figuras, em termos iconográficos, se aproximam e se distanciam.

A postura sentada, o rosto moreno, os joelhos em evidência, os cabelos escuros, cacheados, o véu, a cor da roupa, os pés acolhidos na leveza das nuvens, o rodear dos anjos, as aproximam. Mas a santa de Minas declara uma sensualidade que não se encontra na obra alagoana, além de vários outros pontos que as separam. Mas por certo, são imagens de corpos volumosos, acolhedores, diferentes da Senhora de Penedo.

Figura 7: Nossa Senhora dos Anjos em Marechal Deodoro, Penedo e Ouro Preto



Fonte: Autora (2014).

Finalmente, há de se contemplar a figura de São Francisco de Assis no teto do ex-convento de Marechal Deodoro. É um santo que sorri. Sabe-se que era comum na Idade Média, a condenação do riso, como se recorda na história relatada no famoso livro de Umberto Eco, O nome da rosa, estando o gesto situado na fronteira entre a falta de rigor e lascívia[5]. Porém o sorriso pode se incluir no vocabulário de gestualidades próprios de Francisco (MERINO, 2004), como até o ato de beijar, por exemplo, ao se relacionar com "preconizar a alegria em sua vida pelos bens que recebiam, dádivas concedidas por Deus" (PASSOS, 2003, p. 211).

> Os fiéis e frades menores deveriam imitar os significados dos atos arrogados ao santo de Assis que consistia na prática da caridade para com qualquer pobre, assim como no respeito à ortodoxia e **na alegria** que deveriam possuir em sua ascese religiosa, fundamentada no seguimento de Cristo empreendido pelo fundador da Ordem dos Frades Menores. (PASSOS, 2003, p. 211, grifo da autora);

A possibilidade das trocas também abre a chance de apropriações outras, para o encaminhar de novos dados e interpretações, como os que se enveredam por discutir a adesão ou não aos preceitos formais acerca dos atributos dos santos.

[5]Sobre este tema e do riso associado à esfera do demoníaco, ver RIBEIRO, 2018. Sobre a relação de riso e prazer, inclusive no escopo das ordens religiosas, ver MACEDO, 1997.

Figura 8: São Francisco, em pintura no forro da igreja do ex-convento de Marechal Deodoro.



Fonte: Autora, 2013.

CONCLUSÃO

Para além da diversidade e da mistura, o que alguns autores chamam de "mestiçagem" significa não só uma quebra estilística e iconográfica, mas indo bem mais além, suscita uma avaliação acerca da História e da Memória.

> Com frequência os historiadores tenderam a ler as épocas passadas como fruto de um movimento linear, de uma evolução, até mesmo de uma progressão ou de um progresso. (...) Ora, as mestiçagens quebram essa linearidade. Surgindo na América do século XVI, na confluência de temporalidades distintas – as do Ocidente cristão e dos mundos ameríndios – elas se colocam brutalmente em contato e as imbricam umas nas outras. Aqui deixa de valer a metáfora do encadeamento, da sucessão ou da substituição, que serve de base à interpretação evolucionista, pois não apenas o tempo dos vencidos não é automaticamente substituído pelos dos vencedores, como pode coexistir com ele séculos a fio. Ao juntar abruptamente humanidades, há muito separadas, a irrupção das misturas abala a representação de uma evolução única do devir histórico e projeta luz nas bifurcações, nos entraves e nos impasses que somos obrigados a levar em conta. (GRUZINSKI, 2001, p. 58)

De fato, uma das questões que o Decolonial coloca como desafio ocorre no próprio âmbito da revisita às fontes. Promover uma leitura a contrapelo, lembrando Walter Benjamin, cedendo espaço para que outras informações e interpretações ganhem relevância. Atuando no âmbito da própria história da arte e da estética, várias possibilidades de revisão se apresentam.

> As estéticas decoloniais buscan descolonizar os conceitos cúmplices de arte e estética para liberar a subjetividades. Se uma das funções explícitas da arte é influenciar e afetar os sentidos, as emoções e o intelecto, e da filosofia estética entender o sentido da arte, então as estéticas decoloniais, nos processos de produção e nos seus produtos, bem como em seu entendimento, começam por aquilo que a arte e a estética ocidentais implícitamente ocultam: a ferida colonial. (GOMES MORENO; MIGNOLO, 2012, p. 9, tradução nossa)

No caso, trazer para a cena detalhes iconográficos dos conventos franciscanos pode ser uma estratégia de fazer brotar de pequenos cantos, de conjunções de peças imagéticas, um outro discurso. E nele, poderão surgir aspectos abafados pela hegemonia das superfícies mais amplas e proclamadas dos monumentos. Nestes edifícios evidenciam-se inúmeras dobras de tempos. Tempos não só em palimpsesto, mas tempos em disputa, tempos obliterados, tempos vencidos e vencedores. Contudo, há de ressaltar a condição do tempo presente, que colhemos no hoje, no contexto do convívio com o monumento agora.

Neste aspecto, torna-se necessário questionar a própria prática da historiografia tradicional. Por exemplo, rever toda a discussão sobre "origem", ponto acentuado por exemplo, nas condutas de proteção ao patrimônio, que privilegiam as marcas mais antigas de um monumento ou que busca a razão dos fenômenos artísticos sempre na Europa, por exemplo. Tais práticas acabam por colocar nesta origem, um poder que rebaixa o que vem depois, a que passa a caber apenas o papel de sucedâneo. E assim, na prática de ordenar e interpretar os fatos na escala macro dos mesmos, o que ocorre na América vem a cavaleiro do que ocorreu na Europa. Se questionamos este pensamento, abrimos brechas para outras formas de olhar conceitos e hierarquizar sociedades, o que por outro lado, nos coloca o desafio de pensar pelo meio, como coloca Deleuze, e atravessar por exemplo, a "América Barroca" com outras ferramentas. Em outras palavras, se esboça a intenção de narrar a história não simplesmente pela outra margem do oceano e acomodar o que ocorreu no chamado Novo Mundo como mera consequência.

As misturas que se apontam ocorrendo na iconografia seráfica encontrada nas casas conventuais aqui narradas, se exibem em sua potência. Esta originalidade que ocorre nos processos de cópia, de transmutações, nos jogos artísticos que vão constituindo estes monumentos, podem ser um convite à realização de outros experimentos que atravessem a conduta histórica cronológica, e mais ainda, a que separa metrópole e colônia, o erudito e o popular, o branco e o mestiço em busca de outras chaves de entendimento histórico e estético.

Falando de vida e sonhos, Aníbal Quijano deduz que: "Toda utopia de subversão do poder implica também, por isso, em uma subversão estética" (2020, p. 816, tradução nossa). Todo um futuro vai também sendo remoldado se uma conduta se eclipsa e outras surgem no

horizonte. Ainda nos valendo de Gruzinski, podemos considerar que: "As misturas planetárias que invadem nosso cotidiano nos lembram que não estamos sozinhos no mundo das ideias e que certamente o ocidental não é mais o universal." (2001, p. 56).

E tais misturas, apenas ensaiando alguns passos no contexto apontado pela menção do universal, nos coloca a pensar inclusive no papel de Gaia em tais discussões. Mas este já é um outro limiar a ser atravessado...

REFERÊNCIAS

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

BEZERRA, Janaína Santos. **Pardos na cor & impuros no sangue:** etnias, sociabilidades e lutas por inclusão social no espaço urbano pernambucano no século XVIII. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História). Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2010.

BRAUNFELS, Wolfgang. **Monasteries of Western Europe: the architecture of the orders**. Londres: Thames and Hudson, 1993.

DIAS, Andrea Simone Barreto. **Os incômodos da cor parda no Pernambuco colonial**: olhares sobre a festa de homenagem à São Gonçalo Garcia. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) Campina Grande: Universidade Federal de Campina Grande, 2010.

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

GÓMEZ, Pedro Pablo, MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

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

GRUZINSKI, Serge. **Virando séculos:** 1480-1520 a passagem dos séculos. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

JABOATÃO, António de Santa Maria. **Jaboatão mystico em correntes sacras dividido** [...]. Lisboa: Offic. de Antonio Vicente da Silva, 1758. Disponível em: < http://purl.pt/24730>.

JABOATÃO, António de Santa Maria. **Novo Orbe Seráfico Brasílico** ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil (1859-1862). Recife; Assembleia Legislativa do Estado, 1980.

JANSEN, D. Bonifácio. Livro do gasto da sacristia do mosteiro de São Bento de Olinda 1756-1802. *In* **Revista do IPHAN**, Rio de Janeiro: SPHAN, n. 12, 1955, pp. 233- 285.

MACEDO, José Rivair. Christus Agelastus: o riso e o pensamento cristão na Idade Média. *In* **Revista Veritas**, Porto Alegre: PUCRS, vol. 42, n. 3, 1997, pp. 549-567.

MARX, Murillo, **Seis conventos, seis cidades**. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

MELLO, Magno. Ilusão e engano na decoração do teto da nave da Capela de Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto (1801): Manuel da Costa Ataíde. *In* ALVES, Natália Marinho Ferreira (0rg). **Os franciscanos no mundo português II**. Porto: CEPESE, 2012.

MERINO, Antonio; FRESNEDA; José y Martinez. (Orgs.). **Manual de filosofia franciscana.** Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

PASSOS, Elisabeth da Silva dos. Um estudo comparativo sobre o gesto de beijar na ascese de Francisco de Assis. *In* COSTA, Sandro da; SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da e SILVA, Leila Rodrigues da (Org.). **Atas do Ciclo A Tradição Monástica e o Franciscanismo**. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, 2003.

PEREIRA, José Neilton. **Além das formas, a bem dos rostos**: faces mestiças da produção cultural barroca recifense (1701 - 1789). Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História). Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2009.

QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLACSO; Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2020.

RIBEIRO, Lucas Pires. Do riso demoníaco ao riso religioso na Idade Média. *In* **Escritas**. Araguaína: Universidade Federal do Tocantins. Vol. 10 n. 1, 2018, pp. 211-239.

ROCCA, Giancarlo; PELLICCIA, Guerrino (dir.). **Dizionario degli Istittuti di Perfezione**. Roma: Edizione Paoline, 1974-2003, 10v.

REIS FILHO, Nestor Goulart, **Imagens de vilas e cidades do Brasil Colonial**. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, 2000.

SILVA, Maria Angélica da. In via: Francisco, os franciscanos e seus lugares no mundo. In: **Revista Antíteses**. Londrina: UEL, v.12, n. 24, 2019, pp. 147-174.

SLOBODA, Stacey. Chinoiserie: A Global Style. In: FUJIT, Haruhiko (org). **Encyclopedia of Asian design**. Londres: Editora Bloomsbury Visual Arts, 2019.

TÁTRAI, Julia. The beatified martyrs of gorcum: a series of paintings by David Teniers the Younger and Wouter Gysaerts. In RADVÁNYI, Orsolya, **Geest en gratie**: Essays presented to Ildikó Ember on her Seventieth Birthday. Budapeste: Museu de Belas Artes, 2012, pp. 26-33.

VAUCHEZ, André. **Francisco de Assis**: entre história e memória. Lisboa: Instituto Piaget, 2013.

A CONSTRUÇÃO DOS "PASSOS DE RUA" EM VILA RICA

THE CONSTRUCTION OF THE "PASSOS DE RUA" IN VILA RICA

LA CONSTRUCCIÓN DE LOS "PASSOS DE RUA" EN VILA RICA

Vanessa Taveira de Souza[1]
vanessaarquitetarestauradora@gmail.com

Staël de Alvarenga Pereira Costa[2]
staelalvarenga@gmail.com

RESUMO

Essa publicação tem por objetivo apresentar a história sobre a construção dos "Passos de Rua" em Vila Rica (atual cidade de Ouro Preto), considerando para isso a fundação da devoção ao Nosso Senhor dos Passos pela Irmandade dos Passos, em 1715, na Matriz de Nossa Senhora do Pilar e a sua preservação até a contemporaneidade. Através de consultas as fontes primárias e secundárias se fazem interpretações históricas e se demonstra os fatos mais relevantes e o dinamismo dessa devoção religiosa ao longo dos anos.

Palavras-chaves: "Passos de Rua"; Irmandade dos Passos; Vila Rica.

ABSTRACT

This publication to present the story the construction of the "Passos de Rua" in Vila Rica (current city of Ouro Preto), considering for this the foundation of devotion to "Nosso Senhor dos Passos" by the religious association of the Passos, in 1715, in the "Matriz de Nossa Senhora do Pilar"and its preservation until contemporary times. Through consultations in primary and secondary sources, historical interpretations are made and the most relevant facts and dynamism of this religious devotion over the years are demonstrated.

***Keywords*:** "Passos de Rua"; Religious association of the Passos; Vila Rica.

[1] Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2011), Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013), Mestrado em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (2019), e, Doutoranda em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela Escola de Arquitetura da UFMG (2019-2023). Atualmente é Arquiteta da Prefeitura de Belo Horizonte na Diretoria do Patrimônio Cultural da Fundação Municipal de Cultura. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5287503459000956. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0256-3291.

[2] Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (1974), Mestrado em Urban Design – Oxford Polytechinic (1980) e Doutorado em Estruturas Ambientais Urbana Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2004). Professora Titular da Universidade Federal de Minas Gerais, na Escola de Arquitetura. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7983558643856599. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1018-204X.

RESUMEN

Esta publicación presenta la historia de la construcción de los "Passos de Rua" en Vila Rica (actual ciudad de Ouro Preto), considerando para ello la fundación de la devoción a “Nosso Senhor dos Passos” por la asociación religiosa de los Passos, en 1715, en la Matriz de Nossa Senhora do Pilar y su preservación hasta la época contemporánea. Através de consultas en fuentes primarias y secundarias, se hacen interpretaciones históricas y se demuestran los hechos más relevantes y el dinamismo de esta devoción religiosa a lo largo de los años.

Palabras claves: “Passos de Rua”; Asociación religiosa de los Passos; Vila Rica.

INTRODUÇÃO

A atual cidade de Ouro Preto, foi ocupada no final do século XVII por paulistas e, posteriormente, por colonos e reinóis, atraídos pela exploração do ouro. Os primeiros moradores fundaram povoados, ao longo do ribeiro do Tripuí, nos morros de São João, São Sebastião, Santana, Padre Faria, Alto da Cruz, Antônio Dias, Passa Dez, Caquende e Ouro Preto, constituindo um tecido urbano que recebeu o nome de Vila Rica do Albuquerque, no ano de 1711. Ali, duas freguesias se destacaram já no primeiro quartel do setecentos: a Freguesia de Nossa Senhora do Pilar (ou Ouro Preto) e a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, cada uma com jurisdição própria e possuidora de templos edificados pelos moradores, que buscaram o amparo espiritual e temporal das associações religiosas frente aos desafios impostos pela vivência no território recentemente ocupado. A Irmandade de Nosso Senhor dos Passos é um exemplo dessas associações, sendo a de Vila Rica, ativa no início do século XVIII. Essa Irmandade também foi a responsável pela construção das capelas dos Passos de Rua presentes nas duas freguesias destacadas.

Em 20 de maio de 1715, o Bispo do Rio de Janeiro, Dom Francisco de São Jerônimo, passou a provisão de ereção da Irmandade dos Passos de Nosso Senhor Jesus Cristo da Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Vila Rica (MENEZES, 1975). A Irmandade tratou de se acomodar em um altar lateral no templo religioso e se desenvolveu de modo a promover os festejos da Quaresma e Semana Santa pelas ruas de Vila Rica permanentemente, ao construir, ornamentar e manter os Passos de Rua.

DA INSTAURAÇÃO DA IRMANDADE DOS PASSOS EM VILA RICA À CONSTRUÇÃO DOS “PASSOS DE RUA” POR MANOEL FRANCISCO LISBOA

Após a instauração, em 1715, da Irmandade dos Passos de Nosso Senhor Jesus Cristo na Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Vila Rica, essa Irmandade realizou o culto e festividade

de que era responsável. Entre os anos de 1716 a 1736, a Irmandade investiu na aquisição de tecidos, asas, papel, tinta etc. para a Procissão do Enterro (CAMPOS, 2004). Por certo, antes das construções das capelas dos Passos de Rua, a associação religiosa utilizou armações efêmeras, tanto do interior da Matriz do Pilar quanto nas ruas de Vila Rica, para realizar as procissões da Quaresma e Semana Santa, o que a onerava bastante.

No ano de 1729, provavelmente, se preparando para a construção arquitetônica das capelas dos Passos de Rua, a Irmandade pagou 78 oitavas pelos "payneis que mandou vir do Rio de Janeiro para os passos" (CAMPOS, 2004, p. 8). Entre os anos de 1731 e 1732, Manoel Francisco Lisboa[3] recebeu uma série de pagamentos pela fatura das três ou quatro primeiras capelas, e, em meados do século XVIII, Vila Rica possivelmente já contava com cinco capelas dos Passos (CAMPOS, 2000).

Quase concomitantemente, entre os anos de 1734 a 1741, o entalhador Manuel de Brito[4] ficou responsável pela execução dos altares laterais de São Miguel e Almas e do Senhor Bom Jesus dos Passos na Matriz do Pilar, os mesmos que vistos atualmente: "Depois do retábulo de São Miguel, Manuel de Brito acertou a execução da talha do retábulo do Senhor Bom Jesus dos Passos, pela qual foi merecedor de pagamentos entre 1734 e 1736" (PEDROSA, 2019, p. 260). Cotejando os dois altares, é possível inferir que o retábulo dos Passos apresenta um tratamento mais narrativo, pois em seu arranjo optou-se pelo uso de símbolos relativos ao martírio de Cristo, como: chicote, coroa de espinhos, martelo, cravos, dados etc. (CAMPOS, 2000). As diferenças estéticas entre os dois altares podem ter relação também com a atuação de outro entalhador, Pedro Gomes, "[...] registrado na documentação como oficial ativo na fatura da obra do Senhor dos Passos" (PEDROSA, 2019, p. 260).

Verifica-se que tanto o altar lateral da Irmandade dos Passos e as primeiras capelas dos Passos de Rua executadas pela Irmandade em Vila Rica são do início do século XVIII, época que essa financiou esses empreendimentos e contratou Manoel Francisco de Lisboa para

[3] "Manuel Francisco Lisboa, da região de Lisboa, pai de Aleijadinho, foi sem dúvida o principal agente do desenvolvimento arquitetônico e urbanístico da Vila Rica na época de Gomes Freire, pois, além de igrejas importantes como a Matriz de Antônio Dias e Santa Efigênia, construiu também o Palácio, a antiga Cadeia, várias pontes, chafarizes e três capelas de Passos." (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p. 28, vol. 1)

[4] "Já havendo trabalhado em Portugal, em 1726, o entalhador português Manuel de Brito, chega às terras brasileiras e assina contratos para executar o retábulo-mor da igreja de São Francisco da Penitência, do Rio de Janeiro, onde também executou o púlpito, em 1732, e as talhas parietais, entre os retábulos laterais, em 1739. Durante esse mesmo período em 1733, executou na Capitania de Minas Gerais a talha do retábulo de São Miguel e Almas, da Matriz do Pilar de Ouro Preto, em 1734 e 1736 executou o retábulo de Nosso Senhor dos Passos e a produção de um arcaz para irmandade dos Passos do Pilar. Se aventa a possibilidade também dele ser responsável pela execução dos retábulos de Santana Mestra e Nossa Senhora do Terço, na nave também da Matriz do Pilar, que dialogam com as obras por ele no mesmo templo realizadas. Ressalta-se que Manuel de Brito alternou entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais para realização de seus trabalhos de talha". (PEDROSA, 2019, p.150)

construir três ou quatro capelas. E também contratou Manuel de Brito para riscar e entalhar o altar com contribuições de Pedro Gomes. Registra-se que após a construção tanto das capelas quanto do altar ambos já eram utilizados para se fazer as orações e a Procissão dos Passos.

DO ARRUINAMENTO DAS PRIMEIRAS CAPELAS À CONSTRUÇÃO DOS NOVOS PASSOS DE RUA

No Termo de reunião da Mesa, datado de 17 de dezembro de 1786, o Provedor André Rodrigues Passos sugeriu a mudança dos Passos de onde se achavam, pois estes se encontravam em péssimo estado de conservação. Para tanto, ressaltou que os novos fossem construídos no trajeto das ruas mais frequentadas, aquelas que vinham da Câmara para a Matriz do Pilar: Rua Direita, Rua São José, Rua do Rosário e Rua da Ponte Seca, que já eram assim designadas. A sugestão foi aceita pelos membros da Mesa, em 21 de dezembro de 1786 (MENEZES, 1975).

As capelas dos Passos de Rua de autoria de Manoel Francisco Lisboa estavam arruinadas no final do século XVIII e por isso a Irmandade dos Passos decidiu construir outras capelas. Essa indicação demonstrou a consequente alteração no trajeto processional da antiga procissão.

Tendo em vista um outro Termo, datado de outubro de 1788, é possível afirmar que a Mesa aceitou que fosse construído um Passo: “no fim da Ponte Seca, com aquela grandeza e perfeição devida devido ao culto de Deus, em cujo ofício se tinha gasto a quantia de 351 oitavas e meia de ouro” (MENEZES, 1975, p. 81). No mesmo documento ficou acordado que a Irmandade arcaria apenas com 87 oitavas, ¾ e quatro vinténs, o restante da quantia seria pago pelo Provedor Capitão Luís de Amorim Costa e pelo Secretário Manuel Francisco de Andrade (MENEZES, 1975).

A capela do Passo da Ponte Seca (Figura 01) é a primeira a ser construída no final do século XVIII dessa nova série de capelas e teve como financiadores a própria Irmandade dos Passos, o Provedor Capitão Luís de Amorim e o Secretário Manuel Francisco de Andrade.

Figura 1 – Passo da Ponte Seca, Ouro Preto – Minas Gerais.



Fonte: Arquivo Noronha Santos, Iphan, década de 1970.

No dia 20 de novembro de 1808, o Procurador João Rodrigues Lage sugeriu à Mesa a construção de um Passo localizado no final da Ponte de São José, em um terreno cedido pelo Capitão Bernardo Barbo, e sua construção foi aprovada pela Mesa naquela ocasião. No mesmo Termo, a Mesa destacou a intenção de finalizar o Passo edificado na Praça, que era inserido na casa de Manuel Correia de Sá (MENEZES, 1975).

A capela do Passo da Rua São José (figuras 2 e 3) obteve sua construção iniciada no começo do século XIX em terreno doado pelo Capitão Bernardo Barbo, nessa mesma época houve relatos da finalização da construção e financiamento da capela do Passo da Praça Tiradentes pelo Alferes Manoel Correia de Sá.

Figura 2 e 3 - Passo da Rua São José, registro externo e interno, Ouro Preto - Minas Gerais





Fonte: Arquivo Noronha Santos, Iphan, década de 1970.

Em 22 de maio de 1809, o Procurador informou a Mesa que a viúva de Ignácio da Conceição vendeu a casa onde havia sido edificado o Passo, sem a sua devida reserva. Diante disso, a Mesa decidiu reaver o Passo ali edificado, nem que para isso fosse necessário recorrer aos meios judiciários (MENEZES, 1975).

No início do século XIX a Irmandade dos Passos demonstrou a preocupação com a propriedade da capela do Passo da Rua Getúlio Vargas já construída após o falecimento de Ignácio da Conceição, que residia antes na referida residência.

Em seguida, o Padre Manuel Joaquim Ribeiro escreveu à Mesa ressaltando que adquiriu a casa sem reserva do Passo e que tinha a intenção de erigir um Passo à sua custa, em um lugar na sua propriedade afastado da edificação. Para o Reverendo era mais conveniente construir a capelinha na Rua Getúlio Vargas (figura 04), esquina da Ladeira da Batatinha, entre as casas e a divisa do Cirurgião-mor Caetano José Paracatu. A mesa concordou com a sugestão, desde que ele fizesse três sermões sem onerar a Irmandade, custeasse as portas e as janelas do Passo e entregasse a imagem. A Câmara concedeu o terreno desse Passo em 3 de fevereiro de 1816 (MENEZES, 1975).

A Irmandade dos Passos no início do século XIX autorizou o novo proprietário da residência à Rua Getúlio Vargas, o Padre Manuel Joaquim Ribeiro, a demolir e edificar um novo Passo financiado por ele e sem onerar a irmandade. Considerando, portanto, a localização

que ele definiu mais afastada da edificação e a Câmara concedeu o terreno para a sua construção.

Figura 4 - Levantamento Técnico Passo da Rua Getúlio Vargas, Ouro Preto - Minas Gerais.



Fonte: Arquivo Noronha Santos, Iphan, 1939.

Em 3 de maio de 1820, o Alferes José Joaquim de Oliveira informou a Mesa que adquiriu o imóvel na Praça onde se encontrava o Passo e que o mesmo continuaria a pertencer a Irmandade, pois seus herdeiros não alegariam direitos sobre ele, embora tivesse aberto uma porta de acesso para dentro de sua casa. Em 16 de março de 1837, Antônio Corrêa Maia, herdeiro do Alferes de Oliveira, entregou o dito Passo à Irmandade (MENEZES, 1975).

Ainda em 1837, a casa que abrigava esse Passo foi vendida ao Sargento-mor José Baptista de Figueiredo, que se apresentou à Irmandade dos Passos e informou a Mesa sujeitar-se às obrigações de propriedade e conservação do referido Passo, já firmadas pelo finado Alferes de Oliveira (MENEZES, 1975). Fonte: Arquivo Noronha Santos, IPHAN, década de 1970.

A capela do Passo da Praça (figura 5) passou por mudanças na propriedade da sua residência de 1820 a 1837 e todos os novos proprietários assumiram a responsabilidade de manutenção da capela e para tal se apresentaram à Irmandade dos Passos.

No mesmo ano de 1837, a Irmandade dos Passos juntamente com a Irmandade do Santíssimo Sacramento e a Irmandade de Santo Antônio, as três localizadas na Matriz do Pilar, resolveram construir um cemitério ao lado do templo. O Capitão-mor José Bento Soares arrematou a obra por 450$000 e, dessa conta, cada uma das irmandades depositou de imediato 50$000. Como a construção do cemitério não foi levada a cabo, a Irmandade dos Passos reverteu a quantia depositada na construção do cemitério para edificação do Passo de Antônio Dias, a partir de 1843 (MENEZES, 1975).

Figura 5 - Passo da Praça Tiradentes, Ouro Preto - Minas Gerais.



Fonte: Arquivo Noronha Santos, Iphan, década de 1970.

A capela do Passo de Antônio Dias (figuras 6 a 8) foi construída em meados do século XIX e foi financiada pela Irmandade dos Passos. Essa é a única capela que está situada nos domínios da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, já que as outras quatro estão situadas nos domínios da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar.

Essa especificidade de implantação das capelas em duas paróquias reforça a informação de que em Vila Rica as festividades são alternadas desde o início do século XVIII[5] entre as Paróquias de Nossa Senhora do Pilar e de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias.

[5] (...) tem-se notícia que, já em 1723, as duas paróquias se uniam, pelo menos em dia de procissão (...)." (CAMPOS, 2005, p.07).

Figura 6 e 7 - Passo de Antônio Dias, registro externo e interno, Ouro Preto - Minas Gerais.





Fonte: Arquivo Noronha Santos, Iphan, década de 1970.

Figura 8 - Croqui Passo de Antônio Dias, Ouro Preto - Minas Gerais.



Fonte: Arquivo Noronha Santos, Iphan, década de 1970.

Em síntese as primeiras capelas destinadas aos Passos de Rua foram construídas entre 1731 e 1732 e o altar da Irmandade dos Passos entre 1734 e 1736. Depois do arruinamento das capelas elas foram demolidas, enquanto ao altar se preservou. Já no final do século XVIII foram construídas as novas capelas dos Passos de Rua seguindo a seguinte época de construção: em 1788, o Passo da Ponte Seca, em 1808, os Passo da Rua São José e o Passo da Praça Tiradentes, em 1816, o Passo da Rua Getúlio Vargas e, por último, em 1843, o Passo de Antônio Dias.

AS CINCO CAPELAS DOS PASSOS DE RUA VISTAS HOJE EM OURO PRETO

Provavelmente, as cinco capelas dos Passos de Rua vistas em Ouro Preto no ano de 2023 são as mesmas que vêm sendo preservadas pela Irmandade desde meados do século XIX. (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010) informam que em cada uma delas consta atualmente a seguinte representação: 1ª) Encontro com Verônica, painel atribuído ao pintor marianense Manoel da Costa Athaíde[6], que se insere em um retábulo de madeira, localizado no Passo da Ponte Seca da, construção isolada contra o muro de pedra, considerada a de maior apuro arquitetônico da série; 2ª) Escultura do Senhor da Coluna no Passo da Flagelação, situado na Rua Getúlio Vargas, construção junto a um casario; 3ª) Escultura do Senhor da Cana Verde no Passo da Coroação de Espinhos, localizado na Rua São José; 4ª) Escultura do Senhor dos Passos (Cruz-às-costas), inserida em um retábulo de madeira com pintura marmorizada, situado na esquina da Praça Tiradentes com a antiga Rua Direita – esse Passo é conhecido tradicionalmente como o "Passo do Encontro", porque em sua frente realiza-se o encontro das imagens do Senhor dos Passos e de Nossa das Dores, na procissão que ocorre no Domingo de Ramos durante a Semana Santa; 5ª) Escultura do *Ecce Homo*, trajando capa carmesim e coroa de espinhos no Passo do Pretório, localizado no bairro Antônio Dias, na confluência de ruas no final da antiga Rua do Ouvidor, sua construção é de meados do século XIX[7].

[6] Durante o ano esse painel fica conservado no corredor lateral da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar da cidade de Ouro Preto. É possível que outra tela do pintor ou da sua oficina, atualmente conservada no Museu da Inconfidência e representando "A queda de Cristo sob a Cruz", fosse destinada a uma das capelas dos Passos (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010).

[7] Em 1986 essa capela do Passo foi restaurada, após um acidente que danificou o seu volume. De acordo com a notícia jornalística: "A delegacia regional do SPHAN em Minas Gerais embargou ontem as obras de restauração da capela do Passo da Rua Cláudio Manoel, bairro de Antônio Dias, porque estava sendo feita sem supervisão de seus técnicos. A construção fora parcialmente destruída quarta-feira por um caminhão da Prefeitura, que se desgovernara ao descer a ladeira. A restauração deverá ficar pronta até quinta-feira". (Jornal do Brasil, Nº - 14 - 1º caderno - sábado, 22/3/1986, Ouro Preto. Acessado em 02/04/2023).

Apesar de serem cinco capelas dos Passos de Rua, sete é o número total de estações utilizadas durante as sextas-feiras da Quaresma, porque a primeira e a última cena são montadas geralmente nas igrejas que marcam o início e o fim do percurso do cortejo.

Destaca-se ainda que, desde os primórdios da Irmandade dos Passos em Vila Rica, a associação religiosa veio adquirindo bens para serem usados no culto, e parte deles possivelmente está preservado ainda hoje. Em inventário da Irmandade, na primeira metade dos setecentos, os devotos já contavam com: uma imagem do Senhor dos Passos; uma imagem do Senhor Morto e o seu esquife de jacarandá; um pálio de seda; e dois andores, um para o Cristo e outro para a Virgem. Possuíam ainda uma série de cabeças, mãos e perucas para montagem de imagens de roca versáteis[8], a serem utilizadas na Quaresma. Em data anterior ao ano de 1745, a Irmandade tinha também uma face do Senhor do Horto, de Nossa Senhora das Dores, de Maria Madalena, de São João Evangelistas e de São Pedro. Em 1809, inventariou-se uma outra imagem de Nossa Senhora das Dores[9] com seu respectivo diadema e espada de prata (CAMPOS, 2004).

Através disso verifica-se que a escultura do Senhor dos Passos e a de Nossa Senhora das Dores utilizadas no culto antigo da Irmandade dos Passos foram inventariadas em meados do século XVIII e por isso devem ter sua encomenda e fatura nessa época ou anteriormente. Ressalta-se que a escultura de Nossa Senhora provavelmente foi substituída no início do século XIX, cujo Inventário dessa época indica a sua aquisição. Questão confirmada pela constatação *in loco* de que essa escultura abriga o altar lateral da Matriz do Pilar e também é a mesma retirada para a procissão.

Ressalta-se que a Irmandade dos Passos foi extinta no século XIX em Ouro Preto e atualmente a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Paróquia do Pilar é responsável pela execução de suas tradições juntamente com a Paróquia de Antônio Dias e outras irmandades e ordens terceiras também participam dos festejos, como a de Nossa Senhora das Dores, de Nossa Senhora das Mercês e de São Francisco de Assis.

[8] Nas imagens de roca: "Sua concepção própria engloba um suporte em madeira que pode ser uma estrutura simplificada – roca, ou mais complexa, porém sempre deverá ser coberta pelas vestes. Possui partes esculpidas de forma completa e policromadas, habitualmente cabeça, mãos, pés, e às vezes braços e pernas, que geralmente recebem esmerado tratamento da talha e da carnação, pois sempre ficam visíveis. Pode ocorrer uma policromia simplificada nas partes escondidas sob as vestes ou mesmo a madeira estar aparente." (COELHO; QUITES, 2014, p.44).

[9] Atualmente, uma escultura de Nossa Senhora das Dores, com diadema na cabeça e espada no peito, ocupa o retábulo lateral na Matriz do Pilar outrora dedicado à Nossa Senhora da Conceição, cuja Irmandade se extinguiu entre os anos de 1718 a 1729 (CAMPOS, 2000).

TOMBAMENTOS DO CONJUNTO URBANO DE OURO PRETO E DOS PASSOS DE RUA

No ano de 1937, o governo brasileiro fundou o Sphan – Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual Iphan), com o intuito de proteger o patrimônio cultural do país (CAMPOS, 2000). Entre suas primeiras medidas, a entidade realizou o tombamento do conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Ouro Preto e sua respectiva inscrição no Livro de Tombo das Belas Artes (Iphan, 1938). Em 1938, o SPHAN promoveu o tombamento individual das capelas dos Passos de Rua no mesmo Livro de Tombo, o que incentivou a conservação dos imóveis e a divulgação da devoção ao Senhor dos Passos e às Dores de Maria no território nacional (Iphan, 2010). No entanto, somente em 1974, o IPHAN inventariou cada uma das cinco capelas, possibilitando o registro e a identificação da sua arquitetura e dos seus objetos devocionais, bem como a análise dos estados de conservação dos preditos bens (Iphan, 1974).

No ano de 1980 a cidade de Ouro Preto foi declarada "Patrimônio Cultural da Humanidade" pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco), o que atestou valor histórico, estético, científico e antropológico do município em nível mundial, impactando-a com turismo de massa (CAMPOS, 2000). Em 1986, após reflexões promovidas pela Carta de Veneza de 1964, referentes a ampliação dos conceitos de paisagem urbana, atribuiu-se novos valores ao conjunto arquitetônico e urbanístico da cidade de Ouro Preto, escrevendo-o no Livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico e, também, no Livro de Tombo Histórico (Iphan, 1938-2018). Assim a proteção das capelas dos Passos de Rua foi se ampliando a medida que a cidade de Ouro Preto obteve mais níveis de proteções.

CONCLUSÕES

Os registros históricos relativos à fatura das capelas dos Passos de Rua acima descritos demonstram que a Irmandade dos Passos se ocupou da construção dos Passos durante mais de um século, mais precisamente, entre os anos de 1724 a 1843. Atestam também que a quantidade de capelas variou, assim como houve mudanças em suas localizações, já que a construção dos Passos também acompanhou as transformações urbanas ocorridas no tecido urbano de Ouro Preto. A atuação das associações religiosas das duas matrizes, a do Pilar e a de Antônio Dias, foi relevante para o dinamismo da prática e construção das capelas que a nós chegaram.

Ressalta-se por fim, que apesar da extinção da Irmandade dos Passos em Ouro Preto, o culto é mantido até a contemporaneidade nesta cidade, isso demonstra a força da sua implantação e a consequente permanência dessa devoção popular para uma comunidade

religiosa, que preserva a sua transmissão geracional. Apesar de sua relevância social e temporal os Passos de Rua e suas festividades ainda são pouco estudados e pesquisados, por isso a divulgação de parte da sua história nesta publicação.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Adalgisa Arantes. "Aspectos da Semana Santa através do estudo das Irmandades do Santíssimo Sacramento: cultura artística e solenidades (Minas Gerais séculos XVIII-XX". In: **Universidade Federal de Minas Gerais, Revista Barroco nª 19.** Belo Horizonte, 2005**.**

CAMPOS, Adalgisa Arantes. "Piedade Barroca, obras artísticas e armações efêmeras: as irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais". In: **Anais do VI colóquio luso-brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro**. CBHA/PUC-Rio/UERJ/UFRJ, 2004. ISBN 8587145-12-6 vol. I.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Roteiro Sagrado**: monumentos religiosos de Ouro Preto. Belo Horizonte: Tratos Culturais/Editora Francisco Inácio Peixoto, 2000.

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

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Processo de tombamento nº 0070-T-38 Volume 1 e 2 "Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da cidade de Ouro Preto – Ouro Preto – Minas Gerais"**. Rio de Janeiro: Arquivo Noronha Santos, 1938.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Inventário nacional de bens móveis e integrados de Ouro Preto**. Ouro Preto: Arquivo Escritório Técnico de Ouro Preto, 1974.

- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Portaria nº 320, de 20 de outubro de 2010.** *Dispõe sobre os critérios para a preservação do Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de Ouro Preto em Minas Gerais e regulamenta as intervenções nessa área protegida em nível federal*. Disponível em: Legislação - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Acesso em: 02/04/2023.

JORNAL DO BRASIL. Nº - 14 - 1º caderno - sábado, 22/3/1986, Ouro Preto. Arquivo Escritório Técnico de Ouro Preto, 1986.

MENEZES, Furtado de. **Igrejas e Irmandades de Ouro Preto** (A religião em Ouro Preto). Publicações do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Publicação nº 01. Belo Horizonte, 1975.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro; CAMPOS, Adalgisa Arantes. **Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2010. - 2v. (Roteiro do Patrimônio; 10).

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. **A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais**: retábulos, entalhadores e oficinas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

ICONOGRAFIA

“O DIVINO ADVOGADO”: SÃO ROQUE E AS EPIDEMIAS E DOENÇAS NO BRASIL DO SÉCULO XIX

“THE DIVINE ADVOCATE”: SÃO ROQUE AND THE EPIDEMICS AND DISEASES IN BRAZIL IN THE 19TH CENTURY

“EL ABOGADO DIVINO”: SÃO ROQUE Y LAS EPIDEMIAS Y ENFERMEDADES EN BRASIL EN EL SIGLO XIX

Ana Cláudia Magalhães[1]
acvmagalhaes@yahoo.com.br

Maria Regina Emery Quites[2]
mariareginaemery@yahoo.com.br

RESUMO

No universo da imaginária devocional alguns santos são historicamente invocados durante epidemias devido à associação que se faz deles com curas. As doenças foram promotoras de devoções e, nesse sentido, destaca-se o culto a São Roque, mediador entre Deus e os homens. Objeto de um famoso sermão do Padre Antônio Vieira, foi por ele chamado de “divino advogado”. Este artigo tem como objetivo apresentar esse Terceiro Franciscano, que tem sido invocado quando a morte aparece como ameaça iminente, como no caso da epidemia do *Cholera Morbus* que atingiu o Brasil no século XIX. A devoção a São Roque foi estimulada especialmente pelas poderosas Ordens Terceiras de São Francisco, nas cidades de Salvador/BA e Recife/PE. O artigo trará da hagiografia cristã o São Roque intercessor buscado nas epidemias; da iconografia trará os elementos simbólicos que o identificam; da historiografia identificará as celebrações e demais atos de piedade realizados em sua honra.

Palavras-chave: epidemias; santos; devoções; imaginária; iconografia.

ABSTRACT

In the universe of devotional sculpture, some saints are historically invoked during epidemics due to the association made between them and healing. Diseases have been promoters of

[1] Graduação em Arquitetura e Urbanismo, e História pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), especialista em Cultura e Arte Barroca pela UFOP, Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo Cecor/EBA/UFMG, Mestrado e Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela UFAL. É servidora pública federal, lotada na Coordenação Geral de Conservação/CGCO/Depam, no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), em Brasília/DF. Lattes: https://lattes.cnpq.br/7729122354685980. Orcid: https://orcid.org/ 0000-0003-3841-4148.

[2] Pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP), 2016; Doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006. Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo Cecor/EBA/UFMG, 1990; Especialização em Cultura e Arte Barroca, 1991, e, Mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/EBA/UFMG), 1985. É professora associada do Departamento de Artes Plásticas da EBA/UFMG e atua no PPGArtes/EBA/UFMG. Lattes: http://lattes.cnpq.br/1943960329335593. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-6736-1762.

devotions, and in this sense, the cult of Saint Roch stands out as a mediator between God and men. Subject of a famous sermon by Father Antônio Vieira, he was called the "divine advocate." This article aims to present this Franciscan Third Order member, who has been invoked when death appears as an imminent threat, as was the case during the Cholera Morbus epidemic that struck Brazil in the 19th century. The devotion to Saint Roch was particularly stimulated by the powerful Third Orders of Saint Francis in the cities of Salvador, Bahia, and Recife, Pernambuco. The article will draw from Christian hagiography the intercessory Saint Roch sought during epidemics; from iconography, it will bring the symbolic elements that identify him; from historiography, it will identify the celebrations and other acts of piety performed in his honor.

Keywords: epidemics; saints; devotions; sculpture. iconography.

RESUMEN

En el universo de la imaginaria devocional, algunos santos son invocados históricamente durante epidemias debido a la asociación que se hace de ellos con las curaciones. Las enfermedades han sido promotoras de devociones y, en este sentido, se destaca el culto a San Roque, mediador entre Dios y los hombres. Objeto de un famoso sermón del Padre Antônio Vieira, fue llamado "divino abogado". Este artículo tiene como objetivo presentar a este Tercero Franciscano, que ha sido invocado cuando la muerte aparece como una amenaza inminente, como en el caso de la epidemia de Cólera Morbus que afectó a Brasil en el siglo XIX. La devoción a San Roque fue estimulada especialmente por las poderosas Órdenes Terceras de San Francisco en las ciudades de Salvador, Bahía y Recife, Pernambuco. El artículo traerá de la hagiografía cristiana a San Roque como intercesor buscado durante las epidemias; de la iconografía presentará los elementos simbólicos que lo identifican; de la historiografía identificará las celebraciones y otros actos de piedad realizados en su honor.

Palabras clave: epidemias; santos; oraciones; imaginaria; iconografía.

O SANTO NOSSO DE CADA DIA

Ao longo da história da cristandade, alguns fiéis se destacaram pela sua elevada espiritualidade e pelas experiências de íntima relação com o sagrado, o que os tornaram capazes de protagonizar eventos de natureza miraculosa e extraordinária junto àqueles que neles depositam sua confiança. Como consequência, se em vida, na maioria das vezes, passaram por grandes sofrimentos físicos e emocionais causados por perseguições e martírios, doenças e dissabores, após sua morte, eles alcançaram os patamares mais elevados na hierarquia celeste e, assim, se tornaram capazes operar milagres na terra. São os intercessores no céu, que cuidam dos vivos na terra.

Para confirmar e valorizar a lembrança desses santos homens e dessas santas mulheres, a Igreja utilizou-os como instrumentos de evangelização, estimulou seu culto e veneração e manteve sua memória acesa entre os vivos por meio de representações artísticas, as quais foram

estimuladas nos espaços religiosos e mesmo nos ambientes urbanos e domésticos, defendendo que:

> Devem expor-se as venerandas imagens sacras, manufaturadas com tintas, com mosaicos e com outras matérias idôneas, nas igrejas consagradas a Deus, nos vasos e paramentos sagrados, nas paredes e nos retábulos, nas casas e nas ruas; e isso aplica-se tanto à imagem do Nosso Senhor Deus e Salvador Jesus Cristo e à Nossa Senhora Imaculada, bem como às imagens dos veneráveis anjos e de todos os homens santos e piedosos. (Carta Apostólica *Duodecimum Saeculum*).

Apesar dos movimentos iconoclastas que vez por outra surgiam, o clero católico se manteve firme argumentando vigorosamente a favor do uso das imagens como parte da tradição religiosa de culto aos santos, afirmando que sua simples presença seria capaz de promover, não apenas a rememoração dos seus feitos, mas, sobretudo, estimular a conversão.

O Brasil Colônia, herdeiro da cultura religiosa portuguesa, teve no culto aos santos uma fonte inesgotável no desenvolvimento de práticas devocionais as quais, foram materializadas por meio de expressiva arte sacra, na forma de pinturas e esculturas, representando tanto os personagens quanto histórias e milagres a eles atribuídas.

No século XVIII, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia não apenas ordenam, mas normatizam a representação artística dos santos nas igrejas

> Manda o Sagrado Concilio Tridentino, que nas Igrejas se ponhão as Imagens de Christo Senhor nosso, da sua sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos outros santos que estiverem Canonizados ou Beatificados, e se pintem relabolos, ou se ponhão figuras dos mysterios, que obrou Christo nosso Senhor em nossa Redempção, por quanto com ellas se confirma o Povo fiel em os trazer á memoria muitas vezes, e se lembrão dos beneficios, e mercês, que de sua mão recebeo, e continuamente recebe e se incita tambem, vendo as Imagens dos Santos, e seus milagres, a dai graças a Deos nosso Senhor, e aos imitar; e encarrega muito aos Bispos a particular diligencia, e cuidado que nisto devem ter, e tambem em procurar, que não haja nesta materia abusos, superstições, nem cousa alguma profana, ou inhonesta. (VIDE, 1853, p.256).

Portanto, é possível dizer que o cotidiano na Colônia era pautado pela religiosidade: dentro do extenso calendário litúrgico, para cada dia havia um santo a ser celebrado; para cada alegria, para cada tristeza, para cada perda e para cada ganho, um intercessor seria invocado. Além disso, é importante também lembrar que a vida social girava em torno das festividades religiosas.

Na condição de mediadores entre o divino – Deus, e o profano – homens, eles eram objeto de profunda confiança. Segundo Alexandre (2013, p.323-324), nas dores de dentes se recorria a Santa Apolônia; nas feridas nos braços ou pernas era Santo Amaro; as dores de garganta era São Brás que curava; se o problema era nos olhos se recorria a Santa Luzia; para as dores de cabeça a Santa Brígida; para os partos complicados o socorro vinha de São Abelardo; no combate a doenças e surtos epidêmicos, era a São Roque e São Sebastião que se pedia proteção e cura.

Desse modo, parte da dinâmica urbana de povoados, vilas e cidades brasileiras foi marcada pelas atividades geradas a partir das devoções que os moradores nutriam pelos santos. Impulsionados por elas se construiu conventos, igrejas e capelas, se elegeu padroeiros, se realizou procissões e promoveu festas em sua homenagem. Em decorrência, se enriqueceu as edificações religiosas com retábulos, oratórios, altares e imagens.

É na perspectiva dos santos intercessores e das ricas relações estabelecidas entre estes e os devotos que se pretende desenvolver este artigo, ressaltando mais particularmente a sua presença consoladora por ocasião de alguns dos surtos epidêmicos que atingiram o Brasil. Nesse contexto, se deu destaque à figura de São Roque de Montpellier que, tanto na Europa quanto no Brasil, foi um forte intermediário entre Deus e as pessoas afligidas pelas enfermidades do corpo e que buscavam na fé o alívio para suas dores ante a perplexidade e impotência causada pelas doenças infectocontagiosas.

As epidemias fazem parte da memória das populações e sua presença é destacada na história e nas artes em geral - plásticas, literárias e audiovisuais. Algumas delas são emblemáticas, como a peste negra, que acometeu a Europa no século XIV e dizimou um terço da sua população; a peste bubônica na China que, na mesma época, matou perto de 50% do seu povo, ou, ainda, a gripe espanhola, que se disseminou violentamente a partir de 1918, ignorando barreiras geográficas, atingindo inclusive o Brasil. Como traço comum dos lugares contaminados ficou a sua transformação em espaços de morte.

Mais recentemente, a humanidade conviveu com o terror da Covid-19, infecção respiratória causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, cuja transmissibilidade elevada atingiu o mundo inteiro, transformando as relações entre os vivos, e entre esses e seus mortos; interferindo nas manifestações públicas da fé por meio do fechamento das igrejas; impedindo as cerimônias coletivas pelo medo do contágio; proibindo velórios e apressando sepultamentos.

Entretanto, seja no passado distante das pestes, seja na contemporaneidade da Covid-19, apesar do pânico implantado e das perdas de vidas decorrentes dos surtos epidemiológicos, é possível observar que as cidades podem nutrir e fortalecer seu universo devocional. Jerome Baschet (2006, p.251), a partir do cenário peculiar da Idade Média, chama a atenção para as Entretanto, seja no passado distante das pestes, seja na contemporaneidade da Covid-19, apesar do pânico implantado e das perdas de vidas decorrentes dos surtos epidemiológicos, é possível observar que as cidades podem nutrir e fortalecer seu universo devocional. Jerome Baschet (2006, p.251), a partir do cenário peculiar da Idade Média, chama a atenção para as consequências que acontecimentos trágicos, como pestes e guerras, geram no imaginário

religioso. Nesse sentido, podemos aceitar que a fé no poder do sagrado tem sido reforçada ante cenários aterrorizantes criados por epidemias e a cultura religiosa se enriquece com isso.

PARALELISMOS DEVOCIONAIS NAS CURAS MILAGROSAS: SÃO SEBASTIÃO, SÃO COSME E DAMIÃO

Figura 1 – Cosme e São Damião, 1685. Óleo sobre Madeira, 1729, autor anônimo. Convento Franciscano de Igarassu, Pernambuco.



Fonte: Andrey Schlee. 2023

Trazendo esta discussão para o ambiente urbano do Brasil Colônia, temos registrado na documentação primária e na historiografia vários relatos que indicam santos operando grandes milagres, não apenas no âmbito particular, mas sobretudo, nas demandas coletivas.

Nesse sentido, existe o relato do milagre e experiência de fé vivida pela população da então vila de Igarassu, quando, em 1685 uma epidemia de febre amarela se disseminou pelo território da Capitania de Pernambuco. Por ter saído ilesa do surto, em contraposição às localidades vizinhas, sua população fortaleceu um fervor religioso pelos gêmeos Cosme

Damião, médicos e patronos dos enfermos, aos quais creditava a proteção da vila da qual eram padroeiros[3] (figura 1)

Figura 2 – Ex-voto: Ação de Graças aos Santos Cosme e Damião pela Proteção da vila de Igarassu contra a Peste



Fonte: Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem/UFAL, 2022

Como resultado dessa gratidão, têm-se um dos mais importantes registros de devoção setecentista, produzido em tempos de epidemias no território brasileiro: um ex-voto de grandes dimensões (1.48 m x 2.42 m), executado em 1729 em têmpera sobre madeira, que contém uma pintura de inestimável valor simbólico em alusão ao milagre realizado pelos santos protetores (figura 2).

Na obra, dividida horizontalmente em quatro faixas, estão retratados os núcleos urbanos de Goiana e Itamaracá, depois, Igarassu, Olinda e por último Recife. Na faixa inferior aparece o texto explicativo

Hum-dos especiaes favores q tem receb.º esta freg.ª dos seos padroeyros S. Cosme e S. Damiâm, foy o defenderem a da peste, aq. Chamaram males que infestaram à todo o Pern.co

[3] Os santos gêmeos foram eleitos padroeiros de Igarassu desde os primórdios de sua elevação como núcleo urbano, sendo construída uma igreja em sua honra a partir de 1535.

e durarão m^{tos} anos começando node 1685 eainda q passarão à Goyana eà outra freg.^{as} adiante, so a toda esta de Igarassu deixaram intacta, por que sebêm 2 ou 3 pessoas os trouceram do R^{e}, nelas sefindaram sem passar à outra, oque tudo hê notr.^{o} Ep^{a} memoria sepôs este quadro no anno der 1729, eodeo de esmola M.^{el} Ferr.^{a} de Carv.^{o}. [transcrição literal a partir do próprio ex-voto].

Nas primeira, terceira e quarta faixas, referentes a Goyana e Itamaracá, Olinda e Recife, destaca-se a representação da morte por meio de figuras de esqueletos portando uma foice, se movimentando livremente em meio ao casario, fazendo referência à epidemia que assolou aqueles lugares (figura 3).

Figura 3 – Ex-voto: Detalhe que mostra a figura da morte avançando sobre Recife. Têmpera sobre madeira, 1729, autor anônimo. Acervo: Convento Franciscano de Igarassu, Pernambuco



. Fonte: Grupo de Pesquisas Estudos da Paisagem/UFAL, 2022

.

A segunda faixa traz Igarassu, com o desenho de seu núcleo povoado ao centro, cujo casario se derrama, a partir de um cume, para áreas mais baixas do terreno, numa implantação urbana bem típica das primeiras povoações brasileiras. Ali, nas extremidades, destacam-se separadamente as presenças dos gêmeos, envoltos em uma nuvem, de onde impõem a mão direita em direção às trágicas figuras esqueléticas armadas com seus instrumentos de morte, impedindo sua entrada na povoação (figura 4).

Figura 4 - Ex-voto: Detalhe que mostra a figura da morte avançando sobre Recife e do santo, interpondo a mão sobre ela. Têmpera sobre Madeira, 1729, autor anônimo.
Acervo: Convento Franciscano de Igarassu, PE.



Fonte: Grupo de Pesquisas Estudos da Paisagem/UFAL, 2022.

A composição artística, muito claramente, diz respeito à ação milagrosa de São Cosme e São Damião ao impedir que a morte tivesse acesso àquela comunidade, livrando-a assim, dos perigos da epidemia de febre amarela, ao contrário dos demais lugares, onde a morte, livremente, avançava sobre elas.

No século XIX, mais uma vez o Brasil conviveu com um evento epidêmico de grandes proporções que, dessa vez atingiu, de forma generalizada praticamente todas as províncias. Embora fosse uma época com algum recurso científico, não havia conhecimento de como tratar o agente transmissor do *cholera morbus* nem de como deter sua disseminação. Por outro lado, as condições sanitárias nos meios urbanos eram muito precárias; assim, em paralelo às estratégias higienistas, remédios e tratamentos então disponíveis, os fiéis mantinham a tradição das práticas devocionais populares, recorrendo às rezas, promessas e invocações aos santos já confirmados dentro da tradição religiosa católica e consolidados dentro do imaginário coletivo pelos milagres realizados junto aos doentes.

É possível admitir que um dos mais representativos legados culturais desse surto epidêmico seja justamente o reforço das devoções aos santos, dos quais se destacam também o mártir italiano, São Sebastião, e São Roque de Montpellier (figura 5). A partir de uma relação de fé sustentada pela crença na sua força protetora, se verifica a consagração de cidades, igrejas e altares, além de procissões que, piedosamente, percorriam as ruas e aproximavam o santo da multidão fervorosa. Se acrescente a esse conjunto de atos de piedade e ação de graças, as novenas, as rezas e demais louvores em honra desses representantes de Deus na terra.

Figura 5 - São Sebastião, escultura em madeira policromada, acervo da Catedral de Nossa Senhora da Vitória, São Luís/Maranhão.



Fonte: Hebert Gerson Soares Júnior/2022

Fontes documentais identificadas no Arquivo Público de Alagoas informam sobre a realização de procissões em povoados, vilas e cidades, em honra a São Sebastião, por ocasião da epidemia do cólera que atingia a Província das Alagoas em meados do século XIX (MAGALHÃES, 2018, p.242). Ainda tendo Alagoas como cenário, um estudo é bem ilustrativo desse fenômeno, pois ele informa que no oitocentos o cólera, e seus efeitos devastadores, provocaram a adoção de São Sebastião como padroeiro de nove cidades daquela Província (TENÓRIO, 2006, p.29).

De modo geral, as igrejas mais antigas do Brasil são reveladoras da fé que a população devotava aos santos por ocasião das epidemias e doenças contagiosas. A inserção das imagens em seus programas iconográficos é reconhecimento do seu poder como mediador entre céu e terra e sua preservação constitui-se em memória daqueles tempos.

SÃO ROQUE, O DIVINO ADVOGADO: HAGIOLOGIA E ICONOGRAFIA

A hagiografia registra que São Roque nasceu em Montpellier, na França, por volta de 1350, e que morreu em 1379, tendo sido canonizado apenas no século XVII. Entretanto, bem antes já era um dos santos mais invocados dentro do conjunto de devoções populares relacionadas às doenças contagiosas e epidemias. Conforme informa Schenone (1992, p. 678), "*es uno de los santos antipestosos más populares, cuya vida pertenece más a la leyenda que a la historia. Fue muy venerado a partir del siglo XV*".

O seu nome tem origem na palavra *Roc*, relativo à *Rouge*, porque trazia "uma marca de nascença no peito com forma de uma cruz, em vermelho" (TAVARES, 2001, apud TEIXEIRA, 2012, p. 19). Após a morte do pai, que era uma autoridade importante na região onde vivia, decidiu dividir sua herança entre os mais necessitados. Consta que ele aderiu à Ordem Terceira de São Francisco, mas ao invés de eremita ou mendicante, optou pela peregrinação e é vestido como peregrino que se encaminha à Roma, onde permanece por três anos assistindo aos pobres e desvalidos. Acontece na Itália seu encontro com a peste que por ali afligia a população de várias cidades, Dedicou-se então a cuidar dos enfermos, muitas vezes curando-os com um simples sinal da cruz.

Infectado pela peste refugia-se isolado em um bosque, onde é alimentado por um cão que diariamente lhe levava pão. Um anjo enviado por Deus promove sua cura e o consola em sua aflição. Recuperado, retorna à sua cidade natal, Montpellier, e a encontra em guerra. Não tendo sido reconhecido pelos seus conterrâneos, é confundido com um espião e feito prisioneiro por cinco anos, até falecer.

Segundo Rafaele Pazzelli (2009, p. 46), muitas vezes o peregrino era objeto de desconfiança e hostilidade diante da sua busca pela santificação. O autor fala que esse foi o caso de São Roque que, assim como outros que abraçaram a busca pela santidade pela via da peregrinação, foi objeto de desconfiança e hostilidade, sendo perseguido e preso como espião e vagabundo.

Reza a tradição que quando ele morre o calabouço no qual estava aprisionado é invadido por uma luz intensa e resplandecente e foi possível ver, próximo ao corpo, a seguinte inscrição em latim: *eris in pestis patronus*, o que o nomeia por indicação divina, como patrono em cenários epidêmicos de peste (ALEXANDRE, 2013, p. 323). "[...] depois de morto, foi achado com uma tábua nas mãos, escrita por ministério de anjos, na qual prometia que todos os enfermos de peste, que se encomendassem em sua intercessão, sarariam daquele mal." (SERMÃO, 1642: §I).

Padre Antônio Vieira, seu devoto, em sermão proferido em 1642, destaca a figura daquele a quem chama de "confessor de Cristo" e "divino advogado", suplicando ao santo:

> Todo o Reino de Portugal vos encomendo, divino Roque, pois tão duplicadas são as razões com que confia em vosso favor. Encomendo-vos esta cidade, que com tanta devoção e frequência soleniza vossas sagradas memórias. Encomendo-vos esta casa, que tão autorizada está com vosso patrocínio, e tão rica e tão santificada com o tesouro de vossas preciosas relíquias. (SERMÃO, 1642: §VIII).

Cabe destacar que é a São Roque a dedicação da primeira igreja construída pela Companhia de Jesus em Portugal, datada do final do século XVI, e uma das primeiras igrejas jesuítas do mundo, o que denota ser, o santo, uma devoção inaciana também.

Segundo Louis Réau (2000, p.148-149), é a partir do século XV que seu culto se intensifica e dois fatos explicariam essa propagação: a iniciativa dos participantes do Concílio de Ferrara (1438-1445), que assistindo ao crescimento da peste bubônica na cidade durante o decorrer do encontro, pediram a sua intercessão; e o translado para Veneza, em 1485, de uma parte de suas relíquias, para serem veneradas por suas propriedades curativas ou milagrosas contra as doenças contagiosas, evento que também constituiu-se em um marco da consagração do santo como anti-pestífero. Data daquele século, portanto, a multiplicação de confrarias dedicadas a São Roque na França e na Itália, sendo também seu culto reconhecido em Portugal, Alemanha e Bélgica.

A representação iconográfica de São Roque mostra uma figura de peregrino, com barba, cabelos compridos e encaracolados, uma capa, murça, chapéu, botas e na mão direita um bordão com uma cabaça para água na extremidade superior, no qual se apoia. Com a mão direita levanta a borda da capa revelando uma chaga na perna esquerda. Sempre tem ao seu lado a presença de um cachorro, símbolo da fidelidade, com um pão na boca e, por vezes, embora menos comum, é acrescentada à composição a figura do anjo, enviado por Deus para curá-lo.

Os acessórios iconográficos que o caracterizam são aqueles próprios dos peregrinos: botas compridas, chapéu, conchas, bordão, cabaça, rosário ou saltério, sacola. Em alguns casos, pode trazer chaves cruzadas, as quais fazem alusão ao caminho do peregrino em direção a Roma (TEIXEIRA, 2012, p. 20). Embora tais acessórios sejam elementos identitários, para alguns pesquisadores, a chaga, ou ferida, na coxa é o atributo iconográfico, por excelência, que distingue São Roque em relação a outros santos peregrinos (figura 6). Entretanto, cabe destacar que a localização da chaga pode variar entre perna esquerda e perna direita.

Figura 6 - Chaga de São Roque, escultura em madeira dourada e policromada, acervo do Convento Franciscano de Santa Maria Madalena, Marechal Deodoro, Alagoas.



Fonte: Ana Cláudia Magalhães. 2010.

Sua condição de franciscano leigo, penitente, cuja vida exemplar dedicada ao exercício da caridade, conforme São Francisco pregou, bem como os milagres realizados, permitiram sua adoção como um dos santos mais invocados entre os fiéis. A comemoração do dia 16 de agosto, data da sua morte, está incluída no Florilegio Offerecido aos Irmãos e Irmãs da Ordem Terceira de S. Francisco de Assis (1903, p. 113), atestando a sua santidade inspirada na espiritualidade franciscana.

A presença de representações de São Roque é recorrente nos conventos franciscanos, especialmente no interior das capelas da Ordem Terceira, onde, além de conterem esculturas e pinturas em retábulos, alguns chegaram a edificar capelas e claustros em sua homenagem.

De acordo com a pesquisadora portuguesa Albertina Belo (2011, p.55), além da obrigatória e permanente presença de São Francisco e de Santo Antônio nas capelas das Ordens Terceiras, a veneração a outros santos tradicionalmente ligados ao franciscanismo era vasta, havendo por isso um arranjo de modo que as devoções fossem associadas aos irmãos professos, homens e mulheres, de acordo com algumas particularidades:

> E para que cada um e cada uma em sua classe tivesse nesta Ordem Terceira um espelho e exemplar de Consumada perfeição, parece fez empenho a Providência Divina de dar logo algum Santo Canonizado ou Beatificado por sua Igreja, em cada um dos sobreditos estados. Os Senhores Eclesiásticos (...) tiveram logo São Ivo... Os homens casados (...) têm São Luís, Rei de França... **Os homens livres têm São**

> **Roque**... As mulheres casadas (...) têm por exemplar admirável Santa Isabel, Rainha de Portugal... As Mulheres viúvas da Ordem Terceira Seráfica, têm Canonizada Santa isabel viúva, filha do Rei da Hungria... As Irmãs da Ordem Terceira, que têm o feliz estado de virgindade no século, têm Santa Rosa de Viterbo... As mulheres livres, que em algum tempo correram o caminho tenebroso dos vícios e torpezas, mas já penitentes e desenganadas (...) têm para alentar suas esperanças Santa Margarida de Cortona" (FREI ANTONIO ARBIOL, 1724, Apud: BELO, 2011, p.55, citação 63). [grifo nosso].

A veneração a São Roque era estimulada e integrava "manuais espirituais elucidativos, destinados às Ordens Terceiras franciscanas" (BELO, 2011, p.56). Outra presença destacada e obrigatória de São Roque era nas concorridas Procissões de Cinzas, cerimônia realizada prioritariamente pelos franciscanos leigos na quarta-feira da Semana Santa, geralmente representado em imagens de vestir, adequadas a serem conduzidas em andores pelas ruas e ladeiras das povoações coloniais.

Tamanha era a deferência ao santo que em algumas casas dos terceiros, lhes foram dedicados lugares distintos dentro da espacialidade de suas capelas. Um exemplo disso acontece na Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco, na cidade de Salvador/BA, que concedeu a São Roque um lugar muito privilegiado dentro da ambiência conventual – o Claustro. Ali havia o Claustro de São Roque, no qual eram realizadas as vias sacras, contendo também uma capelinha com a mesma invocação. Segundo Albertina Belo (2011, p.98, citação 207), "a construção da capela esteve ligada à imposição do culto de São Roque no ano de 1855, ano em que a peste contamina a cidade de Salvador".

No templo da Ordem Terceira da cidade de Olinda, a capela mor é dedicada a São Roque, cuja escultura em madeira dourada e policromada ocupa o lugar mais alto do camarim central do retábulo-mor (figura 7).

Alguns relatos históricos contribuem para explicar a relação de confiança e fé dos terceiros franciscanos com São Roque. Segundo Marieta Alves, em 1855, a cidade de Salvador estava tomada pelo vibrião do cólera e a população apavorada recorria aos santos, por meio de preces e procissões. Ocorreu ao então Padre Comissário Frei Manoel de Santa Rosa, cargo ocupado invariavelmente por um frade, reforçar a devoção a São Roque entre os irmãos terceiros, encomendando ao santeiro Francisco de Assis Machado uma imagem para a capela (figura 8).

Figura **7-** São Roque, escultura em madeira dourada e policromada, retábulo-mor da Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Olinda/Pernambuco.



Fonte: Eduardo da Costa Campos, 2023.

Figura 8- Imagem de vestir, acervo da Capela da Ordem Terceira Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco/século XIX, Salvador/Bahia.



Fonte: Eduardo da Costa Campos, 2023.

De acordo com a Ata de 8 de setembro de 1855:

> Deo conta o nosso R. do P.e M.e Commissario, q' de acordo com o Irmão Ministro, e outros officiaes da Meza, tinha mandado fazer uma imagem do Glorioso Sam Roque, em razão da q'. existe, a lem de ser de róca, não ter os emblemas de tal santo: foi aprovada pela mesa esta deliberação. (ALVES, 1948, Apud QUITES, 2006, p.101).

Em Recife, ainda por ocasião da epidemia do cólera, após uma procissão realizada em 1856 rogando a proteção contra o contágio mortal, a imagem de vestir de São Roque perde seu caráter processional e passa, desde então, a integrar o programa iconográfico da capela dos terceiros franciscanos, tendo sido instalada em um dos seus altares onde permanece até os dias de hoje. Segundo Fernando Pio:

> [...] feita a procissão e vencida, sem grande demora, a epidemia devastadora, esta piedosa imagem de São Roque, ao invés de ser, como de costume, guardada em seu depósito, passou a ser colocada em um dos altares da Capela dos noviços, onde ainda se encontra (PIO, 1967, Apud QUITES, 2006, p. 144).

O certo é que, muito antes do século XIX consolidar a presença de São Roque como um protetor da contaminação e morte por doenças contagiosas, São Roque já se fazia presente como objeto de veneração entre os franciscanos, especialmente entre os leigos. Hoje, ao visitar os conventos mais antigos, sejam os do Nordeste (Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia) ou os do Sudeste (Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo), invariavelmente se encontra as

imagens do santo, tanto na igreja da Ordem Primeira como da Terceira, seja em imagens de vulto ou de vestir, caracterizando uma devoção muito particular franciscana.

Na Província das Minas Gerais, onde o contexto histórico proibiu o estabelecimento das ordens religiosas regulares (primeiras e segundas), é possível constatar a presença de São Roque nas casas dos terceiros de São Francisco, a exemplo das cidades de Mariana e Ouro Preto, cujas capelas possuem imagens instaladas em altares próprios, algumas oriundas do século XVIII. Além disso, ele também figurava nas Procissões de Cinzas, onde era objeto de grande veneração por parte dos fiéis.

Atualmente, ainda é possível ver a devoção a São Roque ser manifestada pela população, especialmente no decorrer da tradicional procissão realizada em sua honra, ou ainda no seu dia comemorativo, quando os fiéis se encarregam de doar novas roupas para as imagens de vestir, enfeitam seu andor com flores, em agradecimento à ação do santo em seu favor.

Em Ouro Preto existiu, até recentemente, a tradição das pessoas substituírem o pão esculpido em madeira que o cachorro traz na boca, por um verdadeiro, o qual, revestido de sacralidade, era levado para casa como sinal de fé no poder de cura do santo milagreiro. Tocar o pão, as vestes, a ferida na coxa, promove para seus devotos eventos de natureza extraordinária, a maioria deles relacionado a curas de doenças (Cf. QUITES, 2006, p. 290).

No decorrer da pandemia do Corona Vírus, viu-se reacender a veneração ao santo. Não foram raras as procissões que ocorreram em todo o país em sua homenagem, sendo a fé no seu poder de cura um recurso auxiliar à ciência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mundo ocidental, de tradição judaico-cristã, o Brasil é uma das maiores referências no campo da produção da imaginária devocional, alimentada que foi pelas práticas da religiosidade popular e experiências de fé pautadas pelo fenômeno do culto às imagens dos santos.

É importante destacar que a imagem, para além do objeto palpável, cujos valores artísticos e históricos o torna valioso, é detentora de sentidos e significados que ultrapassam a materialidade. Isso pode ser aplicado ao culto a São Roque, conforme foi visto no decorrer desse artigo.

A crença no poder do sagrado contra as doenças e pestes tem na figura do santo francês um poderoso aliado, com representações que ultrapassam os limites do tempo e do espaço, como nos mostra a devoção forte no período colonial brasileiro, e recuperada durante a

pandemia da Covid. A sua vida envolta em lendas e pouco comprovada historicamente não diminuiu sua veneração, que, inclusive, se inicia séculos antes de sua canonização.

A pesquisa aqui apresentada demonstrou que essa confiança na sua intercessão em processos de cura, tem profundas raízes no passado colonial brasileiro pois, sendo um santo de origem ligada ao franciscanismo, era cultuado nos conventos, igrejas e capelas das ordens primeiras e terceiras espalhadas pelo país a partir de 1585. Sendo, também, uma referência para os jesuítas, certamente eles contribuíram para a disseminação da devoção na Colônia. Segundo o Padre Antônio Vieira (1608-1697), os gestos de caridade,

> nos hospitais, nos cárceres, nas aflições e sentimentos particulares", realizados pelos jesuítas em Lisboa, se deviam ao seu padroeiro, acrescentando que "devem os religiosos desta casa os fervores de sua caridade a São Roque, mais que a Santo Inácio, porque de Santo Inácio são filhos, mas de São Roque domésticos.

Por outro lado, há que se considerar os surtos epidêmicos e virulentos que marcaram os núcleos urbanos quando o desenvolvimento da ciência ainda não atendia às demandas relacionadas à saúde pública, sendo, portanto, imprescindível, se recorrer ao sagrado.
Diante do exposto, é possível afirmar que se trata de uma devoção muito antiga, tradicional e cara aos brasileiros, trazida pelos portugueses e que ganhou contornos da cultura local nas igrejas que mantém práticas devocionais em sua honra.

Sua representação iconográfica acentua sua natureza caridosa, a marca da doença, o que lhe permite saber das dores do outro, pois também as sofreu. Caracterizado como terceiro franciscano e peregrino, veste sempre hábito da ordem e sobre ele há também os trajes e atributos da peregrinação. Da espiritualidade franciscana exerce a caridade, atendendo aos pobres e enfermos. Como peregrino, vai em busca de quem precisa ser curado.

Observar que em pleno século XXI, o mesmo santo a quem se recorre desde o século XV para a cura de doenças graves, contribuiu para fortalecer uma parte dos fiéis brasileiros diante da ameaça à vida, na forma do recente coronavírus, indica a importância dessas referências para o homem contemporâneo.

Cabe refletir se, assim como o avanço da ciência não nos tornou imunes a vírus desconhecidos, talvez, nossa racionalidade não nos tenha deixado imunes às graças dos santos.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Jucieldo Ferreira. **Da cruel peste livrai ao povo desta cidade": representações religiosas sobre o Cólera no Crato** (1855-1862). In: SÆCULUM - REVISTA DE HISTÓRIA, ano 18, nº. 28 (2013). João Pessoa: Departamento de História/ Programa de Pós-Graduação em História/ UFPB, jan./jun. 2013, pp. 311 – 328.

BASCHET, Jerome. **A Civilização Feudal: do ano mil à colonização da América.** Trad. Marcelo Rede. São Paulo: Editora Globo, 2006.

BELO, Albertina Marques Pires. **As Ordens Terceiras de São Francisco na Zona da Mata: implantação da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil ao longo dos séculos XVII e XVIII**, Vol. I. Tese de Doutoramento em História/Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa/Portugal, 2011.

CARTA APOSTÓLICA DUODECIMUM SAECULUM do Sumo Pontífice João Paulo II ao Episcopado da Igreja Católica sobre a Veneração das Imagens por Ocasião do XII Centenário do II Concílio de Nicéia: Disponível em: os. Acessado em maio de 2022.

FLORILEGIO OFFERECIDO AOS IRMÃOS E IRMÃS DA ORDEM TERCEIRA DE S. FRANCISCO DE ASSIS e Organizado de Acordo com as recentes Disposições do Summo Pontífice Leão XII. São Paulo: Typ. Espindola, Siqueira & Comp, 1903.

MAGALHÃES, Ana Cláudia. IGREJAS, CONVENTOS, CEMITÉRIOS: O LUGAR DOS MORTOS CONFIGURANDO A PAISAGEM URBANA E ARQUITETÔNICA DA CIDADE COLONIAL MARECHAL DEODORO, ALAGOAS. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, FAU/UFAL, Maceió/ 2018.

PAZELLI, Rafaele. **São Francisco e a Ordem Terceira. O movimento penitencial pré-franciscano e o franciscano**. Editora Mensageiro de Santo Antônio, 2009.

QUITES, Maria Regina Emery. IMAGEM DE VESTIR: REVISÃO DE CONCEITOS ATRAVÉS DE ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AS ORDENS TERCEIRAS FRANCISCANAS NO BRASIL. Tese de Doutorado, DHIFCH/UNICAMP, Campinas/SP, 2006.

REAU, Louis. **Iconografia del arte cristiano: iconografia de los santos**. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2000.

SCHENONE, Héctor H. **Los Santos**. Buenos Ayres: Fundación Tarea, 1992, vol. I.

SERMAO QUE PREGOU O P. ANTONIO VIEIRA DA COMPANHIA DE JESUS, NA CASA PROFESSA DA MESMA COMPANHIA DE LISBOA. NA FESTA QUE FEZ A SÃO ROQUE ANTÔNIO TELES DA SILVA, no ano de 1642. Literatura Brasileira. Textos literários. Disponível em: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=135028 . Acessado em setembro de 2022.

SILVA, Kalina Vanderlei. **A Peste e a Morte no Imaginário Açucareiro Colonial: a tela de ação de graças aos santos Cosme e Damião pela proteção da vila de Igarassu contra a peste em 1685**. In: ANAIS DO VI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL ESCRITAS DA HISTÓRIA: Ver – Sentir – Narrar. Universidade Federal do Piauí/ UFPI, Teresina/PI, 2012.

TEIXEIRA, Susana Patrícia Ribeiro. **S. Roque: estudo iconográfico, material, técnico e estético de uma escultura da época barroca. Relatório de Estágio Apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar,** para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro em Escultura em Madeira Policromada, 2012.

TENÓRIO, Douglas Apratto. **A Fé, a Capela, os Santos**. Alagoas e a influência sacra em sua formação histórica. In: REVISTA CABANOS, REVISTA DE HISTÓRIA, ano 1, vol. 1, Nº 1. Arapiraca: FUNESA, Maceió: EDUFAL, 2006, pp. 13-43.

VIDE, Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia feitas, e Ordenadas pelo Illustríssimo, e Reverendíssimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide**. São Paulo: Typographia 2 de dezembro, 1853.

IFIGÊNIA DA ABISSÍNIA, DEVOÇÃO DOS CARMELITAS: ESCULTURAS E MODELOS ICONOGRÁFICOS NO BRASIL ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX

IFIGÊNIA FROM ABSSÍNIA, DEVOTION OF THE CARMELITES: SCULPTURES AND ICONOGRAPHIC MODELS IN BRAZIL BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES

IFIGÊNIA DE LA ABISSÍNIA, DEVOCIÓN DE LOS CARMELITAS: ESCULTURAS Y MODELOS ICONOGRÁFICOS EN BRASIL ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Fábio Mendes Zarattini[1]
fzarattinirestauro@gmail.com

RESUMO

Este artigo aponta as versões hagiográficas e iconográficas acerca de Ifigênia, a preta, santa por aclamação popular, devoção dos carmelitas. Suas imagens devocionais em madeira policromada, de variadas técnicas de manufatura e modelos, produzidas no Brasil, nos séculos XVIII e XIX, foram utilizadas na catequese dos pretos de ascendência africana e atingiram o ápice no período de atuação das irmandades do Rosário dos Pretos. Esta devoção foi registrada pela oralidade, e em publicações das Idades Média e Moderna, como as do Frei José Pereira de Santana. Em compreensão dessas esculturas e revisão teórico-prática, foram realizadas visitas *in loco* e documentação por imagem. A pesquisa buscou debater e interpretar as relações entre a igreja, os impérios ibéricos e o povo africano vitimado pela escravidão e diáspora, em prática naquele período. Este selecionado acervo do patrimônio cultural brasileiro estudado se mostra com grande expressividade, valor histórico, material, imaterial e identitário.

Palavras-chave: escultura devocional; madeira policromada; devoção preta carmelita; Santa Ifigênia.

ABSTRACT

This article points out the hagiographic and iconographic versions of Ifigênia, known as "the black," a saint by popular acclamation and devotion of the Carmelites. Her devotional images in polychrome wood, of various manufacturing techniques and models, produced in Brazil in the 18th and 19th centuries, were used in the catechesis of people of African descent and reached their peak during the period of activity of the Rosary Brotherhoods of the Blacks. This devotion was recorded through oral tradition and in publications from the Middle Ages and Modern Ages, such as those of Frei José Pereira de Santana. In understanding these sculptures and a theoretical-practical review, on-site visits and image documentation were carried out. The research sought to discuss and interpret the relationships between the church, the Iberian empires, and the African people victimized by slavery and the diaspora, as practiced during that

[1] Conservador-restaurador pela UFMG (2014), doutorando e Mestre do Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior -Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.Lattes: http://lattes.cnpq.br/4258119342923991. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1455-0452.

period. This selected collection of studied Brazilian cultural heritage is shown with grait expressiveness, historical, material, immaterial, and identity value.

Keywords: devotional sculpture; polychrome wood; black carmelite devotion; Santa Ifigénia.

RESUMEN

Este artículo señala las versiones hagiográficas e iconográficas sobre Ifigênia, conocida como "la negra", santa por aclamación popular y objeto de devoción de los carmelitas. Sus imágenes devocionales, elaboradas en madera policromada con diversas técnicas de fabricación y modelos, producidas en Brasil en los siglos XVIII y XIX, se utilizaron en la catequesis de personas de ascendencia africana y alcanzaron su punto álgido durante el periodo de actividad de las hermandades del Rosario de los Negros. Esta devoción fue registrada a través de la oralidad y en publicaciones de las Edades Media y Moderna, como las del Frei José Pereira de Santana. En la comprensión de estas esculturas y en una revisión teórico-práctica, se realizaron visitas in situ y documentación mediante imágenes. La investigación buscó debatir e interpretar las relaciones entre la iglesia, los imperios ibéricos y el pueblo africano afectado por la esclavitud y la diáspora, en práctica durante ese período. Este selecto patrimonio cultural brasileño estudiado se presenta con gran expresividad, valor histórico, material, inmaterial e identitario.

Palabras clave: escultura devocional; madera policromada; devoción negra carmelita; Santa Ifigênia.

INTRODUÇÃO

> [...] Efigênia como rutilante Lua, que por aparecer no firmamento da Núbia, quando nos seus países prevaleciam as tenebrosas ignorâncias do Gentilismo, presidio a noite [...] (Frei José Pereira de Santana, 1735-1738, p. 106-107).

A Santa Ifigênia, a Princesa da Núbia, ou Abissínia, tida como uma das responsáveis pela disseminação do Cristianismo na Etiópia conforme o livro de Varazze (2020, p.778-780), na Lenda Dourada, era filha dos Reis etíopes Eggipus ou Egipô e sua esposa Eufenisa. Assim como o termo etíope foi considerado sinônimo de africano, as expressões “Abissinia”, “Etiópia” ou “Etiópias” têm sido relacionadas a África, desde os textos antigos até mesmo no século XIX.

Durante muitos séculos, a região da Etiópia, na África Oriental, território conhecido como “Chifre da África”, foi governada por vários e importantes reinos ao longo de sua história, e é conhecida como o país mais antigo do continente.

Atualmente, com ampla e rica diversidade cultural, a Etiópia possui 114.964.000 habitantes, sendo considerada o segundo país africano mais populoso. Sua capital é a cidade de Adis Abeba. A Núbia, atualmente partilhada pelo Egito e Sudão, é uma região localizada no vale do rio Nilo.

Durante nove séculos, a Núbia havia se mantido isolada, e por volta de 2 000 a.C., surgiu na região o reino de Cuxe, cujos governantes adotaram a cultura egípcia. Por séculos, as riquezas do citado reino foram levadas para o Egito: ébano, marfim, incenso, gado, ouro, escravizados. Por constituir uma ameaça, visto a fartura de seus recursos, a região foi ocupada por volta de 1.500 a.C., se tornando vice-reino egípcio. Um período de culto às divindades de seus colonizadores egípcios, e que seguiram a prática dos costumes funerários e a construção de pirâmides[2].

Os coptas etíopes abraçaram o cristianismo no século I, e formaram um dos principais grupos etnorrreligiosos do país, que se tornaria a maior comunidade cristã do Oriente. Formaram uma Igreja, surgida no início do Cristianismo, que segundo a tradição nacional foi fundada por São Felipe, um dos primeiros discípulos e apóstolos de Cristo. Após a morte e ressurreição de Jesus, o apóstolo entregou sua vida à pregação do Evangelho.

No território do rio Tigre, região norte da Etiópia, Aksum ou Axum é o lugar das ruínas de uma antiga cidade, aparentemente fundada por volta de 100 d.C. Em seu momento áureo, o povoado cristão abrigava obeliscos, tumbas, castelos e templos religiosos. Os reis axumitas construíram ali, palácios e edifícios, dentre as quais se destaca a primeira Igreja de Santa Maria de Sião, levantada em finais do século IV, destruída e reconstruída várias vezes em sua história, e segundo a oralidade, no local onde um lago que havia secado milagrosamente. (DUMPER e STANLEY, 2006, p.21) Em seu auge, Axum se constituía como sede de um dos impérios mais poderosos da região.

A partir do século II, conquistaram várias cidades da Península Arábica e o Reino de Cuxe, ampliando consideravelmente seu Império. No século IV, o Reino Cuxita havia perdido força e se desintegrado devido a rebeliões internas. O Cristianismo foi então adotado como religião estatal em 330, o que criou laços religiosos com o Egito, então cristão, e o Império Bizantino. Segundo a história, o rei Ezana foi convertido por Frumêncio, um monge sírio que foi mais tarde feito bispo pela Igreja Copta egípcia.

De acordo com as inscrições de Frumencio, Ezana fora proclamado "Rei de Sabá" ou Bisi Alêne. (BAUSI, 2017, p. 156) Ezana é lembrado como o primeiro monarca do Reino de Axum a abraçar o cristianismo, (MUNRO-HAY, 2002, p. 47-53) Seus feitos são destacados pelos historiadores contemporâneos, uma situação que levou Munro-Hay a comentar que ele era "o mais famoso dos reis axumitas antes de Kaleb, também chamado de Calebe ou Elesbão"

[2] Um episódio destacável do Reino de Méroe é a atuação das rainhas que comandaram exércitos, as ‘’Cândaces’’, as rainhas-mãe, que iniciaram uma tradição matrilinear, classificação ou organização de um povo, em que a descendência é contada em linha materna. (OLIVEIRA, p.82,108, 2019).

(MUNRO-HAY, 1991, p. 77). A Igreja Ortodoxa Abissínia é atualmente aquela que possui o maior número de adeptos no país, seguida do islamismo e do protestantismo.

IFIGÊNIA DA ABISSÍNIA: A DEVOÇÃO DOS CARMELITAS

A gênese da Ordem do Carmo remonta à tradição dos profetas Elias e Eliseu. Dentro dessa tradição, a imagem do profeta Elias é detentora de um importante protagonismo, pois lhe é atribuída, devido à sua visão de uma pequena nuvem, a profecia da vinda da Virgem Maria, cujo verbo seria, tempos depois, encarnado. A devoção à Virgem Maria, bem como aos santos, formou uma base importante dentro da trajetória cristã católica e se espalhou amplamente entre os territórios em que ela se afirmou.

A ação dos Carmelitas no Brasil, se deu oficialmente a convite do cardeal Dom Henrique I de Portugal (1512-1580). Os primeiros leigos carmelitas que atracaram no Brasil, especificamente em Pernambuco, na armada de Frutuoso Barbosa, e com a missão de participar da expulsão dos franceses da Capitania da Paraíba, e se incluir na onda expansionista no período da Restauração, na qual a Igreja e os conventos das ordens religiosas na colônia se multiplicaram, edificaram templos e difundiam suas devoções (HONOR, 2014, p. 1-19).

Cientes da importância que os missionários tinham na consolidação da colonização, principalmente no trato com os indígenas, Frutuoso Barbosa[3], como futuro senhor das terras do Paraíba, cedeu aos carmelitas o direito de fundar o primeiro convento na cidade a seredificada, que deveria ser consagrado a N. Sra. do Carmo.[4] As vilas de Olinda e Igarassu, foram os primeiros núcleos de povoamento do território, e dali partiram em expedições desbravadoras com destino ao interior da capitania e outras localidades.

Por volta de 1580, os Carmelitas pioneiros e a congregação, vindos de Portugal, se subdividiram em três províncias, duas delas no Nordeste: BA e PE, e a outra no RJ. Segundo Martins (2009, p. 105), a Ordem Terceira do Carmo, no Rio de Janeiro, foi fundada por volta da segunda metade do século XVII. (PRAT, 1941. p. 15) Em 1586, o carmelita Frei Damião Cordeiro fundou o Convento do Carmo de Salvador da Bahia. Em 1589, o Frei Pedro Viana, entre outros religiosos, fundaram os Conventos de Santos, Capitania de São Paulo e em 1590 o da Praça XV na Capitânia do Rio de Janeiro. Posteriormente, outras fundações em Angra dos Reis, em 1593, e São Paulo, em 1594, foram outros destinos percorridos nesse fluxo dos

[3] Frutuoso Barbosa foi um fidalgo da Casa Real e um rico comerciante de pau-brasil, em Olinda, na capitania de Pernambuco, do donatário Duarte Coelho. [4] A expansão da Ordem carmelita nas "Índias Ocidentais", foi um intento missionário e um modo de defender a devoção a N. Sra.do Carmo.

Carmelitas. No século XVI, os Carmelitas desenvolveram atividades missionárias na Amazônia, contribuindo com a política portuguesa de fixação das fronteiras.

A Ordem Carmelita encontrou um grande e fértil terreno para as suas atividades, e assim, impulsionada pelas redes institucionais da Igreja Católica, se integrava com as áreas coloniais sob domínio do Império português. Na sociedade do Antigo Regime imperava uma rígida hierarquia social, cristalizada pela reiteração dos estigmas. Na virada do século XVII e na primeira metade do século XVIII, a Ordem procurava sedimentar seu espaço na Cristandade e, em especial, na catequese dos "homens de cor" na Colônia. Desta forma, e em promoção do culto aos Santos pretos se deu um envolvimento dos religiosos com os problemas sociais.

Coube ao frei José Pereira de Santana (1696, Capitania do Rio de Janeiro, – 1759, Salvaterra de Magos, Portugal), teólogo, cronista, historiador e poeta, a publicação do trabalho canônico de caráter hagiográfico, no ano de 1735, em Lisboa. A publicação trazia a mensagem catequética e intitulava-se: *Os Dois Atlantes de Etiópia: Santo Elesbão, Imperador XLVII da Abissínia, Advogado dos perigos do mar & Santa Ifigênia, Princesa da Núbia, Advogada dos incêndios dos edifícios.*

O frade carmelita José Pereira de Santana, nascido no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XVII, foi ordenado no Carmo do Rio de Janeiro, na ordem dos Carmelitas Calçados. Posteriormente, em Portugal, o frade completou seus estudos, com um doutorado em Coimbra, obtendo assim uma ascensão considerável, na hierarquia religiosa e especificamente carmelita. Em 1735, tornou-se qualificador do Santo Ofício, um cargo em uma espécie de "tribunal superior" dentro do Santo Ofício, que analisava, quando necessário, as questões mais complicadas nas decisões políticas, além da chancela das publicações dentro do Império Português. Foi preceptor e confessor das filhas de Dom José I de Portugal, em grande proximidade com o Paço Real, e a própria Ordem do Carmo.

Assim, em seus trabalhos literários, e na difusão da mensagem carmelita, o frei caracterizava as virtudes daqueles santos pretos relacionando-os como pilares, personagens aos quais denominou atlantes, sol e lua, uma espécie de luminares da fé católica em terras africanas, exemplos de conduta a serem cultuados e enaltecidos. Os textos hagiográficos no Ocidente cristão tinham o importante potencial de revelar expectativas de suas épocas Estes textos continham inúmeras simbologias, narrativas e sentidos, que permitiam uma série de interpretações, expressavam escolhas, expectativas ideológicas e políticas, e, que inclusive, retratavam momentos históricos, visões de mundo e mentalidades.

O citado trabalho, redigido pelo frei José Pereira de Santana, em dois tomos, evocava o culto aos santos entre os pretos, procurava criar uma tradição que relacionava as histórias desses

dois santos com a Ordem do Carmo e como deviam ser representados. O primeiro tomo tratava de Santo Elesbão, e o segundo de Santa Efigênia. Fato curioso e inconsistente, é a associação destes santos como religiosos carmelitas, visto que a princesa Ifigênia teria vivido no século I, Elesbão um imperador do século V e a Ordem do Carmo estabelecida apenas em meados do século XII.

O legado da notável devoção de Ifigênia, cuja história de perseguição e vitória foi iniciada na antiga Núbia, encontrou seu fim e papel como guia espiritual para seus companheiros africanos pretos em provações durante o comércio de escravos no Atlântico. Sua história remonta ao primeiro século do cristianismo, que segundo um relato apócrifo, durante uma missão no norte africano, o evangelista São Mateus, teria derrotado malvados feiticeiros politeístas e convertido o rei e sua corte à nova fé, ou seja, o cristianismo. O catolicismo de Ifigênia, filha do rei e potencial sucessora do trono, se tornou especialmente forte e, com o incentivo de Mateus, e teria supostamente dispensado seu trono e fundado um convento que congregava cerca de 200 mulheres religiosas que abraçavam a fé cristã, assim como ela. Nas palavras de Frei José Pereira de Santana (1735-1738, tomo 2, p. 68): a nobre era a "generalíssima de um exército de virgens pobres".

Em uma das narrativas mais difundidas na história oral, consta que, a virgem Ifigénia fora dedicada a Deus por Mateus, o Evangelista, fato que teria provocado a ira de seu tio Hirtacus ou Hitarco, que intencionava desposar a jovem princesa, e desta forma dominar a região. O nobre Hirtarco é descrito como um ambicioso e aproveitador e, ainda mais grave, um inimigo da fé cristã no reino da região da Núbia, na Etiópia, visto que buscou afastá-la da sua missão dada por Deus e sob os auspícios de São Mateus. Enfurecido, o tirano teria ordenado que seus homens ateassem fogo num convento por ela fundado, e onde vivia junto de outras seguidoras religiosas. Entretanto, por intervenção divina, e em resposta as preces da princesa, o Evangelista teria surgido e cessado as chamas do lugar, voltando-as em direção ao palácio real. A narrativa deste citado episódio teve um feito marcante na sua hagiografia e representação iconográfica setecentista.

De acordo com Anderson Oliveira (2006, p. 63) o frei José Pereira de Santana, de ascendência luso-brasileira, tinha da África uma perspectiva paradoxal, marcada por idealizações e estereótipos, enriquecidas de dados de histórias obscuras ou fantasiosas, transmitidas de modo oral até a idade média e relativas à origem e vidas dos africanos da Etiópia e Núbia, respectivamente. Posto em foco, e atento aos interesses de sua Ordem em se projetar frente aos novos cristãos, o frei teria recortado aspetos narrativos pontuais, que convinham à representação da superação da adversidade da cor.

Oliveira (2008, p. 130-147) destacou, que nas narrativas incluídas na produção do religioso e hagiógrafo, observam-se indicações específicas de como deveriam ser as estampas, e as esculturas desses santos a serem esculpidas e reproduzidas. Nesses modelos foram valorizados o gestual heroico e resignado, a carnação, os traços fisionômicos africanos, os hábitos castanhos e peças do traje carmelita como os escapulários.

A respeito das virtudes de Ifigênia, Santana, (1735-1738, p. 106-107) afirmou o seguinte

> O triunfo, que a portentosa Ifigênia alcançou da voracidade das chamas, a constituiu propriamente advogada contra os incêndios, fazendo que deles sejam defendidos e se conservem intactos os edifícios e casas daquelas pessoas, que, buscando a sua proteção, lhe oferecem votos. A experiência tem mostrado, que as Cidades e Vilas, onde essa Santa Virgem recebe devidos cultos, não padecem acometimentos e estragos de fogo.

Desta forma, é geralmente apresentada como a advogada dos incêndios por obter intercessão divina no salvamento do seu convento, a religiosa Ifigênia tem sido associada à proteção contra os perigos do fogo.

Em relação à santa Ifigênia e outro inspirador etíope, o nobre Elesbão do século V, também referenciado como religioso e carmelita, seus cultos são regidos por lógicas devocionais próprias, que os distanciaram mesmo dos outros santos pretos, como os da Ordem Franciscana, por exemplo. As comprovações e documentos primários relativos à existência destes personagens seculares são obscuras e baseadas em oralidade. Apenas com a difusão de publicações hagiográficas veiculadas no decorrer da Idade média estes cultos passaram a figurar nos livros.

OS MODELOS DA REPRESENTAÇÃO DE IFIGÊNIA

Inicialmente Ifigênia fora representada como Ícone, manifestação pertencente ao campo da arte pictórica religiosa, nas quais uma representação sacra é pintada sobre um painel de madeira. No Ocidente, os ícones podem também ser apontados como quaisquer imagens de representação religiosa. No oriente estas manifestações artísticas não podem ser confundidas com os ídolos. Nas igrejas ortodoxas os religiosos desconsideram alguns sacramentos do catolicismo romano, e, em geral admitem uma história hagiográfica à parte, na qual não utilizam estátuas, apenas imagens bidimensionais.

Nos finais da Idade Média, em obras de difusão hagiográfica Legenda Áurea (1481) e *Flors Santorum* (1604), foi mencionado o nome de Ifigénia inserido na hagiografia do evangelista São Mateus (VARAZZE, 2003, p. 778, 783) (RIBADENEIRA, 1674, vol.2, p 195).

Posteriormente, e dentre alguns estudos com datação provável do século XVII, encontram-se *A Inclyta Virgem Santa Ifigenia Princeza do Reyno da Nubia, e Religiosa Carmelita, de cor preta*, um texto que menciona uma referência à forma como o culto a esta bem- aventurada se processava na cidade de Cádiz, e sua associação e inserção em episódios da vida do Evangelista São Mateus. Segundo o texto, participavam no culto, senhoras "ilustres" que se denominavam pelo título *Ayas de Santa Princeza preta.*

Estes citados textos auxiliavam na formação da imagem de Ifigênia como taumaturga junto aos necessitados, populares e pretos. Também é referido a devoção que a Corte tinha por esta "Santa" popular o alcance do seu culto por toda a Andaluzia. Esta ideia é também reafirmada por Santana (1735-1738, p.108 e 109), ao referir que a religiosa era adorada por uma comunidade "sendo huma das mais numerosas da Corte" (LOPES, 2010-2012, p. 206-222)

Em um painel elaborado originalmente para ser exposto na igreja de Orsammichele em Florença, painel tríptico de São Mateus e detalhe do Tabernáculo de Orsan Michele de Andrea Orcagna e Jacopo di Cione, 1367-68, atualmente exposto na Galleria degli Uffizi, Florença, IT, encomendada pela *Arte del Cambio*, a guilda ou corporações de ofício dos banqueiros, encontra-se narrado a vida de São Mateus. Na lateral esquerda superior do citado painel, se observa o apóstolo Mateus sendo apresentado como responsável pela ressuscitação de Efrônio, irmão de Ifigênia. Na lateral esquerda inferior, consta o momento de seu próprio martírio em companhia da princesa Ifigênia. São Mateus ressuscita, portanto, o filho do rei Egipo; e, Santa Ifigênia é apresentada como testemunha ao martírio sofrido pelo evangelista e imposto pelo Rei Hitarco, irmão de Egipo. (Figura 1)

Além da imagem tratada, grande parte das narrativas abordam as mortes de Mateus e da virgem princesa Ifigênia, já liberta de seu cruel tio. Após o afastamento do tirano, que cobiçava o trono e o poder, o povo teria passado a aclamar Efrônio, o irmão da religiosa, coroando-o assim, como o novo rei da Núbia. Os descendentes dos nobres irmãos Efrônio e Ifigênia teriam promovido a construção de muitas Igrejas cristãs pela Etiópia, provavelmente daí sua fama como pioneira difusora do Cristianismo na África e santificação pela religiosidade popular (VARAZZE, 2003, p. 778, 783).

De forma não menos dogmática, outra narrativa menos difundida pela forma oral a respeito da vida de Ifigênia, afirma que oito anos após a Ascensão de Jesus, o Apóstolo São Mateus e mais dois discípulos, teriam chegado para evangelizar a capital da Núbia, cidade natal da princesa. Considerado como louco pelos habitantes, suas palavras teriam sido mal recebidas, exceto pela princesa Efigênia, que, de forma solitária, e em rejeição ao paganismo, teria aceitado a ideia de um único Deus. Contudo, dois sacerdotes pagãos muito influentes ditavam

as regras no local, e, cientes das pregações e da crença da princesa, começaram a difamar o apóstolo alegando que ele insultava seus deuses.

Figura 1: a) Tríptico de São Mateus, e b) Detalhe da lateral esquerda, Atualmente acervo da Galleria degli Uffizi, Florença, ITÀLIA.



Fonte: TRÍPTICO DE SÃO MATEUS, In: GUIA FLORENÇA 2022.

Em seguida, convenceram o rei a oferecer Ifigênia em sacrifício aos deuses, e assim, providenciaram uma fogueira acesa no formato de um trono. Após a invocação do nome de Jesus pela princesa, um anjo teria surgido do céu, tornando-a invisível e a deslocando para outro lugar. Com o milagre de libertação, a nobre teve seus esforços multiplicados e reconhecidos por todo o reino e a Núbia.

A representação, mas difundida de Ifigênia, a mostra como uma mulher negra adulta, em posição frontal, véu negro sobre a cabeça, fisionomia serena, olhos abertos, boca serrada, lábios carnudos. Seu braço esquerdo pode portar um crucifixo, palma de martírio e o direito, um livro, que pode ser associado ao Evangelho de Mateus, uma igreja ou ambos. Inserida no universo simbólico reconhecido pelo cristianismo, a iconografia de Santa Ifigênia indica uma diversa combinação de elementos, algo muito comum às diversas representações de santos difundidas após o Concílio de Trento, nas quais se notam contaminações constantes, com novos atributos, aproximações com outros santos. Além das citadas questões, há de ser considerada a licença poética dos artistas, incompreensão ou confusão entre os elementos pena e palma que

podem ter semelhanças de formato e as solicitações daqueles que encomendavam as obras, o que poderia resultar em algumas interferências do modelo iconográfico

Figura 2 - Santa Ifigenia, pintura em óleo sobre tela, 110 x 75 cm, autoria desconhecida, Museu de Arte Sacra de Arouca, PT, Séc. XVIII.



Fonte: SAINT IFIGÊNIA, In: MEDIEVAL POC, People of Color in European Art History, 2022.

Destaca-se que de forma genérica, a circulação deste modelo iconográfico a partir do século XVIII, manteve as representações conforme proposições de Frei José Pereira de Santana. Na pintura, que serviu de capa do tomo 2 da publicação de Santana (1735-1738, tomo 2), Ifigênia, a chamada "princesa da Núbia, carmelita, advogada contra os incêndios", está trajada com o hábito carmelita e com uma igreja em chamas carregada por sua mão esquerda. A inscrição na parte inferior da imagem atesta suas origens núbias e declara seu papel oficial como protetora contra os estragos do fogo. (figura 2)

A respeito de sua representação, o Frei José Pereira de Santana destacou:

> A sua sagrada Imagem se costuma, ou pintar, ou esculpir, da maneira seguinte. Preta na cor do rosto e das mãos que são as partes do corpo que lhe aparecem despidas. Mulher de meia-idade, sumamente formosa, com hábito de Religiosa Carmelita, que vem a ser a túnica de pano escuro tendente a negro, com escapulário da mesma cor, capa branca sobre os ombros e véu preto sobre a cabeça. (SANTANA, 1738, tomo 2, p.107)

Relevante lembrar que na historiografia, consta que a Ordem dos Irmãos da Bem-Aventurada Virgem Maria do Monte Carmelo surgiu apenas no final do século XII. Em

narrativa marcante na hagiografia setecentista, José Pereira de Santana, (1735-1738, p. 106-107) ainda diz:

> O triunfo, que a portentosa Ifigênia alcançou da voracidade das chamas, a constituiu propriamente advogada contra os incêndios, fazendo que deles sejam defendidos e se conservem intactos os edifícios e casas daquelas pessoas, que, buscando a sua proteção, lhe oferecem votos. A experiência tem mostrado, que as Cidades e Vilas, onde essa Santa Virgem recebe devidos cultos, não padecem acometimentos e estragos de fogo.

Apresentada como a advogada dos incêndios por ter obtido intercessão divina no salvamento do seu convento, a "santa" Ifigênia tem sido, portanto, associada à proteção contra os perigos do fogo.

As esculturas de Santa Ifigênia, encontram-se muito presentes nas igrejas de Portugal, e se destacam as imagens da *Iglesia del Carmen,* também conhecida como Igreja de N. Sra. do Carmo, Antequera, Cádiz, na Espanha; no Retábulo das Almas da Igreja do Convento Santa Clara, do Porto, em Portugal; e da Catedral de Santa Maria de Tui, situada na cidade de Tui, Galiza, Espanha (figura 3).

Figura 3: Santa Ifigênia: a) Igreja de Nossa Sra do Carmo, Antequera, Cádiz, Espanha;
b) Retábulo das Almas, Igreja do Convento Sta. Clara, Porto, PT, XVIII;
c) Sta. Ifigênia da Abissínia, Catedral de Sta. Maria de Tui, cidade de Tui, Galiza, Espanha.



Fonte**:** a) Foto de Maria Regina Emery Quites;
b) LOPES, 2010-2012, p. 206-222
c) Foto de Karl Steel, jul. 23, 2019, Sta. Ifigenia, In: MEDIEVALKARL.COM.

De acordo com SWETT (2007, p. 242), “as primeiras confrarias negras foram estabelecidas no século XV em Portugal. Por alturas da terceira década do século XVI, existiam várias irmandades negras em Portugal e nas ilhas de São Tomé e Príncipe.” Assim, durante os séculos XVI a XVIII, a capital lusitana, testemunhou o surgimento de diversas irmandades e confrarias de pretos associadas aos templos em que Nossa Senhora do Rosário era a padroeira. Tal evento expressava o crescimento da população no reino, e, sobretudo, a importância que este tipo de associação passou a representar junto aos africanos e seus descendentes.

A possibilidade de reunir-se oficialmente em confrarias congregadas por etnia permitiu aos negros a vivência do culto africano: dentro das igrejas, veneravam os santos católicos e fora dela, suas entidades antes cultuadas na África. A carnação negra, ou seja, a “cor escura da pele” desses santos não apenas resultava em uma associação imediata, mas também reafirmava um princípio identitário muito comum entre os povos africanos: o culto aos ancestrais divinizados.

Em relação à sua representação, o Frei José Pereira de Santana pontuou:

> A sua sagrada Imagem se costuma, ou pintar ou esculpir, da maneira seguinte. Preta na cor do rosto e das mãos que são as partes do corpo que lhe aparecem despidas. Mulher de meia-idade, sumamente formosa, com hábito de Religiosa Carmelita, que vem a ser a túnica de pano escuro tendente a negro, com escapulário da mesma cor, capa branca sobre os ombros e véu preto sobre a cabeça. (SANTANA, 1735-1738, p.107)

Na grande maioria dos acervos, e templos religiosos, são verificadas nas imagens da Santa, panejamentos ora pouco ou muito movimentados, a representação da igreja, sem dúvida o mais corriqueiro atributo da santa personagem. A presença da igreja em chamas inclusive favorece o reconhecimento do título de Protetora das moradias ou contra os incêndios. De acordo com às imagens da Sta. Ifigênia inventariadas em Minas Gerais, pelo Iphan, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Alves (2005, p. 70, In: Coelho, 2005) afirma que “das 27 arroladas, 26 tem a igrejinha e a palma, enquanto uma única leva, curiosamente, um livro aberto”. (figura 4)

Figura 4: Santa Ifigênia: a) Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, de Mariana, MG, séc. XVIII; b) da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos de Mariana, MG, Séc. XVIII, de S. Rita Durão, MG; c) Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos, de Piranga, MG. Séc. XIX



Fonte: a), b) e c) Fotos de Fábio Zarattini, 2019.

Anderson Oliveira (2008, p. 246) debate a respeito de sua proximidade com hagiografia e iconografias de outros santos. Religiosos que de forma abnegada por suas crenças, sofreram perseguição e morte. Com relação á Ifigênia e Elesbão, santos referidos como carmelitas pelo Frei José Pereira de Santana, seus atributos foram combinados ou hibridizados, formando outras composições desta iconografia.

Não obstante, e em debate a respeito dos atributos e suas combinações, Oliveira (2008, p. 246.) analisou algumas imagens do Rio de Janeiro e Minas Gerais e pondera que a pena e o livro são insígnias associadas aos santos proclamados doutores da Igreja, assim como São Jerônimo e São Tomás de Aquino.

O escapulário, acessório componente dos trajes típicos dos carmelitas, é um símbolo associado a figura de Maria, um sinal aprovado pela Igreja e aceito pela Ordem Carmelita como um sinal externo de amor a Maria, da confiança que seus filhos depositam nela e do compromisso de viver como ela. A peça, que encontra as suas raízes na tradição da Ordem, tornou-se um sinal do modo abnegado de vida e a dedicação especial destes religiosos, expressar a confiança na sua proteção materna, bem como seu compromisso com Cristo.

A palma, a cruz e o livro aberto são outros atributos frequentes. A palma de martírio, mais precisamente, uma folha de tamareira, é um símbolo que identifica um santo mártir, ou seja, religiosos que passaram por tormentos e/ou morte infligidos em consequência de sua adesão ao cristianismo ou outras correntes ou causas. No contexto cristão, a palma apresenta variados significados, considerada como símbolo da vitória, ascensão, regeneração e também as palmas de Ramos são frequentemente atributos dos mártires cristãos.

A cruz[4] é um símbolo comum junto aos santos visto que foi o instrumento da crucificação de Jesus Cristo. Na imagem que exemplifica estruturas e estilização, observa-se a iconografia mais frequente com a princesa em posse da igreja em chamas. (Figura 5 e 6).

Figura 5**:** Santa Ifigênia: a) da Igreja de N. Sra. Do Rosário dos Pretos, Recife, PE, séc. XVIII;
b) da Igreja de Sta. Ifigênia, Ouro Preto, MG, séc. XVIII;
c) da Igreja de N. Sra. Do Rosário dos Pretos, Ouro Preto, MG, Séc. XIX;
d) da Igreja de N. Sra. Do Carmo, de S. João del-Rei, MG, Séc. XVIII; imagens em talha inteira e vulto redondo



Fonte: a) JORDÃO, 2019; b), c), d) Fotos de Fábio Zarattini

A escultura de pleno relevo, também denominada vulto, se caracteriza fundamentalmente como uma obra tridimensional observável de qualquer ângulo. (TEIXEIRA, 1995, p. 71). Como efeito de policromia aplicado nestas bases de apoio das peças, o marmorizado pode se apresentar efeito de pedra, e segundo Coelho e Quites, (2014, p. 89), com

[4] A diferença entre a cruz de dupla travessa e o crucifixo é a figura de Cristo presente no objeto. O crucifixo é uma representação de Jesus na cruz patriarcal, que tem frequentemente uma tabuleta pregada com a inscrição I.N.R.I., que significa *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* (Jesus de Nazaré, Rei dos Judeus).

a utilização de diversas técnicas se assemelhavam ao desenho das pedras europeias, ou rochas como o mármore, típicas do período rococó, seja pela ausência de materiais adequados, seja por razões técnicas, modismo ou por influências de origem italiana e francesa

A imaginária processional teve a sua melhor tradução na Espanha, de onde influenciou Portugal, e por extensão, tornou-se amplamente popular no Brasil até finais do século XVIII. Segundo Werner Weisbach (1948. p. 312). Após a Reforma, "o catolicismo viu-se obrigado a satisfazer as massas, acolhendo e favorecendo seus interesses materialistas"[5]. A prática é apontada como um fenômeno de países católicos do sul europeu, com destaque a Península Ibérica, França e Itália, sendo disseminada para a América Latina e atingindo aí grande ocorrência. O elemento retórico, estimulante, excitante, foi aceito e adotado nas concepções artísticas, com a inclusão de materiais e valores mundanos, em que houve uma tolerância ao luxo desmedido.

Figura 6**:** Santa. Ifigênia: a) da Igreja de S. Elesbão e S. Efigênia, RJ, Séc. XVIII
b) Museu Mineiro; c) coleção particular, origem portuguesa; imagens de talha inteira e vulto redondo; d) Igreja de N. Sra. do Carmo, Sabará, imagem de vestir.



Fonte: a) diariodorio.com, b) Foto de Fábio Zarattini, c) Coleção Particular, e d) Silvana Bettio

Em imagens devocionais, cuja categoria está ainda muito associada aos ritos processionais da época Moderna portam roupas de tecido, atributos, perucas e acessórios

[5] Sabe-se que esta prática teve a sua origem na Idade Média – com exemplares conhecidos que remontam ao século XIII – pelo que ainda é desconhecida a importância e dimensão atingida neste período.

móveis. Tal situação inclusive pode dificultar o processo de identificação correta das imagens visto a transitoriedade de apresentação que a ausência, ou acréscimo de atributos ou trajes, podem ocasionar. Seja pela fragilidade e durabilidade dos tecidos, a facilidade de dissociação ou mesmo substituição dos elementos móveis.

> Imagem de vestir como define o próprio nome, são categorias escultóricas que vão sempre possuir vestes de tecido verdadeiro. Sua concepção própria engloba um suporte em madeira que pode ser uma estrutura simplificada - roca, ou mais complexa, porém sempre deverá ser coberta pelas vestes (QUITES, 2006, p. 240).

Apesar do pouco peso estrutural destas peças facilitar o manuseio e a frequente participação em procissões e outros rituais católicos a céu aberto, esta não é sua única utilização. Estas peças também são encontradas em retábulos, feitos em alguns casos, sob medidas para recebê-las.

No subgrupo denominado roca, são encontradas em sua estrutura, ripas toscas de madeira que geralmente lhes substituem os membros inferiores. Estas realistas esculturas de vestir de Santa Ifigênia podem ser encontradas em retábulos de Minas Gerais como o exemplo da imagem da igreja do Carmo de Sabará. (figura 6 d)

De forma frequente, estas imagens vestidas com trajes em tecido, possuem frequentemente partes esculpidas de forma completa e policromadas, apenas na cabeça, mãos, pés, e às vezes braços e pernas. Estas partes recebem esmerado tratamento da talha e carnação, pois se encontram sempre ficam visíveis, porém, as partes escondidas sob as vestes, podem em geral apresentar uma estrutura e policromia muito mais simplificada, visto que não ficam à mostra.

> A cabeça pode ser um bloco único com o tronco, ou um bloco separado, geralmente encaixado pelo sistema macho e fêmea. O tronco pode ser oco ou maciço, possuindo ou não tampo às costas. O tronco das imagens femininas pode sugerir a forma dos seios. Os braços e antebraços geralmente apresentam articulações nos ombros e cotovelos e menos frequente nos pulsos. As mãos sempre recebem alta elaboração da talha e da carnação, sendo os braços e antebraços elaborados de forma mais simplificada e tosca e na maioria das vezes sem carnação. Os cabelos podem ser esculpidos na madeira e policromados ou recebem uma cabeleira de fios naturais. Os olhos podem ser de vidro ou esculpidos e policromados. Todas as categorias deste grupo podem ser representadas de pé, de joelhos ou sentadas e normalmente possuem dimensões próximas ao natural. (QUITES, 2006, p. 240)

Quanto à estrutura, as imagens podem conter soluções de articulações, particularmente engenhosas, feitas para permitir alterações de gestualidade e facilitar trocas de vestimentas dos santos. Além de dar às esculturas a aparência de "figurações vivas" não só a distância como também de perto e sob ângulos variados.[6]

[6] O antigo hábito de realizar procissões evoluiu ao longo do tempo, passando do sentido puramente espiritual da igreja quinhentista, severa, para assumir características profanas sob patrocínio laico, atingindo a pompa e dramaticidade da estética de tendência barroca própria do início do século XVIII.

Algumas esculturas de vestir da Ordem Terceira franciscana do RJ comprovam a permanência deste hábito até o XIX, e até meados do sec. XX, em MG. Não se tratava de imagens de uma categoria inferior, mas uma categoria de imagens, que inclusive podiam ser encomendadas a artistas de grande valor social e artístico na época, como Joaquim Alves de Souza Alão, encomendadas por pessoas da elite, membros da Ordem (RABELO, 2009).

Ifigênia pode ocasionalmente se apresentar com uma coroa depositada a seus pés, em associação a nobreza abdicada pela jovem, que buscava abraçar sua missão predestinada de glória e milagreira.

A interpretação do atributo livro, permite a associação do objeto com a palavra do evangelho, o poder do Verbo e sabedoria acerca do universo. Oliveira (2008) frisa ainda a associação mais genérica do Livro, insígnia presente em algumas imagens de Ifigênia, geralmente se remete à ciência e à sabedoria, e recorda que o símbolo do segredo Divino é confiado apenas ao iniciado.

Segundo Chevalier (1998, p.555) um livro aberto significa que a matéria está fecundada e transmitida, e se está fechado a matéria virgem que conserva o seu segredo, o conteúdo é tomado por quem o investiga, ou seja, quando o livro se encontra aberto significa a matéria fecunda e transmitida, ao alcance de quem busca e indaga, enquanto, fechado pode ser traduzido como a conservação do segredo, de modo restrito, o conteúdo é tomado apenas por quem o investiga.

Oliveira (2008, p.246-247) levanta até mesmo a questão da figura de Ifigênia ter sido guiada pela apresentação de outra santa, a espanhola. A pena pode ser complementar e combinada a utilização do livro justamente por fazer parte dos atributos do São Mateus, o evangelista, e de Santa Teresa d'Ávila. Santa Teresa d'Ávila ou de Jesus (1515, Ávila - 1582, Salamanca), foi uma das doutoras da Igreja, uma das reformadoras da Ordem Carmelita e cofundadora da Ordem dos Carmelitas Descalços, juntamente com São João da Cruz[7]. São Mateus e Teresa D´Ávila, podem, assim, ser apontados como possíveis inspirações para formação da imagem da Santa etíope.

A pena que pode ser complementar a utilização do livro justamente por fazer parte dos atributos do São Mateus, o evangelista, e de Santa Teresa d'Ávila. Uma associação plausível em função de Sta. Teresa ter sido carmelita, e a grande reformadora do Carmelo, e inclusive, sendo muitas vezes representada em posse das insígnias pena e livro, sem dúvida uma relevante

[7] Na tradição cristã, os quatro Evangelistas, Mateus, Marcos, Lucas e João, são os autores atribuídos à criação dos quatro evangelhos do Novo Testamento, os que proclamam a "boa nova", o evangelho e genealogia de Jesus (BÍBLIA SAGRADA, 1:1-25, p.1287, 2000).

e inspiradora influência. (figura 7) São Mateus e Teresa D´Ávila, podem, assim, ser apontados como possíveis inspirações para formação da imagem da Santa etíope.

Figura 7**:** Sta. Ifigênia: a) da Igreja de S. Francisco, Ordem Terceira; b) da Igreja de N. Sra. do Rosário dos Pretos, ambas em Salvador, BA; c) do Museu Afro Brasil, SP; e d) de coleção particular, SP



Fonte: a) Foto de Fábio Zarattini, 2019; b) BURLEY 2019; c) Catálogo da exposição Barroco Ardente e Sincrético, 2018 - Museu Afro Brasil, SP; e do d) Foto de Fábio Zarattini, 2021.

Atipicamente, em uma escultura exposta na mostra Barroco Ardente, lançada em São Paulo, SP, a santa etíope, Ifigênia se mostra isenta de atributos, e apresenta seu nome grafado na base. (figura 8) Tal fato, indica a possibilidade de que seus atributos tenham se dissociado.

As pinturas e esculturas da Ifigênia com a sua representação isenta de atributos é bastante restrita e muito menos popular. Relevante considerar as peças que apresentam atributos soltos, possibilitando a substituição ou dissociação.

Na América do Sul, encontra-se o exemplo da devoção praticada no Perú, em que figuram esculturas de vestir que não portam atributos e nem mesmo o hábito carmelita (ESTABRIDIS, 2021, p.71-78).

Figura 8: Sta. Ifigênia, Emanuel Araújo (Colecionador Particular), SP, séc. XVIII



Fonte**:** Catálogo da exposição Barroco Ardente e Sincrético, 2018, Museu Afro Brasil, SP, p.3.

No distrito de San Luis de Cañete, ao sul de Lima, na antiga fazenda La Quebrada, há uma capela que abriga uma pintura sobre tela com mais de dois metros de altura e uma escultura de Santa Efigênia, ambas representando uma mulher negra. Roupas que estão longe das conhecidas em que usa o hábito carmelita e remetem mais à sua origem como princesa oriental (ESTABRIDIS, 2021, p.45).

Curiosamente, a imagem de Ifigênia, processional e de vestir, proveniente de Lima, no Peru, apresenta-se em trajes festivos, cores quentes e alegres, bem distintas das tradicionais vestes sóbrias, solenes de tom castanho, típica dos modelos ibéricos

Como se vê pelas amostras de representação nas esculturas de Santa Ifigênia, estas peças elaboradas em madeira nas diversas regiões brasileiras, se compunham em distintas modalidades estruturais, próprias para múltiplas funções nos ritos, fossem nos templos, capelas particulares ou ritos processionais, trajando regularmente vestes nitidamente associáveis aos carmelitas, seus principais difusores. Foi a partir do trabalho produzido pelos hagiógrafos, membros desta Ordem que a imagem da santa se converteu em abundante e relevante produção de esculturas utilizadas na catequese dos descendentes de africanos.

O território brasileiro, rico em madeiras de boa qualidade, se mostrou um terreno fértil para a produção de imaginária e devocional que teve seu ápice no período de atuação das irmandades do Rosário dos Pretos. A produção de esculturas que se manifestou com profusão, dinamismo e dramaticidade, fundamentadas nas tendências artísticas eurocêntricas que progressivamente transitaram para tipos mais populares e de identidade coletiva.

Em outra pauta, mas não menos importante, a produção resultante desta circulação e representação de imagens por meio da escultura policromada, seja em suporte de madeira ou outros, permite apontar a carnação preta como uma característica relevante de identificação da santa de etnia africana. Esse aspecto se lança como potencial elemento facilitador de penetração junto aos devotos, o principal objetivo dos propulsores da devoção e principal fator de seu grande reconhecimento, identificação e aceitação popular. Deve ser ressaltado, que a cor preta tem sido, ao longo do tempo, o elemento permanente e irrefutável da representação de Ifigênia, visto a pouca diversidade de santas ou beatas negras com insígnias carmelitas, trajes quase sempre presentes na iconografia desta religiosa e tais combinações de elementos reforçam o seu reconhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No intervalo entre os séculos XVII e primeira metade do século XVIII, a Ordem do Carmo procurou sedimentar seu espaço na Cristandade. As devoções pretas propagadas no catolicismo carmelita, materializados nas esculturas de madeira, desde o início período da Idade Moderna, e têm sido reconhecidas por inúmeros convertidos, e fiéis de origem na África. Assim, a Ordem Carmelita encontrou um grande e fértil terreno para as suas atividades. Como efeito desse processo, impulsionado pelas redes institucionais da Igreja Católica, do Império português, assim como o fluxo de pessoas, bens e informações, a Europa se integrava com as áreas coloniais em termos de identidade religiosa.

A talha é uma das expressões mais significativas do barroco ibérico e de muitas das suas extensões ultramarinas, com destaque para o Brasil e a América Hispânica, que se caracteriza pelo uso de escultura sobre madeira dourada e policromada aplicada em estruturas arquitetônicas, e esculturas devocionais.

As representações da santa Ifigênia, e principalmente suas esculturas em madeira, emanam inegáveis valores simbólicos e espirituais de grande e papel evangelizador. Enaltecem a negritude do povo de descendência africana e aproximam o catolicismo junto ao povo brasileiro. A devoção da citada santa preta no Brasil, identificadas desde o século XVII e ainda

hoje, século XXI, principalmente nos estados brasileiros, do sudeste e nordeste brasileiros, tem apresentado vigorosa expressão. Além dos religiosos e difusores carmelitas, destacam-se os líderes e associados devotos das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos que se empenharam em intenso sentimento religioso, fé, e na propagação de sua imagem.

Cultos como o de Ifigênia tem assumido uma força aglutinadora e identitária coletiva, representatividade junto aos pretos. As principais origens dos modelos de representação desta religiosa, tida como carmelita, e padrão de virtudes, foram identificadas com origens em países como Portugal e Espanha. O legado desta notável devoção, cuja história de perseguição e vitória iniciou na antiga Núbia, encontrou seu fim e papel como guia espiritual para seus companheiros africanos pretos em provações durante o comércio de escravos no Atlântico.

Com relação às representações iconográficas e aos atributos presentes em suas imagens, predominantemente caracterizadas com trajes carmelitas, com túnica cintada, escapulário e capuz pretos, castanhos ou cinza e capa branca, e modelos que se apresentam em duas vertentes de combinação de atributos basicamente. O primeiro padrão expressa a princesa já convertida como religiosa em posse de um livro na mão esquerda, associado a uma pena ou palma. O segundo, a mostra com a Igreja em Chamas na mão esquerda, combinada com a palma, cruz ou crucifixo na mão direita, o modelo mais utilizado no Brasil. A primeira versão realça a associação da santa ao evangelista São Mateus, e a segunda, a questão da presença do fogo em um templo religioso, elemento frequente em uma de suas versões narrativas mais difundidas de sua vida, seja, na oralidade, ou proveniente dos manuais hagiográficos criados desde o período da Idade Média.

Na presente investigação dessas esculturas devocionais de Santa Ifigênia, de admirável valor material, imaterial e identitário, constatamos a necessidade de compreender a devoção dessas imagens e suas esculturas. A restrição a uma perspectiva utilitarista ou ornamental é desconhecer a força simbólica, aglutinadora e geradora de identidades coletivas.

O questionamento a respeito do Catolicismo Preto e suas reapropriações e reflexo das vivências destas venerações no momento de conversão de novos católicos no universo colonial, sem dúvida proporcionam uma maior compreensão dos aspectos sociais e culturais que são legados e patrimônio cultural brasileiro. Além da fruição estética, artística e religiosa, valores políticos, históricos e sociais, os devotos passaram a evocar suas raízes, origens, símbolos e representação frente a sociedade hierarquizada. Os novos crentes lhe atribuem curas, milagres, oferecem festejos e missas em agradecimento, que favorecem a criação de uma força aglutinadora e identitária coletiva.

REFERÊNCIAS

ALVES, Célio Macedo In: COELHO, Beatriz (Org.) **Devoção e Arte**. Imaginária Religiosa em Minas Gerais. Editora da USP: SP, 2005, p.70.

BAUSI, Alessandro. ***Languages and Cultures of Eastern Christianity:. Ethiopian. Routledge***, 2017, p. 156.

BÍBLIA SAGRADA, **Evangelho segundo São Mateus**, 1:1-25, Edição Claretiana, 26ª edição, Editira Ave-Maria, São Paulo, SP, 2000, p.1288-1321.

Catálogo da exposição Barroco Ardente e Sincrético, 2018, Museu Afro Brasil, SP, p.3

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998, p.555.

DUMPER, Michael; STANLEY, Bruce E.. ***Cities of the Middle East and North Africa: a historical encyclopedia***, 2006, p.21.

ESTABRIDIS, Ricardo **A iconografia de Santa Efigenia: Um caso excepcional no Peru.** In: Imagem Brasileira. (Revista do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira). Belo Horizonte, N. 11, 2021, p.45.

GUIA FLORENÇA, **Tríptico de São Mateus, Andrea Orcagna.** In: GUIA FLORENÇA, Disponível em: https://guiaflorenca.net/arte/o-triptico-de-sao-mateus-de-andrea-orcagna/ Acesso em 05 de abril de 2022.

HONOR, André Cabral. **O envio dos carmelitas à América portuguesa em 1580**: a carta de Frei João Cayado como diretriz de atuação. Tempo (Niterói. Online) , v. 20, 2014, p. 1-19.

LOPES, Inês Afonso **A Memória das Imagens: Os Santos Negros da Igreja de Santa Clara do Porto**. Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património. Porto, vol. IX-XI, 2010-2012, p. 206-222.

MUNRO-HAY, Stuart C. ***Aksum*: *An African Civilisation of Late Antiquity***. Edinburgh, Escócia. Edinburgh University Press, il, 1991, p. 77.

MUNRO-HAY, Stuart. ***Ethiopia, the Unknown Land: A Cultural and Historical Guide***. Edward K. Owusu-Ansah, CUNY Coll. of Staten Island Lib., New York, 2002, p. 47-53.

MUSEU AFRO BRASIL, **Vida sem paredes: Barroco Ardente e Sincrético**, SP, 2013, Disponível em: https://vidasemparedes.com.br/museu-afro-brasil-parque-ibirapuera-sp/ Acesso em 13 de jul. de 2022

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Devoção e Identidades: significados do culto de Santo Elesbão e Santa Efigênia no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais no Setecentos.** Topoi (Rio de Janeiro), RJ, v. 6, n.12, 2006, p. 60-115.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. **Devoção negra: santos pretos e catequese no Brasil colonial.** Rio de Janeiro: Quartet; FAPERJ, 2008, p. 130-147.

OLIVEIRA, Fernanda Chamarelli de. **Senhoras da Núbia**: As candaces na cultura material em Kush (África, I AEC – I EC). Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. p.82, 108.

PRAT, André. **Notas Históricas Sobre as Missões Carmelitanas no Extremo Norte do Brasil (Séculos XVII e XVIII)**. Recife: [s.n.], 1941. p. 15.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagens de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as ordens terceiras franciscanas do Brasil.** Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFICH -- UNICAMP. Campinas, 2006, p.240.

RABELO, Nancy Regina Mathias. **Santos de vestir da Procissão das Cinzas do Rio de Janeiro - fisionomias da fé.** 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em:

<http://www.dezenovevinte.net/obras/imagens_nancy.htm> Acesso em 20 de jan. de 2023.

RIBADENEYRA, Pedro de, S.J. 1527-1611, **Flos sanctorum, historia das vidas, e obras insignes dos santos.** Pelo M. R. P. Pedro de Ribadaneira... e de outros autores, traduzida da lingua Castelhana em a nossa Portugueza pelo Licenceado Joam Franco Barreto. - Lisboa : por Antonio Craesbeeck de Mello, Impressor de Sua Alteza : a custa de Francisco de Souza Mercador de Livros, 1674. - 2 t. em 2 vol. ; 2º (29 cm)». Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: https://purl.pt/21834 Acesso em 01/04/2022, vol.2, p 195.

ROWE, Erin Kathleen. ***Black Saints in Early Modern Global Catholicism,*** Cambridge: Cambridge University Press, 2019,

SANTANA, José Pereira - **Os dous Atlantes da Ethiopia: Santo Elesbaõ, Emperador XLVII. da Abessina, Advogado dos perigos do mar, e Santa Ifigenia, Princeza da Nubia, Advogada dos incendios dos edificios, ambos Carmelitas...** / pelo M.R.P. Mestre Fr. Joseph Pereira de Santa Anna...;Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedrozo Galram, Tomo II. 1735-1738, p.108 e 109.

TEIXEIRA, Miriam Prado**. Glossário poliglota da talha e da imaginaria do Brasil Colonial.** Monografia (Especialização em Cultura da Arte Barroca) do Instituto de Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 1995, p.71.

VARAZZE, Jacopo. **Legenda Áurea: Vidas de Santos** / Jacopo de Varazze: tradução do latim apresentação, notas e adesão iconográfica Hilário Franco Júnior – São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 778, 783.

WEISBACH, Werner. **El barroco.** Arte de La contrarreforma. Madrid: Espasa Calpe, 1948. p. 312.

NOSSA SENHORA DA PENHA: VARIAÇÕES ICONOGRÁFICAS E SOBREPOSIÇÃO DE INVOCAÇÕES NO BARROCO BRASILEIRO

OUR LADY OF PENHA: ICONOGRAPHIC VARIATIONS AND OVERLAPPING INVOCATIONS IN THE BRAZILIAN BAROQUE

NUESTRA SEÑORA DE LA PEÑA: VARIACIONES ICONOGRAFICAS E INVOCACIONES SUPERPUESTAS EN EL BARROCO BRASILEÑO

Leonardo Caetano de Almeida[1]

lecal0804@gmail.com

RESUMO

O culto a Nossa Senhora da Penha de França chegou ao Brasil ainda no século XVI. A capital paulista dispõe de um dos exemplares escultóricos seiscentistas da Virgem da Penha mais notáveis. A partir dessa escultura, estabelecemos um estudo comparativo iconográfico-iconológico com outras obras da estatuaria dessa invocação, particularmente as imagens da Penha de Votorantim e Arujá, exemplares da imaginária devocional paulista constituída em terracota, respectivamente nos séculos XVII e XIX. A aproximação dessas imagens a esculturas marianas de outros títulos permite-nos a constatação de uma espécie de sobreposição de invocações de Maria, isto é, uma recorrência ou ausência de elementos iconográficos singulares – sejam gestos, atributos, símbolos ou policromias – que deixam sutilmente de ser "exclusivos" de determinados títulos de Nossa Senhora e, dotados de um discurso estético persuasivo e intencional, perpassam as mais variadas imagens da Virgem com o Menino.

Palavras-chave: Nossa Senhora da Penha; Iconografia; Títulos Marianos; Escultura Devocional.

ABSTRACT

The cult of Our Lady of Penha of France arrived in Brazil in the 16th century. The capital of São Paulo has one of the most remarkable sculptural examples of the 17th century Virgin of Penha. From this sculpture, we established a comparative iconographic- iconological study with other works of statuary of this invocation, particularly the images of Penha of Votorantim and Arujá, examples of São Paulo devotional imaginary confectioned in terracotta, respectively in the 17th and 19th centuries. The approximation of these images to Marian sculptures from other titles allows us to verify a kind of overlapping of invocations of Mary, that is, a recurrence or absence of singular iconographic elements – whether gestures, attributes, symbols or

[1] Mestrando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e bolsista CAPES, sob orientação da Profa. Dra. Angela Brandão, na linha de pesquisa "Arte e Tradição Clássica". É membro do Grupo de Pesquisa "Imagem e Preservação – CNPq" e atualmente desenvolve projetos como desenhista de arte sacra. Graduado em Letras pela PUC-SP e em Filosofia pela PUC-Campinas, atuou como professor da rede particular de ensino. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8591455340460374.

polychromies – that subtly cease to be “exclusive” of certain titles of Our Lady and, endowed with a persuasive and intentional aesthetic discourse, permeate the most varied images of the Virgin and Child.

Keywords: Our Lady of Penha; Iconography; Marian Titles; Devotional Sculpture.

RESUMEN

El culto de Nuestra Señora de la Peña de Francia llegó a Brasil en el siglo XVI. La capital paulista posee uno de los ejemplos escultóricos más notables de la Virgen de Penha del siglo XVII. A partir de esta escultura, establecimos un estudio iconográfico-iconológico comparativo con otras obras estatuarias de esta advocación, en particular las imágenes de la Penha de Votorantim y Arujá, ejemplos del imaginario devocional paulista realizado en terracota, respectivamente en los siglos XVII y XIX. La aproximación de estas imágenes a esculturas marianas de otros títulos permite constatar una especie de superposición de advocaciones a María, es decir, una recurrencia o ausencia de elementos iconográficos singulares – ya sean gestos, atributos, símbolos o policromías – que sutilmente dejan de ser “exclusivas” de ciertos títulos de Nuestra Señora y, dotadas de un persuasivo e intencional discurso estético, impregnan las más variadas imágenes de la Virgen y el Niño.

Palabras clave: Nuestra Señora de la Peña; Iconografía; Títulos Marianos; Escultura Devocional.

INTRODUÇÃO

Nossa Senhora da Penha de França é uma devoção originariamente hispânica, iniciada em 1434 a partir do encontro, considerado prodigioso, de uma imagem medieval da Virgem com o Menino. Essa escultura primitiva foi descoberta pelo peregrino Simão Vela no alto da montanha denominada Penha, na Serra de França, Província de Salamanca, Espanha (COLUNGA, 1990, p.13-14).

A imagem primitiva da Virgem, após tentativas de roubo e profanação, por encontrar-se em situação precária, reduzindo-se a um fragmento irreconhecível, foi acondicionada no interior de uma nova escultura, datada do final do século XIX (COLUNGA, 1990, p. 209-212; 221-226). A atual imagem, então, serve como uma espécie de relicário da antiga, presidindo o altar-mor do Santuário salmantino.

Iconograficamente, ambas as imagens – a primitiva e a atual – representam a Virgem em pé, com vestes majestáticas e com o Filho ao colo, sustentado pelas duas mãos de Maria. Tais esculturas são dotadas de uma particularidade deveras importante: representam uma Virgem Negra, imaginária muito comum no medievo. Tal caraterística, todavia, não foi herdada no processo de transmissão e circulação dessa invocação mariana, no final do século XVI, em

território português (ARAÚJO, 1951, p.8-9), onde Nossa Senhora da Penha passou a ser representada com pele clara e com novos atributos e elementos, como o cetro e um buquê de flores e, posteriormente, a figura de um lagarto, uma serpente e um peregrino reclinado aos seus pés. Recordamos que a figura do homem devoto e dos répteis junto a Maria com o Menino sobre um monte pedregoso são uma herança iconográfica de um episódio lendário (ARAÚJO, 1951, p. 21; BARBOSA, 1863, p. 71) ocorrido nas proximidades do Santuário de Lisboa, o pioneiro e mais representativo templo dedicado à Senhora da Penha de França em Portugal.

Desse modo, o culto àquela Virgem espanhola estabeleceu-se em território lusitano favorecido, possivelmente, pelos ideais decorrentes do Concílio de Trento e pela União Ibérica. De fato, por meio das determinações tridentinas, a Igreja esforçou-se pela superação de todas as heresias e atribuiu aos artistas o ofício de colocar as artes em favor do impacto e da persuasão dos fiéis, fortalecendo a fé católica ante as ameaças da Reforma (BAZIN, 2013, p. 20). Convém, entretanto, apontarmos, neste ponto, que a "arte portuguesa é radicalmente diferente da de sua vizinha espanhola", conforme salienta Bazin (1993, p. 235).

Estabelecemos, a partir daí, um itinerário de reflexões baseado no surgimento e desenvolvimento dessa devoção mariana em solo brasileiro. Na verdade, tomando por referência a escultura seiscentista de Nossa Senhora da Penha, preservada em sua monumental Basílica na capital paulista e constituída Padroeira da cidade de São Paulo, será possível desenvolvermos um estudo comparativo iconográfico-iconológico com outros exemplares da estatuária da Virgem da Penha. Tais obras escultóricas nos permitirão constatar uma série de variações iconográficas surgidas do processo de circulação dessa imaginária devocional penhense.

Para tanto, selecionamos as imagens da Penha dos municípios de Votorantim – SP e Arujá – SP, exemplares da imaginária devocional paulista em terracota policromada dos séculos XVII e XIX respectivamente. Essas esculturas devocionais representam Maria e o Cristo infante com gestual, postura e volumetria bastante semelhantes a determinadas esculturas em barro cozido, da primeira fase do Barroco no Brasil, referentes a outras invocações marianas, tais como Nossa Senhora dos Prazeres, Nossa Senhora da Purificação e outras. Algumas dessas obras, inclusive, decorrem da produção de Frei Agostinho de Jesus, compondo parte do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Ademais, a Virgem de Votorantim, em particular, hoje desaparecida, era dotada de um elemento comum às efígies da Senhora da Conceição: a lua crescente sob os pés de Maria. E isso nos direciona à questão da policromia da indumentária de algumas outras imagens da

Penha, com vestes, basicamente, em vermelho, azul e dourado – coloração tipicamente empregada, justamente, nas representações mais comuns da Imaculada que circularam no contexto luso-brasileiro por muito tempo.

Desse modo, empreendemos um diálogo pertinente com essas imagens seiscentistas ou setecentistas da Virgem da Penha dotadas de panejamentos policromados que evidenciam uma narrativa político-religiosa ecoada da proclamação da Senhora da Conceição como padroeira do Reino de Portugal – a que o Barroco soube corresponder com eficácia e primor em sua estatuária religiosa.

OS PRIMEIROS PENHASCOS DA VIRGEM NO BRASIL: DE VILA VELHA A SÃO PAULO

Figura 1. Nossa Senhora da Penha de França. Séc. XVII. Autor desconhecido. Madeira policromada e dourada. 75 x 30 cm. Acervo da Basílica de Nossa Senhora da Penha – São Paulo – SP



Fonte**:** Foto de Leonardo Caetano de Almeida. 2018

Com um culto já bastante popular, Nossa Senhora da Penha foi especialmente invocada pela população da São Paulo de outrora por ocasião das epidemias de varíola e crises hídricas que se abatiam sobre a capital e a Província nos séculos XVIII e XIX. Desse modo, por intermédio da Câmara Municipal, a imagem da Virgem era periodicamente transladada de sua

igreja na Colina Santa da Penha, distante cerca de dez quilômetros a leste do núcleo central, para a primitiva Sé Catedral. Lá o povo aflito da cidade prestava seus louvores e elevava preces pelo fim das calamidades (ARROYO, 1954, p. 177-180).

Assim, a Virgem da Penha de França (figura 1) foi aclamada popularmente, àquela época, Padroeira da cidade de São Paulo – título reconhecido, mais tarde, em 1985, pelo Papa João Paulo II, quando da elevação da nova Igreja da Penha à dignidade de Basílica Menor (ALMEIDA, 2022, p. 304-305).

Constituiu-se, assim, em torno da Padroeira da cidade, um surpreendente movimento devocional, gerador da maior festa religiosa da capital paulista nos séculos passados (JESUS, 2006, p. 62). Evidentemente, todo esse processo histórico decorre da devoção à imagem da Senhora, que desperta encantamento semelhante àquele reconhecido por Maria Regina Emery Quites (2019, p. 22) nos escritos de Frei Agostinho de Santa Maria sobre a imagem de Nossa Senhora da Penha de Vila Velha, no Espírito Santo.

Com cerca de 75 cm de altura, procedência e autoria desconhecidos, a escultura de madeira policromada e dourada de Nossa Senhora da Penha, que se venera há quase quatro séculos no bairro da Penha de França, representa Maria carregando o Menino. A Virgem possui frontalidade acentuada, movimentação discreta e encontra-se sobre um pequeno monte, tendo um querubim centralizado aos pés – expressões não só das origens desse culto ligado a um penhasco, mas também da sublimidade da Virgem, glorificada como Rainha dos anjos, isto é, dos céus.

A indumentária da imagem é típica do barroco, trabalhada com as técnicas da carnação, do esgrafito, do *pastiglio* e da pintura pincel, apresentando elementos decorativos fitomorfos e lineares. A Mãe de Deus, assim, está representada com vestes majestáticas (túnica e manto) em tons verde-claro e azul-marinho – policromia que, dentre as várias esculturas retabulares da Penha que estudamos, assemelha-se apenas à da imagem da Penha que se venera no altar-mor da Igreja Matriz de Resende Costa – MG (exceto pelos tons róseos e púrpuras das vestes dessa Virgem mineira).

Levando-se em conta essa semelhança de cores, é possível considerarmos que a confecção da escultura da Virgem de Resende Costa, obra do Padre Antônio de Pádua e Costa (CHAVES, 2014, p. 40), datada do século XIX, tenha sido influenciada pela iconografia da imagem paulistana. Ainda mais se atentarmos para o fato histórico de que o bairro da Penha de França em São Paulo consistia, nos séculos passados, numa região de paragem e passagem de

bandeirantes, tropeiros, viajantes e soldados a caminho do Vale do Paraíba, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais (ALMEIDA, 2021a, p. 83). Não seria estranho, desse modo, que a devoção à Virgem da Penha de França e sua iconografia tivessem sido levadas da Colina da Penha em São Paulo por esses viajores com destino aos sertões mineiros (ALMEIDA, 2021b, p.51).

Pois bem, na imagem da Penha paulistana, a majestade divinal de Maria e seu Filho também é evidenciada pelos atributos das coroas reais, o cetro que a Virgem ostenta à destra, o orbe sustentado pela mão esquerda do Cristo infante e o manto de tecido. Esse manto que recobre a Virgem foi ofertado como ex-voto e confere à imagem um formato triangular, cristalizando uma iconografia de Nossa Senhora da Penha de França muito difundida no imaginário devocional paulistano. Tal como Nossa Senhora Aparecida, Rainha e Padroeira do Brasil, e Nossa Senhora de Nazaré, famosa pelo Círio de Belém do Pará, a imagem de Nossa Senhora da Penha de São Paulo, por ser de talha inteira, não foi confeccionada originalmente para receber vestes de tecido, mas a piedade popular acabou por cobri-las com um manto, conforme esclarecem-nos Beatriz Coelho e Regina Emery Quites (2014, p. 41).

Por fim, a carnação da escultura atribui-lhe uma tez branca, conforme o modelo lusitano, distanciando-a da iconografia original da Virgem Negra, como ocorre em todas as imagens de Nossa Senhora da Penha em solo brasileiro.

Tendo traçado um breve perfil artístico e histórico da escultura devocional da Padroeira da capital paulista, seguimos, em nosso estudo, para municípios no interior do estado e na Região Metropolitana de São Paulo: Votorantim e Arujá, respectivamente.

TORANTIM E ARUJÁ: A VIRGEM DA PENHA E O BARRO PAULISTA

Ao estabelecermos uma aproximação entre essas imagens históricas da Virgem da Penha de França, percebemos peculiaridades relacionadas ao gestual. À vista disso, comparativamente, a Senhora da Penha paulistana distingue-se de outras diversas imagens da Virgem do Penhasco. É o caso da escultura da Padroeira da Capela da Penha de Votorantim – SP (anteriormente mencionada, datada do século XVII e hoje, lamentavelmente, desaparecida após um furto no Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Sorocaba); e também da imagem que se venerava na Capela da Penha de Arujá – SP (provavelmente do início do século XIX, hoje reservada ao culto privado e doméstico).

Ambos os exemplares – o de Votorantim e o de Arujá – são de terracota policromada e, apesar da distância temporal entre suas feituras, apresentam semelhanças no gestual e na

volumetria com imagens de barro paulista (ou de madeira policromada) relativas a outras invocações de Maria. Nesse sentido, especialmente sobre a produção de imaginária religiosa em terracota, João Marino (1996, p. 20) afirma que "São Paulo, por seu isolamento do litoral e dificuldade de acesso, desenvolveu um tipo de imaginária onde predominou o barro, tendo como consequência uma iconografia diferente. As imagens do século XVII inspiraram-se em modelos portugueses mais arcaicos, anteriores ao Renascimento".

Ainda assim, é preciso deixar claro que essas imagens antigas encontradas em território paulista são únicas, originais e distintas entre si, segundo nos afirma Etzel (1971, p. 28), de modo que o que apontamos aqui são alguns aspectos que sugerem uma aproximação iconográfica e não uma reprodução a partir de moldes. E mais, ainda que tenham prevalecido as esculturas em barro cozido, encontramos variações em território paulista e em outros centros coloniais do seiscentismo. Não podemos desconsiderar também as importações de imagens portuguesas, comuns nos séculos XVI e XVII.

A imagem da Virgem de Votorantim, quando de seu desaparecimento, encontrava-se preservada no Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de Sorocaba (GOMES, 1993, p. B-10), e não mais no interior da modesta e distante ermida de taipa, pedra e pau a pique, chamada Capela da Penha, encravada no alto da Serra de São Francisco, próxima da divisa entre as cidades paulistas de Votorantim, Sorocaba e Alumínio.

A autoria da escultura é desconhecida. Contudo, segundo uma reportagem de José Benedito Almeida Gomes (1978, p. 7), publicada no jornal *Diário de Sorocaba*, a obra poderia ser atribuída a um escultor beneditino anônimo dos primórdios de Sorocaba, sobretudo por conta do estilema desse artista, reconhecido na cabeleira de Maria, à moda senhorial. Recordamos, à vista disso, que os beneditinos criaram, em 1660, um priorato em Sorocaba (PFEIFFER, 2005, p. 86), onde deixaram esculturas devocionais feitas em barro (PFEIFFER, 2005, p. 87). De fato, a "ordem beneditina tem uma tradição artística de alto valor" (ETZEL, 1971, p. 65), extraordinariamente reconhecível, nos tempos coloniais paulistas, na imaginária devocional em barro.

Supondo, ainda, que a autoria da imagem da Penha de Votorantim não fosse obra de um religioso beneditino, mas de um santeiro popular, seria compreensível o seu anonimato. Desse modo, em solo paulista "ficaram os desconhecidos artistas que trabalharam ocasionalmente em algumas peças, satisfazendo desse modo ao mesmo tempo seus pendores e os raros pretendentes" (ETZEL, 1971, p. 60).

Levando-se em conta, então, que o paradeiro do objeto em estudo, isto é, a imagem da Virgem da Penha de Votorantim, é desconhecido, situamo-nos no campo da Cripto- História da Arte, uma vez que a "História da Arte não se faz só com recurso a obras vivas" (SERRÃO, 2001, p.11). Nesse sentido, a fim de considerarmos o barro como suporte da escultura em questão, além de verificarmos a proximidade formal e estilística com outros exemplares da imaginária religiosa em terracota, também nos apoiamos na experiência e familiaridade dos beneditinos (OLIVEIRA, 2013, p. 267) com esse tipo de material para a produção de esculturas devocionais do XVII, especialmente em território paulista.

> Aliás, a se julgar pela representatividade numérica de imagens do século XVII conservadas, parece ter sido o barro cozido e não a madeira o material de predileção dos imaginários seiscentistas. Na região de São Paulo esse acervo é particularmente significativo, permitindo a caracterização de uma "imaginária bandeirante" de cunho arcaizante e popular (OLIVEIRA. 2013, p. 267).

Acerca da Virgem de Votorantim, a documentação escrita é praticamente inexistente, e os registros fotográficos são escassos. A fotografia mais considerável é um retrato em preto e branco da década de 1960 (Figura 2), de autoria do historiador Adolfo Frioli, que perpetua a visita do historiador Monsenhor Luiz Castanho de Almeida (Aluísio de Almeida) à Capela da Penha daquela localidade.

Esse registro permite-nos observar a Virgem sustentando o Menino com o braço esquerdo. Maria encontra-se sobre uma nuvem, e sob seus pés estão cinco querubins – três maiores e dois menores. O Menino Jesus, por sua vez, sustenta um orbe à mão esquerda, símbolo da onipotência divina. As destras da Mãe e do Filho, caracterizadas por dedos espessos e roliços, estão sobrepostas sobre o peito de Maria, numa expressão de afetuosa proximidade entre ambos.

Certamente, o discurso contido nessa e em tantas outras imagens marianas, ainda que sejam de feitura popular e consistam numa expressão da liberdade criativa do artista, responde bem aos ideais da Contrarreforma, posto que está centrado num ideário afetivo e emocional que seduz e persuade o fiel. Com a representação da Virgem Mãe carregando o Menino Deus, cujas mãos encontram-se unidas, evidencia-se a maternidade afetuosa, personificada em Maria. Trata-se de uma mãe que acolhe e acalma os ânimos daqueles devotos que estão profundamente inseridos na comunidade eclesial, dos que se encontram mais afastados da Igreja ou ainda dos infiéis que necessitam de conversão – em consonância com aquilo que era pretendido pela Igreja após o Concílio de Trento.

A Virgem da Penha de Votorantim apresenta frontalidade e estaticidade acentuadas, esboçando movimentos mínimos. Sua cabeleira é constituída por madeixas que, apesar de

aneladas, recaem sobre os ombros. O panejamento é "pesado", representando pelas vestes majestáticas de Maria e do Menino, que esbanjam dobras e pregas largas, diferentemente das representações da indumentária com aspecto revolto e esvoaçante da produção escultórica dos séculos seguintes.

Dentre os grandes artistas beneditinos que trabalharam com o barro paulista seiscentista, encontra-se Frei Agostinho de Jesus (ETZEL, 1971, p. 60). Nesse sentido, a produção escultórica religiosa desenvolvida pelos beneditinos nos anos 1600, em São Paulo, parece ter influenciado sobremodo a feitura das imagens devocionais nos séculos seguintes, especialmente aquela imaginária que se convencionou denominar *paulistinhas*. Ora,

> […] presume-se que Frei Agostinho não trabalhou tantos anos isoladamente, tendo deixado discípulos que também criaram peças em barro e talvez mais tarde, por seus descendentes, tivessem tido influência na confecção dos paulistinhas. Somente uma tradição ou educação artística com conhecimentos da técnica de pintura da terracota explica a alta qualidade dessas imagens que poderíamos, sem exagero, chamar de tânagras paulistas (ETZEL, 1971, p. 65).

De fato, Frei Agostinho de Jesus "legou uma escola de imaginária barrista" (TIRAPELI, 2007, p. 18). Nesse contexto "dos dois primeiros séculos da cultura material em São Paulo, a argila foi a matéria-prima do artesanato religioso" (TIRAPELI, 2007, p. 18), de modo que a cerâmica sintetizou a arte popular da escultura devocional em terras paulistas à época. Inclusive, Etzel (1971, p. 64) destaca uma fazenda pertencente aos beneditinos localizada entre Arujá e Santa Isabel (e que possuía uma obra de Frei Agostinho de Jesus, datada do século XVII) – justamente numa região onde se produziram, posteriormente, muitas paulistinhas, considerados "a marca registrada da imaginária popular de São Paulo" (ETZEL, 1979, p. 87).

Essa reflexão nos direciona para a imagem da Virgem da Penha de Arujá (Figura 3), igualmente de terracota policromada, possivelmente de meados do século XIX como mencionamos. Considerando que do bairro da Penha de França, na capital paulista, partiam rotas e caminhos para Minas Gerais, Rio de Janeiro e Vale do Paraíba, tal qual explicamos há pouco, é plausível pensarmos que a devoção à Senhora da Penha tenha se irradiado da cidade de São Paulo também para Arujá. Ainda assim, a imagem da Virgem arujaense aproxima-se da escultura da Penha de Votorantim, não apenas pelo suporte (barro), mas pela iconografia no que tange ao gestual, sobre o qual discorreremos adiante.

Na escultura da Senhora de Arujá (figura 3), provavelmente repintada, temos a representação de Maria sustentando com as duas mãos o Cristo infante, desta vez nu e carregando o orbe com a mãozinha esquerda. Maria, por sua vez, veste uma túnica verde e decorada com flores e, sobre as costas, um manto (também verde e com forro vermelho) que

permite que seus cabelos fiquem à vista. Ademais, essa Virgem da Penha poderia ser enquadrada no grupo de paulistinhas de barro queimado. Contudo, embora apresente grande semelhança formal com os exemplares dessa categoria, sua proporção supera a média habitual de 10 a 20 cm.

Figura 2 - Registro da visita de Monsenhor Luiz Castanho de Almeida à Capela da Penha de Votorantim – SP, examinando a imagem da Virgem.



Fonte: Foto de Adolfo Frioli (Década de 1960).

Figura 3 - Primitiva imagem de Nossa Senhora da Penha de Arujá – SP. Séc. XIX. Barro cozido e policromado. Acervo pessoal.



Fonte: Foto de Teresa Rodrigues Pinheiro da Cunha (2022).

Tratando do caso de alguns exemplares de paulistinhas em específico, Etzel explica-nos que "no uso provável do molde de vulto se nota o toque individual do artista com as variações no acabamento, tornando muitas paulistinhas únicos pela sua beleza. São detalhes no tamanho da cabeça e sobretudo do Menino Jesus com atitudes, às vezes, comoventes" (ETZEL, 1971, p. 125). Isso pode se aplicar também à Virgem da Penha de Arujá. Nela encontramos uma postura do Menino com o braço direito flexionado e elevado, como que apontando para a Mãe ou sugerindo um toque afetuoso na face materna. Isso a distingue de todas as outras imagens de Nossa Senhora da Penha até aqui apresentadas. Mais uma vez, como no caso da imagem de Votorantim, as mãos são responsáveis por sugerir um discurso emotivo, que remete à união profunda entre a figura materna e o filho. Todavia, ainda que Maria esteja despojada dos

atributos majestáticos, como a coroa e o cetro, e sublinhe-se seu vínculo afetivo e materno com Cristo, a autoridade divina é confirmada, discretamente, pelo Menino que carrega o globo.

Na realidade, o gestual estabelecido pela mão direita do Menino Jesus tanto na imagem da Penha de Votorantim quanto na de Arujá aproxima-as própria de Nossa Senhora dos Prazeres, habitualmente "indicada pelo gesto de carinho do Menino e o dedo da Virgem no pezinho de Jesus" (TIRAPELI, 2007, p. 53). No caso da Senhora de Arujá, essa semelhança é ainda maior devido ao modo como Maria sustenta o Filho, tocando-lhe os pés.

De acordo com Etzel (1971, p. 291), outra paulistinha de Nossa Senhora da Penha, (Figura 4) obra em madeira do santeiro Benedito Luzia Batista (1888-1948), encontrava-se na Capela de Arujá à época da investigação do autor. Isso impele-nos a atentarmos para a circulação, as mutações ou sobreposições sofridas pela imaginária da Virgem penhense. Desse modo, cumpre ressaltar que a imagem de Dito Luzia apresenta uma iconografia que sugere fusão da imagem da Penha paulistana com a imagem primitiva de barro cozido de Arujá, de que tratamos acima. Ambas, certamente, influenciaram o artista na produção da obra.

Com a imagem da Penha de São Paulo, na obra de Dito Luzia, encontramos semelhanças sobretudo na postura um tanto rígida e frontal, no gestual da Mãe e do Filho, em parte do panejamento e nos atributos (cetro e coroa). Agora, da imagem primitiva da Penha de Arujá, encontramos paridade com a escultura de Dito Luzia na multiplicidade de querubins aos pés de Maria e no estilo da base da peça. Comum aos três exemplares, o orbe nas mãos do Menino Jesus.

Ora, ao aproximarmos comparativamente as imagens da Penha de Votorantim e de Arujá a esculturas de barro cozido e/ou madeira policromada referentes a outras invocações marianas, notamos grande semelhança sobretudo no gestual e na postura, mas também na volumetria, no panejamento, na policromia, nas expressões faciais sorridentes, na presença angélica abaixo de Maria e no enrolamento das mechas das cabeleiras.

Como exemplo dessa aproximação, temos a imagem de Nossa Senhora dos Remédios, de terracota do século XVII, que se encontra na igreja de mesmo nome, em São Paulo – SP, procedente da primitiva Igreja dos Remédios da capital, demolida na década de 1940 (GONÇALVES, 2021, p. 46). Podemos mencionar também algumas das imagens seiscentistas de barro cozido e policromado do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, como Nossa Senhora dos Prazeres (figura 5) e Nossa Senhora do Rosário (Figura 6), de autorias desconhecidas. E ainda Nossa Senhora dos Prazeres (figura 7) e Nossa Senhora da Purificação (Figura 8), obras atribuídas a Frei Agostinho de Jesus, ambas do século XVII.

Figura 5 - Nossa Senhora dos Prazeres. Séc.XVII. Autor desconhecido. Barro cozido e policromado. Procedência: Região de Sorocaba –SP. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Fonte: Leonardo Caetano de Almeida 2022.

Figura 6 - Nossa Senhora do Rosário. Séc. XVII. Autor desconhecido. Barro cozido e policromado. Procedência: Igreja Matriz de Nossa Senhora dos Prazeres – Itapecerica da Serra – SP. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Fonte: Leonardo Caetano de Almeida 2022.

Figura 7- Nossa Senhora dos Prazeres. Séc. XVII. Autoria: Frei Agostinho de Jesus (atribuição). Barro cozido e policromado. Procedência: Igreja Matriz de Santana de Parnaíba – SP. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Museu de Arte Sacra de São Paulo. 2014, p. 50.

Figura 8. Nossa Senhora com Menino (Nossa Senhora da Purificação). Séc. XVII. Autoria: Frei Agostinho de Jesus (atribuição). Barro cozido e policromado. Procedência: Igreja Matriz de Santana de Parnaíba – SP. 96,5 cm. Acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo.



Museu de Arte Sacra de São Paulo. 2014, p. 50.

Enfim, na produção de imaginária devocional desde o período colonial até o século XIX, em território paulista, a escultura

> ainda conheceu uma ampla expansão na sua expressão popular, até pela indústria de santeiros do século XIX, que trabalharam, por exemplo, na Bahia e no Vale do Paraíba, em São Paulo. Dessa maneira, São Paulo teve sua grande colaboração no espírito devocional criando belíssimas peças de inspiração erudita e popular, encerrando, em seu caráter austero, a mais bela expressão da imaginária feita em argila policromada (PFEIFFER, 2005, p. 89).

Com efeito, a partir desse estudo comparativo, constatamos nas imagens da Virgem da Penha uma espécie de sobreposição de invocações, uma vez que tal imaginária adquire elementos, atributos, gestuais e policromias típicos de outros títulos marianos, mas que foram incorporados às esculturas de Nossa Senhora da Penha de França. Esse fenômeno se deve, muito provavelmente, aos modelos ou referenciais (presentes nas igrejas mais abalizadas) adotados pelos escultores ou entalhadores da época, bem como aos ideais religiosos de então, que primavam por uma retórica emotiva e persuasiva, que reforçasse a maternidade virginal de Maria e, por consequência, a defesa de sua imaculada concepção, colocada em cheque pela Reforma (DIAS, 2020, p. 62).

ECOS DA SENHORA DA CONCEIÇÃO, PADROEIRA DE PORTUGAL, NO CULTO À PENHA DE FRANÇA

As reflexões acerca de como a Igreja enfrentou as discordâncias sobre a Imaculada Conceição de Maria decorrentes da Reforma nos reconduzem à imagem da Virgem da Penha de Votorantim, na qual identificamos outro elemento único dentre as imagens retabulares de Nossa Senhora da Penha de França dos séculos XVI a XIX no Brasil. Trata-se do crescente aos pés de Maria e acima dos querubins.

Esse elemento remete-nos diretamente à iconografia de Nossa Senhora da Conceição, que faz referência à Mulher vestida de sol e prestes a dar à luz, com a cabeça coroada de doze estrelas e tendo a Lua como escabelo, segundo o relato do *Apocalipse de São João* (Ap 12, 1-2). Nessa perícope, a Igreja reconhece a imagem de Maria (grávida do Filho de Deus) e da própria comunidade eclesial, que gesta Cristo, seu Senhor e Redentor. Nesse sentido, mais uma vez, reforça-se, na imagem de Nossa Senhora da Penha, o mistério da concepção sem pecado de Maria, desde muito reverenciado pelos cristãos e proclamado dogma apenas em 1854 (TEMPESTA, 2020).

E mais, podemos estabelecer relação entre a Lua e a cobra (isto é, o dragão, a antiga serpente), presente na imaginária da Penha lisboeta e carioca (conforme já expusemos) e, por excelência, nas representações da Imaculada Conceição. Nesse caso, a cobra é o símbolo do diabo, do mal e do pecado enfrentado pela Mulher do Apocalipse:

> A cobra também troca de pele todos os anos. Por isso ela foi comparada nas culturas antigas à lua que, sempre de novo, refaz-se. A cobra aos pés de Maria poderia ter o mesmo sentido da Lua, significando que Maria Imaculada é portadora daquele que é o Senhor da vida e da morte, que transformou a morte em vida, que tem o poder dar a vida e de retomá-la (Jo 10,18). (NEOTTI, 2018, p. 121)

Efetivamente, os astros proporcionam um sentido mais profundo à iconografia da concepção imaculada de Maria, que reverbera, por conseguinte, na imagem da Penha de Votorantim:

> A lua e as estrelas são esplendor da esposa - Jerusalém celeste e simbolizam a verdadeira grandeza aos olhos de Deus. A polivalência simbólica dos sentidos dá pleno significado ao texto. A base histórica do símbolo não o prende, mas valoriza o seu alcance. Maria dá lugar real à inauguração da função materna da comunidade - Igreja. (...). A idealização da mulher-povo conduz à criação de uma figura solene de beleza, colocada sobre as nuvens e o crescente, coroada de estrelas, esmagando a serpente. É simultaneamente identificada com o antigo povo e com o novo povo de Deus. (AZEVEDO, 2018, p. 18)

Com efeito, ao longo dos séculos, a História da Arte ocupou-se de representar a Imaculada Conceição de Maria de formas muito variadas: "primeiro, simbolicamente ou alusivamente, pelo Beijo de Ana e Joaquim na Porta Dourada, mais tarde na forma da Sulamita do Cântico dos Cânticos ou a mulher vestida de sol do Apocalipse, de pé sobre uma lua crescente" (RÉAU, 1957, p. 79, tradução nossa). E particularmente os símbolos que expressam a altivez de Maria – a Lua, os *putti*, a nuvem etc. – deveras aludem também à sua glorificação e, portanto, ao mistério da assunção da Virgem aos céus, teologicamente muito atrelado ao dogma da Imaculada Conceição.

Ainda assim, é preciso deixar claro que essas imagens antigas encontradas em território paulista são únicas, originais e distintas entre si, segundo nos afirma Etzel (1971, p. 28), de modo que o que apontamos aqui são alguns aspectos que sugerem uma aproximação iconográfica e não uma reprodução a partir de moldes. E mais, ainda que tenham prevalecido as esculturas em barro cozido, encontramos variações em território paulista e em outros centros coloniais do seiscentismo. Não podemos desconsiderar também as importações de imagens portuguesas, comuns nos séculos XVI e XVII. A imagem da Virgem de Votorantim, quando de seu desaparecimento, encontrava-se preservada no Museu de Arte Sacra da Arquidiocese de

Sorocaba (GOMES, 1993, p. B-10), e não mais no interior da modesta e distante ermida de taipa, pedra e pau a pique, chamada Capela da Penha, encravada no alto da Serra de São Francisco, próxima da divisa entre as cidades paulistas de Votorantim, Sorocaba e Alumínio.

A autoria da escultura é desconhecida. Contudo, segundo uma reportagem de José Benedito Almeida Gomes (1978, p. 7), publicada no jornal *Diário de Sorocaba*, a obra poderia ser atribuída a um escultor beneditino anônimo dos primórdios de Sorocaba, sobretudo por conta do estilema desse artista, reconhecido na cabeleira de Maria, à moda senhorial. Recordamos, à vista disso, que os beneditinos criaram, em 1660, um priorato em Sorocaba (PFEIFFER, 2005, p. 86), onde deixaram esculturas devocionais feitas em barro (PFEIFFER, 2005, p. 87). De fato, a "ordem beneditina tem uma tradição artística de alto valor" (ETZEL, 1971, p. 65), extraordinariamente reconhecível, nos tempos coloniais paulistas, na imaginária devocional em barro.

Supondo, ainda, que a autoria da imagem da Penha de Votorantim não fosse obra de um religioso beneditino, mas de um santeiro popular, seria compreensível o seu anonimato. Desse modo, em solo paulista "ficaram os desconhecidos artistas que trabalharam ocasionalmente em algumas peças, satisfazendo desse modo ao mesmo tempo seus pendores e os raros pretendentes" (ETZEL, 1971, p. 60).

Levando-se em conta, então, que o paradeiro do objeto em estudo, isto é, a imagem da Virgem da Penha de Votorantim, é desconhecido, situamo-nos no campo da Cripto- História da Arte, uma vez que a "História da Arte não se faz só com recurso a obras vivas" (SERRÃO, 2001, p. 11). Nesse sentido, a fim de considerarmos o barro como suporte da escultura em questão, além de verificarmos a proximidade formal e estilística com outros exemplares da imaginária religiosa em terracota, também nos apoiamos na experiência e familiaridade dos beneditinos (OLIVEIRA, 2013, p. 267) com esse tipo de material para a produção de esculturas devocionais do XVII, especialmente em território paulista.

> Aliás, a se julgar pela representatividade numérica de imagens do século XVII conservadas, parece ter sido o barro cozido e não a madeira o material de predileção dos imaginários seiscentistas. Na região de São Paulo esse acervo é particularmente significativo, permitindo a caracterização de uma "imaginária bandeirante" de cunho caizan e Acerca da Virgem de Votorantim, a documentação escrita é praticamente inexistente, e os registros fotográficos são escassos. A fotografia mais considerável é um retrato em preto e branco da década de 1960 (Figura 2), de autoria do historiador Adolfo Frioli, que perpetua a visita do historiador Monsenhor Luiz Castanho de Almeida (Aluísio de Almeida) à Capela da Penha daquela localidade popular (OLIVEIRA. 2013, p. 267)

Esse registro permite-nos observar a Virgem sustentando o Menino com o braço esquerdo. Maria encontra-se sobre uma nuvem, e sob seus pés estão cinco querubins – três maiores e dois menores. O Menino Jesus, por sua vez, sustenta um orbe à mão esquerda, símbolo da onipotência divina. As destras da Mãe e do Filho, caracterizadas por dedos espessos e roliços, estão sobrepostas sobre o peito de Maria, numa expressão de afetuosa proximidade entre ambos.

Certamente, o discurso contido nessa e em tantas outras imagens marianas, ainda que sejam de feitura popular e consistam numa expressão da liberdade criativa do artista, responde bem aos ideais da Contrarreforma, posto que está centrado num ideário afetivo e emocional que seduz e persuade o fiel. Com a representação da Virgem Mãe carregando o Menino Deus, cujas mãos encontram-se unidas, evidencia-se a maternidade afetuosa, personificada em Maria. Trata-se de uma mãe que acolhe e acalma os ânimos daqueles devotos que estão profundamente inseridos na comunidade eclesial, dos que se encontram mais afastados da Igreja ou ainda dos infiéis que necessitam de conversão – em consonância com aquilo que era pretendido pela Igreja após o Concílio de Trento.

A Virgem da Penha de Votorantim apresenta frontalidade e estaticidade acentuadas, esboçando movimentos mínimos. Sua cabeleira é constituída por madeixas que, apesar de aneladas, recaem sobre os ombros. O panejamento é "pesado", representando pelas vestes majestáticas de Maria e do Menino, que esbanjam dobras e pregas largas, diferentemente das representações da indumentária com aspecto revolto e esvoaçante da produção escultórica dos séculos seguintes.

Tratando do caso de alguns exemplares de paulistinhas em específico, Etzel explica-nos que "no uso provável do molde de vulto se nota o toque individual do artista com as variações no acabamento, tornando muitas paulistinhas únicos pela sua beleza. São detalhes no tamanho da cabeça e sobretudo do Menino Jesus com atitudes, às vezes, comoventes" (ETZEL, 1971, p. 125). Isso pode se aplicar também à Virgem da Penha de Arujá. Nela encontramos uma postura do Menino com o braço direito flexionado e elevado, como que apontando para a Mãe ou sugerindo um toque afetuoso na face materna. Isso a distingue de todas as outras imagens de Nossa Senhora da Penha até aqui apresentadas. Mais uma vez, como no caso da imagem de Votorantim, as mãos são responsáveis por sugerir um discurso emotivo, que remete à união profunda entre a figura materna e o filho. Todavia, ainda que Maria esteja despojada dos atributos majestáticos, como a coroa e o cetro, e sublinhe-se seu vínculo afetivo e materno com Cristo, a autoridade divina é confirmada, discretamente, pelo Menino que carrega o globo.

Na realidade, o gestual estabelecido pela mão direita do Menino Jesus tanto na imagem da Penha de Votorantim quanto na de Arujá aproxima-as própria de Nossa Senhora dos Prazeres, habitualmente "indicada pelo gesto de carinho do Menino e o dedo da Virgem no pezinho de Jesus" (TIRAPELI, 2007, p. 53). No caso da Senhora de Arujá, essa semelhança é ainda maior devido ao modo como Maria sustenta o Filho, tocando-lhe os pés.

Figura 4. Nossa Senhora da Penha. Séc. XIX-XX. Autoria: Benedito Luzia Batista (Dito Luzia). Madeira policromada (caxeta). 50 cm.



Fonte: ETZEL, Eduardo. Imagens Religiosas de São Paulo. 1971, p. 291.

De acordo com Etzel (1971, p.291), outra paulistinha de Nossa Senhora da Penha, (Figura 4) obra em madeira do santeiro Benedito Luzia Batista (1888-1948), encontrava- se na Capela de Arujá à época da investigação do autor. Isso impele-nos a atentarmos para a circulação, as mutações ou sobreposições sofridas pela imaginária da Virgem penhense. Desse modo, cumpre ressaltar que a imagem de Dito Luzia apresenta uma iconografia que sugere fusão da imagem da Penha paulistana com a imagem primitiva de barro cozido de Arujá, de que tratamos acima. Ambas, certamente, influenciaram o artista na produção da obra.

Com a imagem da Penha de São Paulo, na obra de Dito Luzia, encontramos semelhanças sobretudo na postura um tanto rígida e frontal, no gestual da Mãe e do Filho, em parte do panejamento e nos atributos (cetro e coroa). Agora, da imagem primitiva da Penha de Arujá, encontramos paridade com a escultura de Dito Luzia na multiplicidade de querubins aos pés de

Maria e no estilo da base da peça. Comum aos três exemplares, o orbe nas mãos do Menino Jesus.

Ora, ao aproximarmos comparativamente as imagens da Penha de Votorantim e de Arujá a esculturas de barro cozido e/ou madeira policromada referentes a outras invocações marianas, notamos grande semelhança sobretudo no gestual e na postura, mas também na volumetria, no panejamento, na policromia, nas expressões faciais sorridentes, na presença angélica abaixo de Maria e no enrolamento das mechas das cabeleiras.

Como exemplo dessa aproximação, temos a imagem de Nossa Senhora dos Remédios, de terracota do século XVII, que se encontra na igreja de mesmo nome, em São Paulo – SP, procedente da primitiva Igreja dos Remédios da capital, demolida na década de 1940 (GONÇALVES, 2021, p. 46). Podemos mencionar também algumas das imagens seiscentistas de barro cozido e policromado do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, como Nossa Senhora dos Prazeres (figura 5) e Nossa Senhora do Rosário (Figura 6), de autorias desconhecidas. E ainda Nossa Senhora dos Prazeres (figura 7) e Nossa Senhora da Purificação (figura 8), obras atribuídas a Frei Agostinho de Jesus, ambas do século XVII.

Enfim, na produção de imaginária devocional desde o período colonial até o século XIX, em território paulista, a escultura

> ainda conheceu uma ampla expansão na sua expressão popular, até pela indústria de santeiros do século XIX, que trabalharam, por exemplo, na Bahia e no Vale do Paraíba, em São Paulo. Dessa maneira, São Paulo teve sua grande colaboração no espírito devocional criando belíssimas peças de inspiração erudita e popular, encerrando, em seu caráter austero, a mais bela expressão da imaginária feita em argila policromada (PFEIFFER, 2005, p. 89).

Com efeito, a partir desse estudo comparativo, constatamos nas imagens da Virgem da Penha uma espécie de sobreposição de invocações, uma vez que tal imaginária adquire elementos, atributos, gestuais e policromias típicos de outros títulos marianos, mas que foram incorporados às esculturas de Nossa Senhora da Penha de França. Esse fenômeno se deve, muito provavelmente, aos modelos ou referenciais (presentes nas igrejas mais abalizadas) adotados pelos escultores ou entalhadores da época, bem como aos ideais religiosos de então, que primavam por uma retórica emotiva e persuasiva, que reforçasse a maternidade virginal de Maria e, por consequência, a defesa de sua imaculada concepção, colocada em xeque pela Reforma (DIAS, 2020, p. 62).

ECOS DA SENHORA DA CONCEIÇÃO, PADROEIRA DE PORTUGAL, NO CULTO À PENHA DE FRANÇA

As reflexões acerca de como a Igreja enfrentou as discordâncias sobre a Imaculada Conceição de Maria decorrentes da Reforma nos reconduzem à imagem da Virgem da Penha de Votorantim, na qual identificamos outro elemento único dentre as imagens retabulares de Nossa Senhora da Penha de França dos séculos XVI a XIX no Brasil. Trata-se do crescente aos pés de Maria e acima dos querubins.

Esse elemento remete-nos diretamente à iconografia de Nossa Senhora da Conceição, que faz referência à Mulher vestida de sol e prestes a dar à luz, com a cabeça coroada de doze estrelas e tendo a Lua como escabelo, segundo o relato do *Apocalipse de São João* (Ap 12, 1-2). Nessa perícope, a Igreja reconhece a imagem de Maria (grávida do Filho de Deus) e da própria comunidade eclesial, que gesta Cristo, seu Senhor e Redentor. Nesse sentido, mais uma vez, reforça-se, na imagem de Nossa Senhora da Penha, o mistério da concepção sem pecado de Maria, desde muito reverenciado pelos cristãos e proclamado dogma apenas em 1854 (TEMPESTA, 2020).

E mais, podemos estabelecer relação entre a Lua e a cobra (isto é, o dragão, a antiga serpente), presente na imaginária da Penha lisboeta e carioca (conforme já expusemos) e, por excelência, nas representações da Imaculada Conceição. Nesse caso, a cobra é o símbolo do diabo, do mal e do pecado enfrentado pela Mulher do Apocalipse:

> A cobra também troca de pele todos os anos. Por isso ela foi comparada nas culturas antigas à lua que, sempre de novo, refaz-se. A cobra aos pés de Maria poderia ter o mesmo sentido da Lua, significando que Maria Imaculada é portadora daquele que é o Senhor da vida e da morte, que transformou a morte em vida, que tem o poder dar a vida e de retomá-la (Jo 10,18). (NEOTTI, 2018, p. 121)

Efetivamente, os astros proporcionam um sentido mais profundo à iconografia da concepção imaculada de Maria, que reverbera, por conseguinte, na imagem da Penha de Votorantim:

> A lua e as estrelas são esplendor da esposa - Jerusalém celeste e simbolizam a verdadeira grandeza aos olhos de Deus. A polivalência simbólica dos sentidos dá pleno significado ao texto. A base histórica do símbolo não o prende, mas valoriza o seu alcance. Maria dá lugar real à inauguração da função materna da comunidade - Igreja. (...). A idealização da mulher-povo conduz à criação de uma figura solene de beleza, colocada sobre as nuvens e o crescente, coroada de estrelas, esmagando a serpente. É simultaneamente identificada com o antigo povo e com o novo povo de Deus. (AZEVEDO, 2018, p. 18)

Com efeito, ao longo dos séculos, a História da Arte ocupou-se de representar a Imaculada Conceição de Maria de formas muito variadas: “primeiro, simbolicamente ou alusivamente, pelo Beijo de Ana e Joaquim na Porta Dourada, mais tarde na forma da Sulamita

do Cântico dos Cânticos ou a mulher vestida de sol do Apocalipse, de pé sobre uma lua crescente" (RÉAU, 1957, p. 79, tradução nossa). E particularmente os símbolos que expressam a altivez de Maria – a Lua, os *putti*, a nuvem etc. – deveras aludem também à sua glorificação e, portanto, ao mistério da assunção da Virgem aos céus, teologicamente muito atrelado ao dogma da Imaculada Conceição.

Ainda relacionada à concepção sem pecado de Maria, podemos constatar outra particularidade iconográfica em algumas imagens da Virgem da Penha de França. A policromia em vermelho e azul, típica da indumentária da imaginária de Nossa Senhora da Conceição que circulou no mundo luso-brasileiro por séculos (COSTA, 2009, p. 17), pode ser observada nas túnicas e nos mantos de algumas esculturas da Senhora da Penha, como a que se venera em Araçariguama – SP (século XVII) e em Vitoriano Veloso, o conhecido Distrito do Bichinho, no município de Prados – MG (século XVIII).

Ambas as esculturas são de madeira dourada e policromada e apresentam indumentárias muito distintas daquela da Virgem da Penha de França paulistana. Certamente, a policromia em vermelho e azul das vestes de Nossa Senhora, mesmo no caso de invocações marianas distintas da Imaculada Conceição, visa a reforçar o culto a ela. Especialmente após sua proclamação como Padroeira de Portugal e seus domínios, em 1646, por D. Joao IV,o qual

> mandou cunhar moedas com a imagem de Nossa Senhora da Conceição cercada com símbolos da litania lauretana e definiu que as cores da túnica e do manto seriam as mesmas da bandeira da Coroa Portuguesa, ou seja, vermelha e azul granada. (SANTOS, 2019, p. 28)

A recorrência dessa policromia nas imagens da Penha e de outras tantas invocações marianas contribuiu extraordinariamente para a promoção do culto à Imaculada Conceição de Maria (AZEVEDO, 2018, p. 9) e sua defesa, por parte da Igreja, frente aos ataques protestantes que mencionamos.

É de supor, inclusive, que os tons róseos e azul-turquesa que se observam em outras tantas imagens da Virgem da Penha sejam uma variação do vermelho e do azul-marinho da indumentária típica de Nossa Senhora da Conceição. As cores azul e rosa se popularizaram nas imagens mais recentes da Virgem da Penha, mas podem ser observadas também, ainda que não correspondam à policromia original, em imagens históricas, como a do Rio de Janeiro – RJ; aquela que se encontra no altar-mor da Capela de Penedia, em Caeté – MG; e nas vestes em tecido da escultura da Senhora da Penha de Vila Velha – ES. Esta última, que, como dito, principiou o culto a Nossa Senhora da Penha no Brasil, após ser vestida com outras cores no

passado, cristalizou-se com o azul e o rosa, que correspondem às cores da bandeira do estado do Espírito Santo, do qual é Padroeira (FLORENTINO, 2019, p. 138).

CONCLUSÃO

A Virgem da Penha de França trata-se, na verdade, de uma dentre as várias representações de Maria que se inserem na categoria denominada *Nossa Senhora* (ou *Virgem*) *com o Menino* que, consoante João Marino, "abrange a maioria das invocações. As mais antigas mostram Nossa Senhora sentada, tendo no seu colo o Menino Jesus e nas mais novas Nossa Senhora está em pé, com o Menino geralmente no seu braço esquerdo" (MARINO, 1996, p. 22). E prossegue o autor: "Conforme os atributos que a Virgem e o Menino trazem em suas mãos, varia a devoção" (MARINO, 1996, p. 22). E acrescentamos que também o gestual e a postura são determinantes nesse sentido.

Devido a essa semelhança e proximidade formal entre as tantas imagens de Nossa Senhora com o Menino, apesar dos diferentes suportes (madeira e barro), dimensões, distinções e identidades estilísticas e autorais, algumas invocações de Maria parecem se sobrepor a outras numa mesma escultura.

Dito de outra forma, identificamos, em imagens de Nossa Senhora da Penha, elementos, policromias, panejamentos, atributos, gestos, posturas e volumetrias habituais ou comuns a outras invocações da Virgem Mãe. Desse modo, procuramos atestar como a Virgem da Penha de França, tendo sofrido inúmeras adaptações e variações iconográficas no processo de circulação e transmissão desse culto, requer algo além de uma interpretação meramente formal de seus exemplares escultóricos. Do alto de seus altaneiros penhascos, a Virgem Mãe com o seu Menino tem muito a nos comunicar por meio de uma imaginária tão multíplice e extensa, que atravessou serras, mares, séculos e fronteiras da História, da Arte e da devoção.

REFERÊNCIAS

A BASÍLICA. Santuário Basílica da Penha Rio de Janeiro – RJ. Disponível em: <https://www.basilicasantuariopenhario.org.br/historia-de-nossa-senhora-da-penha>. Acesso em: 31 maio 2021.

ALMEIDA, Leonardo Caetano de. Basílica de N. Sra. da Penha. In: TIRAPELI, Percival; CARNEIRO, Laura (orgs). **Igrejas de São Paulo – Arte e Fé**. São Paulo: Edições Loyola; Editora Unesp, 2022, p. 304-307.

ALMEIDA, Leonardo Caetano de. Nossa Senhora da Penha de França: traços iconográficos e devocionais da Padroeira da cidade de São Paulo. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, v. 11, n. 11, p. 48-87, 2021.

ALMEIDA, Leonardo Caetano de. Nossa Senhora da Penha de França: caminho da devoção entre São Paulo e Minas Gerais. **Rocalha**, São João del-Rei, v. I, p. 41-67, 2021.

ARAÚJO, Fernando Augusto José. **O Santuário de Nossa Senhora da Penha de França em Lisboa – Apontamentos Históricos e Tradicionais**. Lisboa: Imprensa Barreiro, 1951.

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.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira. Iconografia da Imaculada Conceição – novas interpretações e simbologia das ladainhas loretanas. **Revista Imagem Brasileira**. Belo Horizonte, n. 9, 2018. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/265>. Acesso em: 2 ago. 2022.

BARBOSA, I . de Vilhena. **Convento e Igreja de Nossa Senhora da Penha de França**. Lisboa: Archivo Pittoresco, 1863.

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. BAZIN, Germain. Iconologia Barroca na Europa Central. In: ÁVILA, Affonso.

Barroco – Teoria e Análise. São Paulo: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 2013.

BEZERRA, Maria Danuza. **Araçariguama: cidade portal do interior**. São Paulo: Sowilo, 2017.

CAPELA da Penha poderá ser tombada pelo Estado. **Folha de Votorantim**, São Paulo, 10 mar. 1994, p. 5.

CHAVES, José Maria da Conceição. **Memórias do Antigo Arraial de Nossa Senhora da Penha de França da Lage, atual cidade de Resende Costa: desde os proêmios de sua existência até os dias presentes.** Resende Costa: AMIRCO, 2014.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da Escultura Devocional em Madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2014.

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

COSTA, Rogério Vicente da. **Estudo sobre a iconografia de Nossa Senhora da Conceição e inventário das invocações de Nossa Senhora em Ouro Preto** – a importância da Virgem Maria no culto católico. 79 p. Monografia (Pós-Graduação *Lato Sensu* em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca). Universidade Federal de Ouro Preto. Orientação Myriam Ribeiro de Oliveira. Ouro Preto, 2009.

COUTINHO, Maria Inês Lopes (org.). **Museu de Arte Sacra de São Paulo**. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2014.

DIAS, Marcos Horácio Gomes. Em foco: Nossa Senhora da Conceição. **Piratininga**, São Paulo, v. 3, 2020, p. 62.

ETZEL, Eduardo. **Imagens Religiosas de São Paulo**. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

ETZEL, Eduardo. **Imagem Sacra Brasileira**. São Paulo: Edições Melhoramentos; Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

FILHO, Attilio Colnago. Senhora da Penha: ícone da fé quinhentista no Espírito Santo.

Revista Farol, Vitória, n. 7, 2006. Disponível em:<http:ufes.gov.br /farol/article/view/11466/8040>. Acesso em 25 mar.2021.

FLORENTINO, Ivan Petri. A Capela de Nossa Senhora da Penha: contributo para um projeto de revitalização. **Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo**, Vitória, v. 3, n. 6, 2019.

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: <ttps://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18564/209209214503>. Acesso em 8.abr.2021.

GOMES, José Benedito Almeida. Capela da Penha: Prefeito sugere União Votorantim- Sorocaba para o Aproveitamento de um dos mais Belos Pontos Turísticos da Região. **Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 9 ago.1978, p.7.

GOMES, José Benedito Almeida. Chave do Museu Sumiu Antes do Roubo. **Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 24 nov. 1993, p. B-10.

GONÇALVES, Cristiane Souza. Mário de Andrade e os azulejos azuis no centro de São Paulo: historiando o desaparecimento da igreja Nossa Senhora dos Remédios. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 17, n. 2, p.26-48, jul./dez. 2021.

JESUS, Edson Penha. **Penha: de Bairro Rural a Bairro Paulistano**. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana). Universidade de São Paulo. Orientação Margarida Maria de Andrade. São Paulo, 2006.

LAJES, Mário F. Cobras e Lagartos na Penha de França e noutros Santuários Marianos **Povos e Culturas**, Lisboa. n. 11, 2007.

MARINO, João. **Iconografia de Nossa Senhora e dos Santos**. São Paulo: Banco Safra – Projeto Cultural, 1996.

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

NEOTTI, Frei Clarêncio. **Animais no Altar** – Iconografia e Simbologia. Santuário: Aparecida, 2018.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Escultura Colonial Brasileira: um Estudo Preliminar. In: ÁVILA, Affonso. **Barroco – Teoria e Análise**. São Paulo: Perspectiva; Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 2013.PFEIFFER, Wolfgang. Imaginária Seiscentista e Setecentista na Capitania de São Vicente. In: TIRAPELI, Percival (Org.). **Arte Sacra Colonial**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora UNESP, 2005.

QUITES, Maria Regina Emery. **Esculturas Devocionais**. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019.

RÉAU, Louis. **Iconographie us de´art Chrétien** – Tome Second. Paris: Press Universitaires de France, 1957.

SANTA MARIA, Frei Agostinho de. **Santuario Mariano, e Historia das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora** – Tomo X. Lisboa Ocidental: Ofecina de Antonio Pedrozo, 1723.

TEMPESTA, Cardeal Orani João. Imaculada Conceição. **CNBB**, 8 dez. 2020. Disponível em: < https://www.cnbb.org.br/imaculada-conceicao-5/>. Acesso em: 15 set. 2022.

TIRAPELI, Percival. **Arte Sacra: Gênese da Fé no Novo Mundo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Casa Civil, 2007.

MATERIAIS E TÉCNICAS

IMAGENS DE METAL FUNDIDO NA ARTE COLOMBIANA (SÉCULOS XVII-XVIII)

CAST METAL SCULPTURES IN COLOMBIAN ART (XVII-XVIII CENTURIES)

LAS ESCULTURAS EN METAL FUNDIDO EN EL ARTE COLOMBIANO (SIGLOS XVII-XVIII)

Adrián Contreras-Guerrero[1]

contreras.guerrero.a@gmail.com

RESUMO

Durante os séculos XVII e XVIII, as imagens de metal fundido eram muito comuns em Nova Granada, tanto as importadas da Espanha e de Quito quanto as feitas localmente. Entre essas imagens há uma dupla casuística: de um lado, aquelas que eram feitas inteiramente de metal, como a *Huerfanito* de Pamplona, e de outro, aquelas que só tinham algumas partes de metal, principalmente o rosto e as mãos. Neste estudo abordaremos todas essas questões com especial atenção às peças das oficinas de Quito, que inundaram o mercado de Nova Granada durante o século XVIII.

Palavras-chave: escultura barroca; imaginária espanhola; arte de Quito; chumbo; Pedro de Lugo.

ABSTRACT

During the 17th and 18th centuries, cast metal images were very common in New Granada, both those imported from Spain and Quito as well as those made locally. Among these images there is a double casuistry: on the one hand, those that were made entirely of metal, such as the *Huerfanito* of Pamplona, and on the other, those that only had certain metal parts, mainly the fase and hands. In this study we will address all these issues paying special attention to the pieces from Quito workshops, wich flooded the New Granada market during the 18th century.

Keywords: baroque sculpture; spanish imaginary; art from Quito; lead; Pedro de Lugo.

RESUMEN

[1] Professor Doutor Assistente, do Departamento de História da Arte, da Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Granada (UGR), Espanha. Bacharel em Artes Plásticas (UGR, 2010), Licenciado em História da Arte (UGR, 2015), Mestre em Estudos Avançados de Museus e Patrimônio Histórico-Artístico (UCM, 2012), e doutor em História da Arte (UGR, 2018). Os seus principais interesses de investigação giram em torno da arte ibero-americana, especialmente no que diz respeito ao campo da escultura, tendo realizado diversas estadias de investigação na Colômbia, Peru e Equador. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-9391-5469.

Durante los siglos XVII y XVIII, las imágenes de fundición de metal eran muy comunes en la Nueva Granada, tanto las importadas de España y Quito como las de fabricación local. Entre estas imágenes hay una doble casuística: por un lado, las que estaban realizadas íntegramente en metal, como el Huerfanito de Pamplona, y por otro, las que sólo contaban con determinadas partes metálicas, principalmente el rostro y las manos. En este estudio abordaremos todas estas cuestiones prestando especial atención a las piezas de los talleres quiteños, que inundaron el mercado de la Nueva Granada durante el siglo XVIII.

Palabras clave: escultura barroca; imaginario español; arte de Quito; plombo; Pedro de Lugo.

INTRODUÇÃO

Junto com a madeira e o gesso, o metal foi um dos materiais que figuraram na escultura neogranadina, ou seja, aquela que foi realizada entre os séculos XVI e XVIII na Real Audiência de Nueva Granada (região que em sua maior extensão corresponde até hoje com a Colômbia). A fabricação dessas esculturas de metal não foi feita por cinzelamento mecânico ou martelamento de metais, o que chamamos de "arte teorética", mas sim fundidas em moldes feitos a partir de uma imagem modelada original.

Nesse sentido, são muitas as esculturas metálicas que citadas em inventários antiguos, pelo que achamos oportuno citar alguns desses documentos inéditos para evidenciar a variedade e riqueza dessas peças. Assim, no inventário da Igreja de San Juan de Dios em Bogotá, datado de 1756, no altar de San Cayetano é citado "um calvário de vulto, feito de estanho, com suas cruzes e pedestais de madeira"[2], enquanto na sacristia era "um crucifixo de estanho, com uma cruz de tartaruga, cantos e uma base de bronze dourado, com poderes e uma coroa de prata"[3]. Em um inventário do mesmo templo verificado dez anos depois, constatou-se: "um Senhor Crucificado de estanho muito especial encarnado com uma cruz de tartaruga e cantos de bronze, e uma base de bronze e madeira dourada com uma coroa de espinhos e poderes, tudo de metal"[4]. Este inventário é, por sua vez, acompanhado de algumas notas feitas entre 1766 e 1768, altura em que se acrescenta "Um feixe de estanho de São João"[5] com acessórios de prata. Por si só, a doação que o templo de San Juan de Dios de Bogotá teve serve para ilustra a riqueza artística perdida no intrincado caminho do tempo. Os frades hospitalares tinham também outras imagens

[2] AMSJDCP. Ar. VI-1º, f. 11r. *Libro de inventarios de este Convento Hospital de Jesus, Maria, y Señor San Joseph de esta Corte. Fecho por el Reverendo Padre Fr. Joseph de Alvarado Presidente de dicho Convento por mandado Nuestro Reverendo Padre Maestro Vicario Provincial Fr. Juan Antonio de Guzmàn en 4 de Agosto de 1756 años*. 1756 a 1766. Tradução nossa.
[3] Ibídem, f. 12v. Tradução nossa.
[4] Ibíd., f. 34r. Tradução nossa.
[5] Ibíd., f. 44r. Tradução nossa.

semelhantes nas suas casas provinciais: na nova sacristia do templo de Monserrate, em Villa de Leiva, tinham dois crucifixos, um "de chumbo, e a cruz de dita imagem é feita de madeira com seus cantos dourados. Mais uma pequena cruz com um crucifixo de bronze com cantos de prata"[6].

Como se vê, é feita uma clara distinção entre peças de bronze, estanho e chumbo. O bronze no sentido estrito é a liga de cobre e estanho, embora às vezes certas porcentagens de metais como o zinco também tenham sido adicionadas à mistura. Quanto às peças de estanho ou chumbo acima mencionadas, o mais provável é que não fossem metais puros, mas também ligas onde, sim, estanho ou chumbo eram o metal dominante. As propriedades do estanho, cuja cor e brilho se assemelham à prata, além de ser duro, dúctil e maleável, o tornaram comumente usados em liga com o cobre, gerando o já mencionado bronze, e com o chumbo, gerando o "peltre".

Outras ordens religiosas também fizeram uso de crucifixos metálicos como o de bronze que o frade dominicano Vicente Maecha[7] tinha na sua cela ou os que os jesuítas de Tunja tinham em 1717: um de "estanho com cruz de granadilha acuada que se encontra na sacristia" e outro "santo Cristo de bronze que está à porta do tabernáculo do altar-mor"[8]. Este último foi provavelmente um dos trazidos da Espanha pelo frade jesuíta Hernando Cabero em 1655, que os registrou em Sevilha como "quinze pequenos cristos de bronze e um médio para as igrejas"[9]. Esta oferta de obras na Península era muito comum entre os religiosos. A informação mais significativa a esse respeito encontra-se no Arquivo Central de Cauca, onde se conservam vários documentos relacionados à missão liderada por Frei Lope de San Antonio. Oriundo do convento franciscano de Popayán, Frei Lope contratou uma *Virgen de Gracia* em Madrid com o escultor Ignacio Pereira "da nação portuguesa", com a condição "de que os pés e as mãos e a cabeça da imagem assim como da criança que deve ter como foi combinado nas armas deve ser esvaziado de estanho" que assina em Madri em 28 de abril de 1753[10]. Esta imagem chegou a Popayán e foi a padroeira do convento franciscano, mas atualmente está desaparecida. Um último caso singular é o Calvário que foi colocado no sacrário da Capela do Rosário de Tunja, constituído

[6] AMCP. Dep. 13-1, f. 3r. *Inventario y Cartacuenta de nuestro Hospital de Leiba, para presentar en el Capítulo*. 3-V-1784. Tradução nossa.
[7] AGN. Colonia, Conventos, t. 55, f. 777r. *Memoria que hago yo fray Vicente Maecha del sagrado orden de Predicadores de lo que tengo a uso con licencia de mi prelado*. s/f.
[8] BNC. Manuscritos, índ. 145, lib. 105, f. 97r. *Libro de la iglesia y sacristía de este Colegio de Tunja, desde el día 8 de enero del año de 1717*. VI-1717 a 8-VII-1761. Tradução nossa.
[9] AGI. Indiferente, 2871, L. 9, 1 f. 31v. *Autorización del rey para que Hernando Cabero que va al Nuevo Reino de Granada pueda llevar los libros y géneros necesarios para el culto divino y adorno de las iglesias y colegios de la Compañía*. 6-III-1655. Tradução nossa.
[10] ACC. 8925 (Col. E I-7 or), f. 1r. *Recibo de pago que da Ignacio Pereira, portugués, al Padre fray Lope de San Antonio por la hechura de una imagen*. 28-IV-1753. Tradução nossa.

por um crucificado "em bronze na sua cruz negra de ébano com quinas, uma Dolorcita e uma pequena caveira toda em bronze"[11].

Em suma, houve outros metais que participaram da arte da escultura. No entanto, o chumbo foi o metal mais utilizado para a reprodução em série de modelos devocionais de grande fama e grande procura durante a primeira metade do século XVII. A escultura fundida teve grande prestígio na Europa, sendo adotada também na Audiência de Quito, Nova Granada e no Brasil (GUTIÉRREZ, 1995, p. 67 e 243-244; TRUSTED, 2007, p. 257), este último país onde também foram fabricadas máscaras de chumbo como a do Nazareno da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (PROENÇA BRUSADIN; EMERY QUITES, 2017, p. 133-159).

Para obter uma peça de chumbo fundido, primeiro modelava-se o protótipo em argila ou cera e, depois de finalizado e devidamente seco, fazia-se um contramolde que podia ser de madeira, argila, gesso ou areia[12]. Obtido o molde, vazava-se o chumbo líquido a uma temperatura compreendida entre 140 e 200 ºC, sendo habitual preservar o espaço dos globos oculares para posteriormente instalar no seu lugar olhos de vidro, embora também pudessem ser perfurados posteriormente quando a peça já tinha sido demolida e arquivada. Para a aderência do filme pictórico, praticava-se uma leve raspagem na superfície visível da peça (ÁNGEL, 2000, p. 14). Clara Inés Ángel Casas, restauradora que estudou este tipo de técnica na Colômbia, identificou nelas diferentes ligas com proporções variáveis de chumbo, estanho, prata, cobre, bronze, latão e zinco, concluindo que nunca se utilizou chumbo puro por ser bastante frágil, podendo fraturar facilmente (ÁNGEL, 2000, p. 13). Portanto, quando falamos de "imagens de chumbo" estamos na verdade nos referindo a composições mais complexas, onde o chumbo nem sempre é o componente dominante, por exemplo, a análise de uma peça do Museu de Arte Religioso de Popayán resultou em um índice mais alto de teor de zinco do que chumbo, juntamente com um terceiro metal de liga indeterminado (ÁNGEL, 1997, s.p.).

[11] APSLBC. San Antonino, Conventos, Tunja, índ. 2577, vol. 1/1/9, f. 30r. *Ynventario de todas las alhajas de esta sacristía de Nuestra Señora del Rosario de Tunja*. XI-1795. Tradução nossa.

[12] Este procedimiento es descrito en documentos de la época como la historia del colegio jesuita de Marchena: "En este año [1615] envió el padre Rector al hermano Juan de San Miguel a Sevilla para que del modelo de barro que hizo Juan Martínez Montañés para hacer la figura de Nuestro padre San Ignacio de Sevilla sacase una hembra de yeso, y después una figura de cera con que se vació de estaño. Y casi lo hizo con traza, y algunos oficiales le ayudaban; y finalmente sacó la cabeza que hoy tenemos del Padre. Púsole colo al óleo un insigne pintor llamado Pacheco por 100 reales". Cfr. LOZANO, 2002, p. 221.

Figura 1: San Juan, oficina de Quito, s. XVIII. Escultura em madeira entalhada e metal fundido policromado con olhos de vidro, Convento de Santa Clara, Pamplona.



Fonte: autor.

Figura 2: Imaculada Apocalíptica (Raio-X), oficina de Quito, s. XVIII. Escultura em madeira entalhada e metal fundido policromado, 47 x 23x 17 cm, coleção particular.



Fonte: María Cecilia Álvarez White.

Figura. 3: Santa Bárbara (Raio-X), oficina de Quito, s. XVIII. Escultura em madeira entalhada e metal fundido policromado, Capela de San Antonio de Chinas, Inzá (Cauca).



Fonte: Guevara 2014, p. 129.

Normalmente os elementos fundidos limitam-se apenas às máscaras das imagens e das mãos, sendo o resto do corpo em madeira, embora para isso também haja exceções como veremos adiante. Estas máscaras metálicas foram pregadas ao busto de madeira graças aos orifícios por onde foram inseridas cavilhas ou pregos de metal, que por vezes permaneceram visíveis devido ao diferente comportamento físico de ambos os materiais ao longo do tempo. Um exemplo disso é o *San Juan* de las Clarisas de Pamplona (Figura 1), cuja máscara e sistema de fixação são hoje visíveis. É mais científico e eficaz verificar a presença de elementos de chumbo em imagens de raios X. Às vezes, acontece que as máscaras de metal não combinam bem com os bustos nos quais são pregadas, o que leva a que sejam feitos enxertos ou obturações para esconder a transição entre as duas peças.

PIEZAS SEVILLANAS

Francisco Pacheco, vangloriando-se de introduzir o uso de encarnações foscas na escola sevilhana, afirma que em 17 de janeiro de 1600 policromou a primeira reprodução em bronze do crucifixo “dos de Miquel Ángel, que esvaziou daquele trazido de Roma por Iuan Baptista Franconio (insígnia Platero)” (PACHECO, 1649, p. 405, tradução nossa). Portanto, pode-se deduzir que, pelo menos desde o início do século, a técnica de fundição foi utilizada na cidade do Guadalquivir. O mesmo autor, no seu tratado escrito entre 1634 e 1638, dá-nos conta do

boom que a escultura em metal experimentava nessa época, afirmando que "também nesta época com o excesso de imagens de molde, particularmente Crucifixos e Crianças, a encarnação de mate foi introduzida nos metais" (PACHECO, 1649, p. 409-410, tradução nossa).

As imagens desse tipo que foram analisadas na Espanha revelaram-se compostas por ligas variáveis de chumbo, estanho e antimônio, que é chamado de "peltre". A terminologia da época, presente por exemplo no tratado sobre a Arte dos Metais de Alonso Barba (1640), distingue entre "chumbo branco" ou estanho e "chumbo preto" ou o próprio chumbo, o que pode levar a confusão se ignorarmos a presença de estanho nessas ligas (MARCOS, 2013, p. 66), sendo que, como já apontamos, as fontes primárias aludem indistintamente a essas peças como figuras em "chumbo", "estanho" e "peltre", embora na maior parte dos casos seja o mesmo material

.

Figura 4: *Menino Jesus*, modelo original de Juan de Mesa, ca. 1618-1630. Escultura em chumbo fundido e policromado, *Museo de la Merced*, Cali.



Fonte: autor.

Na Espanha, o chumbo era obtido nas minas de Linares, as mesmas que forneceram esse material às obras de El Escorial, e nas localizadas no eixo levantino formado por Herrerías-Lorca-Mazarrón-Cartagena (KROUSTALLIS, 2008, p. 354) e nas jazidas da serra de Huelva e do sul da Estremadura (SÁNCHEZ, 1989, p. 658-673). Já o estanho era extraído de depósitos nacionais pobres ou importado de minas da Europa Central e da Inglaterra (MARCOS, 2013, p. 66). Como já foi indicado em outras ocasiões, durante o século XVII Sevilha foi o centro de operações a partir do qual foram criados em série alguns modelos devocionais de grande

sucesso entre eclesiásticos e particulares, distribuídos por toda a Espanha e América. Como essas peças não foram encomendadas, quase não deixaram vestígios documentais nos autos notariais, embora se encontrem notícias de sua exportação para a América, como o fato de que em 1586 Pedro Cabno de Casaus trouxe para Cartagena das Índias "quatro figuras de o Menino Jesus e uma figura de Nossa Senhora de estanho" (QUINTANA, 2000, p. 105, tradução nossa).

Bem, na Colômbia há um bom número de Menino Jesus fundidos em metal que se enquadram na estética de Martínez Montañés. Perante estas peças é inevitável recordar a lenda que conta como Montañés teve de lançar ao rio Guadalquivir os moldes com que fez o seu popular Menino Jesus de Chumbo, impulsionado pela pressão do sindicato dos escultores de Sevilha (PEÑA, 2011, p.80). No entanto, ainda não foi verificado se a própria oficina Montañés se dedicou a explorar esse lucrativo mercado. Por outro lado, o que está documentado é a figura do artesão e comerciante flamengo Diego de Oliver, cujos dados biográficos foram revelados por Palomero (PALOMERO, 2007, p. 110-111). Oliver era originalmente da cidade de Liège e foi descrito como orgulhoso, tenaz, astuto e sem escrúpulos. Depois de sofrer um incidente em Madri e deixar um compatriota desarmado, acabou chegando a Sevilha em 1612. Depois de compensar e reconciliar-se com a vítima, instalou-se no bairro da Catedral junto com a comunidade flamenga. Percebendo que havia uma grande procura na cidade pelo Menino Jesus à moda de Sevilha, resolveu fazer justiça com as próprias mãos e, subornando o criado de um fidalgo, conseguiu que lhe emprestasse durante todo o mês de março "um Menino Jesus de três quartos de vara de comprimento (62 cm), feito pela mão de Juan Martínez Montañés, escultor vizinho desta cidade, para que eu tire o debuxo e a talha em relevo do referido menino". Obtido o modelo e reproduzido em larga escala, Oliver rapidamente enriqueceu, vangloriando-se de ter contribuído com 8.800 reais em dote em seu casamento dois anos depois.

Diante da demanda da clientela americana que pedia Filhos maiores, de uma vara de altura (83 cm), teve que buscar um novo protótipo e conseguiu-o novamente de forma tortuosa do escultor Juan de Mesa através de um capitão de um navio na Carrera das Índias, que encomendou de Mesa em 14 de julho de 1618, um Menino Jesus modelado em barro de uma vara de altura que deveria fazer em 34 dias; Obtida a imagem, Oliver a reproduziu em metal e no navio do referido capitão, que partiu de Cádis na primavera de 1619, estavam a bordo vinte e seis Meninos Jesus "para que eu os levasse à Terra Firme de las Yndias" e ele trouxe o dinheiro obtido com sua venda.

Em agosto do mesmo ano, 1618, Oliver apareceu contratando o mestre pintor Mateo Xuares para ajudá-lo nos trabalhos de sua indústria emergente. O fato do flamenco aparecer consignado como "Mestre fundidor de figuras em relevo de ¿Mesas?" e que o fiador do pintor

contratado seja o próprio Juan de Mesa, põe em xeque a posição do famoso escultor cordobeso, que seguramente teve sua participação no negócio dos Niños de chumbo (BAGO, HERNÁNDEZ; SANCHO, 1928, p. 130; WALL , 1932, p.78 e 96, tradução nossa). As últimas informações conhecidas sobre Diego de Oliver, relativas ao arrendamento de algumas casas pelo escultor Juan de Remesal em 1628, influenciaram mais uma vez esta vantajosa ocupação do flamenco ao consigná-lo como "mestre fundidor de filhos de chumbo". Além disso, a idoneidade de Oliver como fiador da Remesal, juntamente com o montador Antonio de Aguirre, é garantida por ambos serem "ricos e com assinantes de mais de 4.000 ducados", o que mais uma vez destaca seu elevado poder aquisitivo.

O mercado recebeu com entusiasmo essas imagens metálicas, pois representavam uma grande redução de custos. No caso dos *Niños Jesús* enviados às Índias, Palomero já alertava para a gradação de preços que existia de acordo com os materiais utilizados em sua realização (MARCOS, 2013, p. 68): um em madeira policromada custava 200 reais (23,5 pesos), enquanto uma reprodução em bronze custava 175 (20,5 pesos) e em metal inferior como o estanho custava 110 reais (13 pesos). A estes valores acresce um acréscimo de 25% sobre o valor da base.

Na Colômbia, esse tipo de Meninos de chumbo corresponde ao *El Huerfanito* de Pamplona feito de uma liga de chumbo e estanho, o do Museu de Arte Sacra da mesma cidade, o da Paróquia de Santa Bárbara de Tunja e o espécime decapitado no Museo de la Grace de Cali. Quanto a este último, já se notou a enorme semelhança que compartilha com a coleção Uvence de San Cristóbal de las Casas (México), atribuída precisamente a Juan de Mesa, o que torna provável que ambas as obras tenham vindo da mesma matriz (APONTE, 2015, pp. 210-113). Outro modelo iconográfico é o apresentado pelo Menino Jesus adormecido, existente em acervo particular e atribuído à oficina Montañés (PEÑA, 2011, p. 83-84).

FUNDIÇÕES EM NOVA GRANADA

Na Colômbia havia uma forte tradição metalúrgica pré-hispânica conhecida e estudada por autores como Restrepo Tirado, Luis Duque Gómez, Carlos Margaín, Paul Rivet, etc., que mostram que essas culturas eram especialistas no processo de cera perdida, laminado, filigrana, fazer relevos e vazados, engastes e soldagem. Assim, quando os espanhóis chegaram, a terra era fértil o suficiente para o uso desse tipo de técnica aplicada ao campo da prataria e da escultura. Sobre as principais explorações metálicas de Nueva Granada, suscetíveis de serem utilizadas nestas obras, Oviedo informa que na zona de Ibagué "existem muitas minas de mercúrio, chumbo e álcool, e minas de ferro e cobre em superabundância. Existem muitas minas

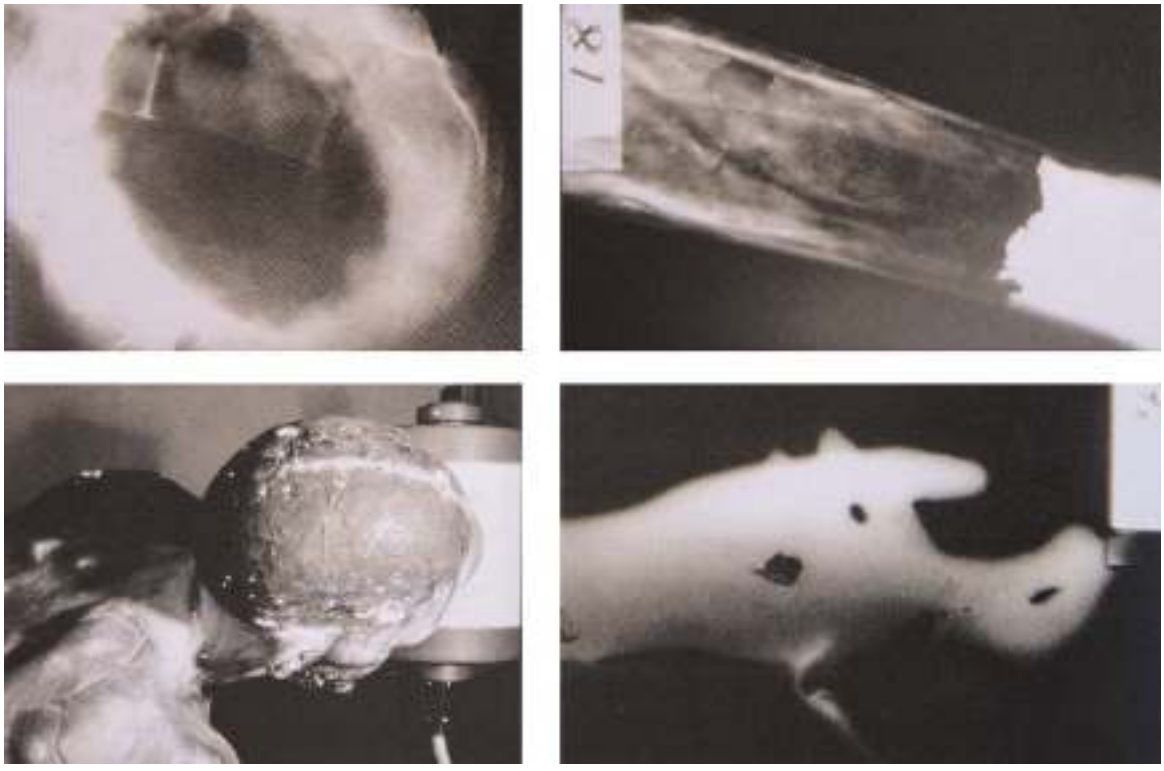
dos mesmos metais e em abundância nas jurisdições de Vélez, Muzo e La Palma, nesta existem em Nocaima, Nimaima e Pinsaima". Ele aponta ainda que, nas proximidades da lagoa Suesca, extraía-se ferro, em Tibiritá cobre e em Cucunubá, município eminentemente minerador até hoje, bastante tumbaga (liga de ouro e cobre muito utilizada pelos ourives indígenas).

Na Colômbia havia uma forte tradição metalúrgica pré-hispânica conhecida e estudada por autores como Restrepo Tirado, Luis Duque Gómez, Carlos Margaín, Paul Rivet, etc., que mostram que essas culturas eram especialistas no processo de cera perdida, laminado, filigrana, gravação, openwork, crimpagem e soldagem. Assim, quando os espanhóis chegaram, a terra era fértil o suficiente para o uso desse tipo de técnica aplicada ao campo da prataria e da escultura. Sobre as principais explorações metálicas de Nueva Granada, susceptíveis de serem utilizadas nestas obras, Oviedo informa que na zona de Ibagué "existem muitas minas de mercúrio, chumbo e álcool, e minas de ferro e cobre em superabundância. Existem muitas minas dos mesmos metais e em abundância nas jurisdições de Vélez, Muzo e La Palma, nesta existem em Nocaima, Nimaima e Pinsaima". Ele aponta ainda que, nas proximidades da lagoa Suesca, extraía-se ferro, em Tibiritá cobre e em Cucunubá, município eminentemente minerador até hoje, bastante tumbaga (liga de ouro e cobre muito utilizada pelos ourives indígenas).

Fundamental para estabelecer a existência de uma fundição em Santafé de Bogotá foram as indagações feitas por Hernández de Alba (HERNÁNDEZ DE ALBA, 1938, p. 125-128), nas quais constatou-se a existência da oficina de fundição de Pedro de Lugo Albarracín no bairro das Neves. De fato, o primeiro testemunho documental conhecido sobre a figura de Lugo é aquele relacionado com a encomenda que recebeu em 1625 para executar, na companhia do ourives Juan Bautista Cortés, a estátua orando do Arcebispo Fernando Arias de Ugarte, composta por um pedaço de pedra com o seu brasão, do mesmo material, e uma placa de bronze onde constaria o escudo do prelado e uma inscrição (MARCO, 1950, p. 319-320). É significativo que no referido documento seja descrito como "fundidor", o que é uma clara alusão à sua mestria na arte da fundição através da utilização de moldes. A obra que mais transcendeu entre as deixadas por Lugo foi, sem dúvida, a do *Cristo de Monserrate* considerada como a "obra máxima de fundição de metais realizada nos tempos coloniais" (ACUÑA, 1967, p. 176, tradução nossa). No entanto, as partes metálicas desta escultura são mínimas, pois estão restritas às mãos, a um pé, a máscara e um inusitado capacete de proteção colocado na cabeça, pelo que devemos falar antes de uma mistura de técnicas conjugadas. Essa tecnologia de processamento pode ser conferida nas radiografias que Hildegard Otto-Herzog fez da peça quando teve a oportunidade de analisá-la nos anos de 1990 (OTTO-HERZOG, 1996, p. 30-32). Dois anjinhos com mãos de chumbo fizeram parte da mesma encomenda feita ao artista.

Sobre as atividades do restante da família Lugo, sabemos que seu irmão Juan comprou "alguns moldes de cera quebrados, por três pesos" (GILA; HERRERA, 2011, p. 95 e HERRERA e GILA, 2018, p. 331, tradução nossa) na venda de bens realizada após a morte de Ignacio García de Ascucha, o que sugere que ele também fazia a fundição. Da mesma forma, deve-se notar que em 1666 "Doña Ana de Losada, viúva de Francisco de Lugo" (ROZO; BERNAL, 1934, p. 230, tradução nossa) estava recebendo 124 pesos, que eram devidos ao falecido pelo lançamento de dois sinos para a Igreja das Neves. O fato dos Lugos aplicarem a técnica de fundição de metais à arte da escultura antes de meados do século XVII é um claro avanço do que aconteceria mais tarde em Quito, escola que fez dessa técnica uma de suas marcas (HERRERA; GILA, 2018, p. 334).

Figura 5. Imagens de raios-X do Cristo de Monserrate mostrando as mãos e o capacete de chumbo dentro da escultura



.Fonte: arquivo do autor.

No final do século, em 1681, encontramos uma nova referência à imaginária do metal, também praticada por um artesão indígena. Naquele ano, o frade Juan Meléndez ainda advertia que o padre Juan Martínez de Chipaza, como extirpador de Nueva Granada, havia detectado um foco de heresia em sua jurisdição. Conta o cronista que "do ouro que tirou dos Ídolos fez uma imagem volumosa do Apóstolo Santiago, e uma coroa para Nossa Senhora, e o artífice dessas obras foi o mesmo índio que fez os Ídolos" (MELÉNDEZ, 1681, pág. 421, tradução

nossa). Que este eloquente testemunho sirva para sublinhar mais uma vez a dificuldade nos processos de evangelização e a miscigenação artística exemplificada no campo dos processos técnicos.

Finalmente, gostaríamos de chamar a atenção para um conjunto de obras feitas de chumbo que estão distribuídas entre diferentes museus e igrejas da Colômbia e que se enquadram estilisticamente na escola de escultura de Santafé. São vários crucifixos retirados de moldes muito semelhantes: dois deles estão no Museo del Carmen de Villa de Leyva e o terceiro no museu privado do Santuário de Bojacá. Outra peça interessante é o San Nicolás Tolentino que está guardado na sacristia da Iglesia de las Nieves em Bogotá, cujas mãos são feitas de chumbo. É uma obra atribuível ao círculo de Lugo. Essas quatro simulações poderiam ampliar o catálogo de obras metálicas produzidas pela escola de Santafé, cujas certezas até agora são muito poucas. No futuro, será necessário caracterizar química e metodologicamente as peças metálicas dos diferentes centros artísticos para separar o que é propriamente de Santa Fé das abundantes obras de Quito com as quais muitas vezes são confundidas.

Figura: 6. *Crucificados*, oficina de Nueva Granada, s. XVII. Esculturas de metal fundido e policromado, *Museo el Carmen, Villa de Leyva*



Fonte: o autor.

.

IMPORTAÇÕES DAS OFICINAS DE QUITO

As oficinas de Quito também eram muito dedicadas à fabricação de escultura fundida, sendo as verdadeiras fornecedoras de máscaras de metal no Vice-Reino de Nova Granada durante o século XVIII. Diante da crise econômica que a Audiência de Quito atravessava e para atender à grande demanda externa por esculturas, as oficinas da cidade optaram por alguns

"atalhos" que incluíam a reprodução metálica de máscaras, bem como a incorporação de olhos de vidro e, por vezes, a substituição do entalhe do cabelo por perucas naturais. Como apontou Alexandra Kennedy, as máscaras de chumbo eram geralmente um modelo andrógino que poderia ser usado como homem, mulher ou anjo, dependendo da caracterização e atitude do corpo em que eram montadas (KENNEDY, 2010, p. 32). Mas, além das razões produtivas e econômicas, a produção seriada de imagens de chumbo tinha uma justificativa teológica já que "a variedade ou originalidade na representação das imagens religiosas não era considerada especialmente desejável, pois o mais importante era o destaque, e sobretudo não interpretar os dogmas" (TRUSTED, 2007, p. 257, tradução nossa).

Ainda há muito trabalho a ser feito na identificação e caracterização das diferentes oficinas de Quito que produzem esculturas em metal fundido, embora tenhamos a certeza de que Bernardo de Legarda, um dos maiores expoentes da escola de Quito, participou desse comércio lucrativo. Assim, no seu testamento podemos ler como na sua oficina "foi encontrada uma ferramenta para moldar e fundir. Instrumentos para fazer moldes e para colação de chumbo" (LUCANO, 2010, p. 86, tradução nossa). No que diz respeito à Nova Granada, muitas máscaras de Quito ainda preservadas estão muito relacionadas ao estilo de Legarda, cuja prolífica e versátil oficina coincide no tempo com o clímax desse tipo de importação. De fato, à medida que o século XVIII avança, podemos falar de uma verdadeira "inundação" de peças de Quito no Vice-Reino, tendência que continuaria após a Independência. Uma das comprovações documentais do que foi dito encontra-se no envio solicitado pelo convento carmelita de Medellín, enviado da Real Audiência de Quito em 29 de setembro de 1794 (VIVES, 1998, p. 12-13). O recibo diz assim:

> Embalagem de duas caixas que eu, abaixo assinado, envio ao Sr. Nicolás de Texeda y Arriaga, morador de Popayán, para seu pedido e nele verá seus principais e custos até isso … … … … … … … … … … ..[Incompleto]
> Para uma cabeça e mãos de Nossa Senhora do Carmo, que seja para o corpo de 2 varas e seu filho de corpo inteiro de ½ vara, e suas máscaras de estanho, tudo em … ... … 007 patacones
> Ytt. Seis cabeças e mãos, 3 para homens e 3 para mulheres; cerca de 2 varas de altura, a 5 pesos por cabeça e mãos, tudo em (e suas máscaras de estanho) … …… ..… 030 patacones
> Ytt. Um rosto, e mãos, e seu filho, o rosto para a altura de 2 hastes que é o Sr. San Josef, e o filho de ½ haste, e suas máscaras de estanho, tudo em ...07 patacones
> Ytt. Uma cabeça e mãos de Santa Teresa, para o altar de 2 varas, e as suas máscaras de estanho, em … … … … … … … … … … … … ….... 005 patacones
> Ytt. Uma cabeça e mãos de São João da Cruz, do tamanho de 2 varas, e a sua máscara de estanho, em … …… … … … … … … … … … … ..... … 005 patacones

Parece que o ramo feminino da Carmel na Colômbia tinha uma predileção especial por peças de Quito. Assim, o convento de San José de Medellín foi fundado em 26 de janeiro de 1791 graças à ajuda de Ana María Álvarez del Pino e sua fortuna. As esculturas essenciais que foram pedidas a Quito como dote inicial do mosteiro eram relativas aos santos carmelitas: uma Virgem do Monte Carmelo, um São José com o Menino, uma Santa Teresa, um São João da Cruz, bem como três santos não identificados e três santas, que certamente serviriam de curinga para invocações ainda não definidas (VIVES, 1998, p. 12-13). A mercadoria contratada limitava-se a máscaras e mãos de "estanho", pois o castiçal ou manequim trazia mais custo para montá-lo no destino. Exceções a isso são os dois Meninos Jesus que a *Virgen del Carmen* e São José teriam que carregar se fossem enviados completamente acabados.

Figura: 7a. Sanndido policromado com olhos de vidro, coleção particular, Bogotáto não identificado, oficina de Quito, s. XVIII. Escultura em madeira entalhada e metal fu.



Fonte: María Cecilia Álvarez White.

Figura: 7b. Reverso da máscara da escultura anterior.



Fonte: María Cecilia Álvarez White.

Exemplos deste tipo de remessas de Quito abundam em todo o país e seria absurdo querer enumerá-las todos, embora valha a pena extrair um exemplo que, por suas características, se destaca dos demais: o Calvário da Cúria Arquiepiscopal de Tunja. Este conjunto de esculturas, cheio de interesse, só é comparável em sua iconografia com as conservadas no Museu Casa Mosquera de Popayán e no Museo de Arte Religioso de Duitama, este último de maior dimensão. Os três conjuntos apresentam Dimas e Gestas nas laterais de Cristo, embora o Tunjano seja o único inteiramente fundido em metal, sendo também completado com embutidos

para a cruz principal. Embora seja um conjunto não documentado, sabemos de outros casos semelhantes. Na época de sua expulsão, os jesuítas tinham a antiga sacristia de San Ignacio "um calvário feito de um crucifixo de chumbo um terço alto em sua cruz de ebáno, San Dimas, do mesmo, e Gestas, e ao pé de Nossa Senhora, e São João com mãos de chumbo em seus pedestais"[13].

Figura 8: *Rosto de Virgem Maria*, oficina de Quito, s. XVIII.
Escultura em metal fundido, coleção particular, Bogotá.



Fonte: o autor.

CONCLUSÃO

Na documentação fornecida, é evidente o peso específico importante de obras estrangeiras trazidas de outros centros artísticos, embora algumas técnicas como a fundição de metais apresentem ambos os casos. Esse procedimento técnico contribuiu para solucionar o problema da oferta artística na região. A fácil reprodutibilidade de certos arquétipos alcançados com esta técnica nos leva a conceitos como mercado, eficiência e rentabilidade que alguns artesãos e comerciantes experientes como Diego de Olivier que operavam no porto de Sevilha

[13] AGN. Colonia, Curas y Obispos, t. 45, d. 2, f. 189v. *Testimonio del inventario de las alhajas de la iglesia de San Bartolomé, simple y sigue la comisión para la traslación del sagrario de la santa iglesia catedral a la de San Carlos*. 16-IX-1776 a 1-X-1783. Tradução nossa.

tão bem puderam entender. Mas, sem dúvida, quem melhor soube explorar esse mercado potencial foram as oficinas de Quito, que inundaram todo o território da Nova Granada com suas peças de metal durante o século XVIII. Também existem evidências documentais de que a fundição de metais aplicada à escultura se tornou conhecida e praticada em Nova Granada graças à saga de Lugo. Entre os membros desta família destaca-se Pedro de Lugo, que aplicou os seus conhecimentos mineiros e de fundição em obras tão emblemáticas como o *Cristo de Monserrate*.

REFERÊNCIAS

ACUÑA, Luis Alberto. Historia Extensa de Colombia. **La Escultura**. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967.

ÁNGEL CASAS, Clara Inés. **Máscaras, mascarillas o mascarones de las esculturas policromadas de los siglos XVII y XVIII** (memoria de grado). Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 1997.

ÁNGEL CASAS, Clara Inés. **Rostros metálicos. Máscaras, mascarillas y mascarones en las esculturas policromadas de los siglos XVII y XVIII.** Bogotá: Banco de la República, Ministerio de Cultura, 2000.

APONTE PAREJA, Jesús Andrés. **Escultura en el Nuevo Reino de Granada siglos XVI-XVII**. Bogotá: auto-publicação, 2015.

BAGO QUINTANILLA, Miguel, HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Heliodoro. **Documentos para la Historia del Arte en Andalucía II: Documentos varios**. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1928.

GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. **Ignacio García de Ascucha, arquitecto, escultor y ensamblador asturiano-bogotano (1580-1629)**. Aproximación a su vida y obra. Anales del Museo de América, Madrid, n. 19, p. 68-100, 2011.

GUTIÉRREZ, Ramón. Los circuitos de la obra de arte: artistas, mecenas comitentes, usuarios y comerciantes. In: GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). PINTURA, ESCULTURA Y ARTES ÚTILES EN IBEROAMÉRICA, 1500-1825. Madrid: Cátedra, 1995, p. 51-82.

HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. **Teatro del Arte Colonial.** Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1938.

HERRERA GARCÍA, Francisco Javier y GILA MEDINA, Lázaro. Pedro de Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno Barroco en la escultura neogranadina del siglo XVII. In: GILA MEDINA, Lázaro y HERRERA GARCÍAS, Francisco Javier. EL TRIUNFO DEL BARROCO EN LA ESCULTURA ANDALUZA E HISPANOAMERICANA. Granada: Universidad de Granada, 2018, p. 305-362.

KENNEDY-TROYA, Alexandra. Arte y artistas de exportación. In: ORTIZ CRESPO, Alfonso y PACHECO BUSTILLOS, Adriana (ed.). ARTE QUITEÑO MÁS ALLÁ DE QUITO. Memorias del Seminario Internacional, agosto de 2007. Quito: FONSAL, 2010, p. 24-43.

KROUSTALLIS, Stefanos. **Diccionario de materias y técnicas**. I. Materias. Madrid: Ministerio de Cultura, 2008.

LOZANO NAVARRO, Julián José. **La Compañía de Jesús en el estado de los Duques de Arcos:** El colegio de Marchena (Siglos XVI-XVIII). Granada: Universidad, 2002.

LUCANO CAMACHO, María Fernanda. **Bernardo de Legarda: una mirada científica a su obra escultórica** (tesis de licenciatura). Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial, 2010.

MARCO DORTA, Enrique. La escultura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. In: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. HISTORIA DEL ARTE HISPANOAMERICANO. Barcelona: Salvat, vol. 2, 1950, p. 309-348.

MELÉNDEZ, Juan. **Tesoros verdaderos de las Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú.** Roma: Nicolas Angel Tinassio, 1681, t. I.

MURO OREJÓN, Antonio. **Documentos para la historia del Arte en Andalucía IV**: Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1932.

OTTO-HERZOG, Hildegard. **Der Christus von Monserrat in Santafé de Bogotá**. Arbeitsblätter für Restauratoren, Gruppe 25, Skulpturen, Maguncia), n. 29-1, p. 30-32, 1996.

PACHECO, Francisco. **Arte de la Pintura, su antigüedad, y grandezas**. Sevilla: por Simón Faxardo, 1649.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. El mercado escultórico entre Sevilla y Nueva España durante el primer cuarto del siglo XVII: Marchantes de la Carrera de Indias, obras de plomo exportadas y ensambladores de retablos que pasan a México. In: FERNÁNDEZ FÉLIX, Miguel (coord.). ESCULTURA MUSEO NACIONAL DEL VIRREINATO. Ciudad de México: Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2007, p. 107-118.

PEÑA MARTÍN, Ángel. **Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Martínez Montañés en Iberoamérica**. TRIM, Valladolid, n. 3, p. 75-84, 2011.

PROENÇA BRUSADIN, Lia Sipaúba y EMERY QUITES, Maria Regina. **História, arte e preservação do Patrimônio cultural**. A imaginária da Paixão de Cristo da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). Curitiba: Editora Prismas, 2017.

QUINTANA ECHEVERRÍA, Iván. Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586". ANALES DEL MUSEO DE AMÉRICA, Madrid, n. 8, p. 103-110, 2000.

ROZO, Darío y BERNAL, Cristóbal. Alfarjes santafereños. In: AA.VV. INICIACIÓN A UNA GUÍA DEL ARTE COLOMBIANO. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes, 1934, p. 225-233.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Julio. **De minería, metalurgia y comercio de metales**. Salamanca: Universidad, 1989, v. II.

TRUSTED, Marjorie. Devoción exótica: la escultura en la América virreinal y en el Brasil, 1520-1820. In: RISHEL, Joseph J. y STRATTON-PRUITT, Suzanne (coords.). REVELACIONES. LAS ARTES DE AMÉRICA LATINA 1492-1820. MÉXICO: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 250-259.

VIVES MEJÍA, Gustavo. **Presencia del arte quiteño en Antioquia**. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1998.

“SÃO PEDRO ARREPENDIDO” (MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA): UM ESTUDO INICIAL DAS TÉCNICAS E DOS MATERIAIS QUE COMPÕEM O SUPORTE CERÂMICO

“SÃO PEDRO ARREPENDIDO” (MONASTERIO DE SÃO BENTO DA BAHIA): AN INITIAL STUDY OF THE TECHNIQUES AND MATERIALS THAT MAKE UP THE CERAMIC SUPPORT

“SÃO PEDRO ARREPENDIDO” (MONASTERIO DE SÃO BENTO DA BAHIA): UN ESTUDIO INICIAL DE LAS TÉCNICAS Y MATERIALES QUE COMPONEN EL SOPORTE CERÁMICO

Agesilau Neiva Almada[1]

agealmada@yahoo.com

RESUMO

Este trabalho versa sobre o estudo inicial do ponto de vista das técnicas e dos materiais da escultura sacra, modelada em barro, “São Pedro Arrependido”, de autoria atribuída ao monge beneditino Frei Agostinho da Piedade e pertencente ao Mosteiro de São Bento da Bahia. O referido estudo faz uma breve apresentação do contexto histórico da escultura no Brasil, e em seguida, aborda aspectos da vida do frei beneditino. Prossegue tratando da constituição da técnica de modelagem, policromia, e do seu atual estado de conservação, trazendo depois questões relacionadas às discussões sobre a autoria da peça. O trabalho é finalizado com informações descritivas sobre as técnicas e os materiais, apresentando os exames técnicos e científicos realizados na escultura até o momento de elaboração deste trabalho, com o objetivo de entender todo o processo de sua construção. Trata-se de uma pesquisa inicial que ainda não foi finalizada, porém, traz questões importantes a serem consideradas e discutidas.

Palavras-chave: escultura sacra; escultura em cerâmica; São Pedro Arrependido; técnicas e materiais; Frei Agostinho da Piedade.

ABSTRACT

This work deals with the initial study from the point of view of the techniques and materials of the sacred sculpture, modeled in clay, “São Pedro Arrependido”, authored by the Benedictine monk Frei Agostinho da Piedade and belonging to the Monastery of São Bento da Bahia. The aforementioned study makes a brief presentation of the historical context of sculpture in Brazil,

[1] Conservador-restaurador de Bens Culturais Móveis, graduado pela Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG); Mestre em Artes, na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, do Programa de Pós-graduação em Artes, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/EBA/UFMG); e, Doutorando no PPGArtes/EBA/UFMG, na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultura, com a pesquisa intitulada “Estudo das técnicas e materiais das esculturas sacras em suporte cerâmico, a partir das obras de Frei Agostinho da Piedade, Século XVII”.

and then addresses aspects of the life of the Benedictine friar. It continues by dealing with the constitution of the modeling technique, polychromy, and its current state of conservation, then bringing up questions related to discussions about the authorship of the piece. The work ends with descriptive information about the techniques and materials, presenting the technical and scientific examinations carried out on the sculpture until the moment this work was prepared, with the aim of understanding the entire process of its construction. This is initial research that has not yet been completed, however, it raises important questions to be considered and discussed.

Keywords: sacred sculpture; ceramic sculpture; Saint Pedro Arrependido; techniques and materials; Friar Agostinho da Piedade.

RESUMEN

Este trabajo aborda el estudio inicial desde el punto de vista de las técnicas y materiales de la escultura sacra, modelada en arcilla, "São Pedro Arrependido", del monje benedictino Frei Agostinho da Piedade y perteneciente al Monasterio de São Bento da Bahía. El citado estudio hace una breve presentación del contexto histórico de la escultura en Brasil, para luego abordar aspectos de la vida del fraile benedictino. Continúa abordando la constitución de la técnica del modelado, la policromía y su estado actual de conservación, para luego plantear cuestiones relacionadas con las discusiones sobre la autoría de la pieza. El trabajo finaliza con información descriptiva sobre las técnicas y materiales, presentando los exámenes técnicos y científicos realizados a la escultura hasta el momento de elaboración de esta obra, con el objetivo de comprender todo el proceso de su construcción. Esta es una investigación inicial que aún no se ha completado, sin embargo, plantea preguntas importantes para ser consideradas y discutidas.

Palabra clave: escultura sacra; escultura de cerámica; San Pedro Arrependido; técnicas y materiales; Fray Agostinho da Piedade.

INTRODUÇÃO

A história da escultura no Brasil inicia-se na metade do século XVI, com o avanço do processo de colonização do país pelos portugueses. A imaginária religiosa brasileira, que tinha por função a veneração de peças nos altares das instituições religiosas (igrejas, conventos e capelas) e o seu uso em rituais católicos (procissões) e no culto doméstico (oratórios), é marcada, inicialmente, pela produção em cerâmica de baixa temperatura, também conhecida como barro cozido ou terracota, seguida, de forma expressiva, pela utilização da madeira como suporte.

Os mosteiros e colégios religiosos, que eram mantidos por missionários das mais diversas Ordens (jesuítas, franciscanos, beneditinos e carmelitas), foram os grandes centros de produção artística no período colonial brasileiro. A imaginária religiosa em cerâmica, portanto, foi predominante a partir de meados do século XVI e, com maior produção, por todo o século XVII, através dessas oficinas conventuais que se instalaram no Brasil.

Os beneditinos, que em Portugal já eram habilidosos na modelagem com o barro, foram pioneiros e, também, mestres na arte escultórica com esse tipo de suporte no Brasil. Trouxeram para a colônia a arte e o talento de modelar, esculpir e manufaturar imagens religiosas em cerâmica. Na produção beneditina destacam-se como artistas o Frei Agostinho da Piedade (1580-1661), português, que viveu e trabalhou na Bahia, considerado o fundador da escultura nacional; e o Frei Agostinho de Jesus (1610-1661), brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, que dentro da Ordem viveu inicialmente na Bahia, onde aprendeu o ofício com o então mestre Frei Agostinho da Piedade, tendo depois se estabelecido no estado de São Paulo, na cidade de Santana do Parnaíba.

Os artistas agostinhos produziram inúmeras peças em cerâmica de grande importância no cenário escultórico religioso brasileiro. Peças bastante representativas, do ponto de vista da técnica e da utilização do barro como material de suporte dessas esculturas.

Nesse contexto, este trabalho discorre, basicamente, sob o ponto de vista da técnica e dos materiais, sobre a obra "São Pedro Arrependido", peça cerâmica, modelada e esculpida em barro, atribuída a Frei Agostinho da Piedade, pertencente ao Mosteiro de São Bento, Salvador, Bahia, e hoje exposta no Museu de Arte Sacra (MAS), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob o regime de empréstimo pelo Mosteiro de São Bento.

FREI AGOSTINHO DA PIEDADE

A vida e a obra de Frei Agostinho da Piedade foram retratadas pelo também beneditino e historiador Dom Clemente Maria da Silva-Nigra. Pode-se afirmar que este foi o biógrafo mais importante dos artistas escultores beneditinos. Em sua publicação de 1971, ele alude informações sobre o referido mestre escultor, como também sobre o Frei Agostinho de Jesus, discípulo do primeiro, com quem aprendeu o ofício do manejo, do tratamento e da modelagem do barro, bem como o processo de policromia das peças.

Português de nascimento, Frei Agostinho da Piedade chegou ao Brasil muito jovem e foi morar na Bahia, onde se professou na Ordem Beneditina no Mosteiro de São Bento na cidade de Salvador, Bahia, e em seguida, foi ordenado sacerdote. Segundo Oliveira (2000, p. 49), sua permanência no Brasil (Bahia) "é documentalmente atestada entre 1619 a 1661, ano de seu falecimento". Dentro da Ordem, foi professor, ensinou artes, administrou a fazenda de Itapoã, pertencente ao Mosteiro de São Bento, e na sua fase final de vida foi zelador da Capela de Nossa Senhora da Graça, localizada em uma região nobre da cidade de Salvador, o então bairro da Graça.

Frei Agostinho da Piedade produziu um conjunto de peças em barro de extrema relevância e de grande apuro técnico e estético para os cânones daquela época e também de fundamental importância para o entendimento da história da arte escultórica no Brasil. O ofício ele trouxe de seu país natal, mais precisamente da região formada no distrito de Leiria, Alcobaça, em Portugal, onde direcionou sua formação artística. Valladares (1961, apud SILVA-NIGRA, 1971) descreve as influências que perpassaram o beneditino na sua formação como escultor:

> A obra reunida de Agostinho da Piedade, submetida a tal critério de confronto de épocas e de procedências, possibilitou ao historiador e crítico D. Clemente da Silva-Nigra identificá-la como continuidade dos "fulgores" finais da renascença manifestada em "Portugal" e ainda é com mais ênfase que adiante afirma: "Não há dúvida que as excelentes imagens e todo o conjunto do belíssimo Santuário das Relíquias do venerável mosteiro de Alcobaça influenciaram de maneira decisiva na formação artística de Frei Agostinho da Piedade, determinando todas as suas futuras obras na Cidade de Salvador". (VALLADARES, 1961, apud SILVA-NIGRA, 1971, p. 12)

Quanto à sua produção artística, Valladares (1961, apud SILVA-NIGRA, 1971) a classifica em três fases: 1) a dos bustos-relicários: o tratamento dado ao barro local com a mesma semelhança da produção contatada na abadia de Alcobaça, Portugal. Afirma que nesse grupo são assinalados reflexos renascentistas "por sua parecença, realismo e sobriedade"; 2) a produção de imagens de corpo inteiro, com altura variando entre 83 e 96 cm. Sobre esta produção, Valladares as agrupam

> através da unidade de seus módulos, por seu fio a prumo da cabeça aos pés, pelo denso e grave realismo que faz o panejamento obedecer à lei da gravidade e pelas poucas rupturas da regularidade excessiva, como, por exemplo, o leve amassado da cogula pelo livro de regras, a insinuada projeção de um pé sob o manto e a comedida projeção nos gestos. (VALLADARES, 1961, apud SILVA-NIGRA, 1971, p. 12-13)

3) Valladares relata que o conjunto de peças produzidas neste grupo "sugere uma nova conduta, porque exibe novos valores estéticos". Nele está o "São Pedro Arrependido", acompanhado do menino Jesus de Olinda e da Senhora Sant'Anna-Mestra e da Nossa Senhora com o menino de São Bento.

Das obras produzidas, são comprovadas através de documentação aquelas realizadas nos anos de 1620, 1634, 1636, 1642, 1661. Cardoso (2014) descreve, no Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia, em apub SILVA-NIGRA, 1971, o valor das assinaturas inscritas em quatro peças produzidas pelo Frei. Diz o verbete:

> São do mais alto valor as suas próprias firmas, gravadas na argila úmida, em quatro de suas imagens de barro, antes de ser cozida nos fornos. Para Nigra, "tais inscrições não só identificam com absoluta certeza o autor, mas também nos revelam a mentalidade do artista e a própria disposição psicológica do religioso beneditino". (CARDOSO, 2014, apub SILVA-NIGRA, 1971, p. 18).

O verbete ainda descreve, do ponto de vista da produção realizada por Agostinho da Piedade, o seguinte:

> Atribuindo-se-lhe, no entanto, até o momento, mais de vinte peças, todas executadas com uma única matéria, o barro cozido, exceto o busto relicário de Santa Luzia, que tem a cabeça modelada e fundida em chumbo e bousto modelado em prata batida com partes douradas. Valladares (1961, apud SILVA-NIGRA, 1971, p. 11) afirma que "a sua obra é considerada a primeira manifestação de arte erudita ocorrida no Brasil e com a 'terra brasileira m prata batida com partes douradas. Valladares (1961, apud. SILVA-NIGRA, 1971, p. 11) afirma que "a sua obra é considerada a primeira manifestação de arte erudita ocorrida no Brasil e com a 'terra brasileira".

Nos relatos biográficos de Frei Agostinho da Piedade foram auferidos por Silva-Nigra as informações através das fontes: crônica de Frei José de Jesus, do Dietário das Vidas e Mortes dos Monges que faleceram no Mosteiro de São Bento da Bahia, e das próprias inscrições gravadas nas peças transcritas no Livro Velho do Tombo do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foi extraído dessas fontes o fato de que o religioso teve uma trajetória virtuosa marcada pela humildade e também pelo devotamento à Ordem de São Bento. No entanto, há casos curiosos na sua vida, como por exemplo: ao passar para a administração da Capela de Nossa Senhora da Graça, ele tinha por hábito tirar dos braços da imagem padroeira o menino Jesus e emprestá-lo aos enfermos e pedintes do bairro da Graça, e dias depois, correr pelas ruas chorando por ter esquecido a quem emprestara a imagem. Também se registra que, como zelador da Capela, fazia a limpeza diária, varrendo o templo e não permitindo que nenhum escravo o ajudasse.

Faz parte também do imaginário de vida do artista beneditino o fato de ter deixado de assinar algumas peças e, também, de sua reclusão na Graça, em razão de uma suposta reprimenda da Ordem por estar praticando um dos pecados capitais, a vaidade, com a sua autoria firmada nas obras (assinatura). No entanto, Oliveira (2000) faz uma reflexão sobre essa questão e por fim afirma que o fato não se trataria mesmo de uma punição. Em seu texto diz:

> Após 1642 não há mais registro de obras do monge-escultor, que teria abandonado sua arte, "cumprindo ordem de seus superiores", para administrar a fazenda beneditina de Itapoã e em seguida servir como capelão da Igreja da Graça, em Salvador. Não seria permitida a suposição de essa ordem superior ter sido um gênero de punição por ter-se "envaidecido" assinando suas obras, como previsto no capítulo 57 da Regra de São Bento? (OLIVEIRA, 2000, p. 49)

Se é verdade ou não esse fato, ainda é preciso pesquisar muito nos documentos existentes se há mesmo evidências dessas informações, pois pode haver inverdades nessa história ou mesmo se tratar de uma história fictícia, visto que o bairro da Graça abrigava a elite econômica da época e, provavelmente, o Frei não estava ali por castigo ou punição, dadas as relações existentes entre a igreja e a classe dominante economicamente.

Frei Agostinho da Piedade, segundo Oliveira (2000, p. 50), é "justamente considerado como o 'maior imaginário do século XVII em todo o Brasil". Formou discípulos e teve muitos seguidores, falecendo em Salvador, Bahia, em 2 de abril de 1661, provavelmente na Capela do bairro da Graça.

A OBRA

Esculpida em barro e parcialmente dourada, a obra "São Pedro Arrependido" data, aproximadamente, de 1640[2], apresentando as seguintes dimensões: 67,0 cm de altura, 38,5 cm de largura e 43,0 cm de profundidade.

No que tange à técnica construtiva, a peça parece ter sido esculpida a partir de um bloco único de barro, e posteriormente, escavada a sua parte central, com a retirada de parte do volume da matéria-prima, ocando assim o seu interior. A peça apresenta três orifícios de grandes dimensões no seu verso: dois localizados na cabeça e no tórax, sendo este último o maior, e um terceiro, o de menor tamanho, na parte inferior da escultura na região do quadril (figuras1 e 2). Recursos que, presumivelmente, foram criados para possibilitar uma queima eficiente do objeto com a saída do ar existente internamente e a ocorrência da troca de calor para o enrijecimento do barro e a mudança de estado, por um efeito químico gerado no processo de queima, para objeto cerâmico e, também, diminuir a sua massa, reduzindo assim o seu peso.

A ocagem de uma peça em argila é uma técnica de modelagem utilizada desde os primórdios tempos. O processo consiste em modelar um bloco de argila, e depois de finalizada a peça, ela é cortada ao meio, fazendo-se a retirada do barro que está no centro, deixando a peça completamente oca. Em seguida, as partes são unidas, com a utilização de pequenos rolinhos de argila ou apenas com a utilização de água e a pressão dos dedos. Ocar o barro é necessário para reduzir a espessura das paredes internas e assim facilitar o processo de secagem do barro (que ocorre de dentro para fora), diminuir o seu peso e possibilitar um resultado eficiente no processo de queima, com uma melhor resistência mecânica da cerâmica (barro cozido ou queimado). A ocagem também tem a função de permitir que, durante a queima, a peça não apresente qualquer tipo de alteração, tais como fissuras, rachaduras ou mesmo fraturas. No processo de queima de uma peça ocada ainda é preciso que sejam feitos orifícios em sua extensão, geralmente realizados em sua base, para a passagem do ar, permitindo assim que a secagem e a queima ocorram sem prejuízo (danos) para a peça. A imagem de "São Pedro

[2] Atribuição e datação feita por SILVA-NIGRA (1971, p.51).

Arrependido" não apresenta sinais de ter sido segmentada para que fosse feita a ocagem; não foi encontrado nenhum vestígio que comprovasse a utilização desta técnica. No entanto, é nítido que a peça foi ocada, e talvez por isso se expliquem os três furos no seu verso. Provavelmente os furos tenham possibilitado a retirada da matéria-prima do seu interior, utilizando-se ferramentas rudimentares.

Figura 1 - Vista frontal da peça



Fonte: MAS/UFBA, Set 2018.

Figura 2 - Vista do verso da peça



Fonte: MAS/UFBA, Set 2018.

A imagem traz a representação de São Pedro com uma vestimenta que remete a sua condição de apóstolo, ou seja, uma túnica. Anatomicamente, os joelhos estão fletidos como se estivesse em posição de agachamento; a perna da direita, em que o corpo se apoia, está coberta pela túnica, e a outra perna (esquerda), com o joelho flexionado e descoberto (à mostra). Sob este último posiciona-se o cotovelo esquerdo, dando sustentação à mão que apoia a cabeça. Esta, por sua vez, encontra-se inclinada também à esquerda. A mão direita se posiciona apoiada, justamente, sobre a região do joelho direito, com os dedos fechados e em um movimento que retrata o repuxar da túnica na região da perna direita; essa contração da mão reforça e evidencia a expressão do momento da dor vivida pelo apóstolo, no instante de seu arrependimento pela tripla negação do Cristo. A beleza, a grande expressividade e a singularidade desta peça estão na representação das veias localizadas nas mãos, nos braços e no pé, modelada e aplicada de forma bastante proeminente e, também, nos registros das lágrimas que escorrem pelo rosto e

pela mão de Pedro, como representação do choro de arrependimento pela negação do Cristo, ocorrida, segundo os registros bíblicos, por três vezes. Pedro ainda está representado com um aspecto físico bem-marcado, com rosto contendo uma barba fechada, farta e de desenho arredondado, preenchendo todo o rosto, e cabelos curtos, com uma área de calvície nas laterais e ao centro; o formato do cabelo pode até remeter à tonsura dos ordinandos, no entanto, há um pequeno topete (tufo de cabelos) na parte frontal mediana, o que configura a representação de um homem já na sua fase madura, com aspectos marcados pela calvície.

A vestimenta é composta de peça única, uma túnica, ao que parece longa e larga, com mangas em dobras até o cotovelo. Apresenta colarinho no estilo mandarim[3] e fechamento na parte superior por três botões; a túnica possui uma amarração na cintura com a utilização de um cinto, o que nos parece raro para o seu período de representação.

Essa representação está bem próxima a do apóstolo pescador, que é diferente daquelas que encontramos na imaginária de São Pedro. Pereira (2015), no seu trabalho de análise do desenvolvimento iconográfico de São Pedro ao longo do século XVIII, registra, no que se refere à imagem de São Pedro Arrependido:

> A força expressiva é assegurada pelas veias saltadas do braço retesado e pelas lágrimas grossas que escorrem pela face do santo. A flexão do joelho, a mão crispada que segura a toga e o rosto apoiado à mão esquerda completam o quadro que o escultor montou como uma figuração concreta do remorso após a tripla negação. A representação do apóstolo alcança refinamento naturalista e certa rusticidade, decorrentes por vezes da própria matéria em que está confeccionada a escultura, o que anda muito bem com a figura do apóstolo pescador. (PEREIRA, 2015, p. 93)

Hernández, Santos e Santos (2017) discorre sobre as representações mais comuns de São Pedro e diz que "a iconografia de São Pedro é geralmente apresentada seguindo dois tipos, como apóstolo e como sumo pontífice". E dentro de uma descrição formal, ainda discorre sobre a imagem de São Pedro Arrependido, objeto deste estudo, citando que o santo

> (...) aparece vestido com a túnica de apóstolo, aspecto físico vigoroso, firme, calvo, cabelo curto, assim como a barba arredondada, tendo sua face marcada por grossas lagrimas de São Pedro, na qual o santo é mostrado na profundidade de seu arrependimento e que tem inspirado diversas produções artísticas. (HERNÂNDEZ, SANTOS e SANTOS 2017, p. 453)

A imagem em terracota, supostamente atribuída à Frei Agostinho da Piedade, não apresenta nenhum atributo que possa remeter à iconografia do santo Pedro. Ainda segundo Hernández, Santos e Santos (2017, p. 453), "entre os atributos mais difundidos vinculados à figura do apóstolo estão as chaves, em número de duas, pelo que muitas vezes é distinguido

[3] Peça que apresenta ausência de colarinho formado, expondo pequeno ressalto da gola de forma homogênea por toda a gola. No mundo da moda atualmente este tipo de gola é chamado de gola de padre.

como o porteiro do paraíso e, também, à cena que o vincula à pesca milagrosa[4]. Portanto, a representação da imagem de Pedro ocorre de maneira bastante humanizada do santo, com um vigor estético muito apurado e impactante, o que faz duvidar, por alguns pesquisadores, que a sua produção tenha ocorrido mesmo no final do século XVII. Esta característica humana ressaltada pela imagem pode estar associada ao que se refere Marques (2015, p.10) sobre o apóstolo Pedro:

> Pedro foi um dos grandes discípulos de Jesus. Ele era aquele homem cheio de falhas e defeitos que Jesus escolhera para transformar. Cristo não estava interessado no que Pedro era, mas naquilo que ele iria se tornar. As falhas de Pedro estão visíveis nos evangelhos, é o discípulo que mais aparece errando, ao mesmo tempo é o discípulo que mais arrisca para ter um relacionamento com Jesus.

Ainda com referência à representação da escultura, Silva-Nigra (1971) comenta sobre a peça, expõe a significação da obra expressa pelo seu autor e ressalta a força que a imagem traduz através do estado de arrependimento de Pedro. Ele diz que:

> O primoroso trabalho exprime de uma maneira singular o extremo abatimento daquele apóstolo, depois de por três vezes negar o seu Divino Mestre. Perdido em si mesmo, entre sentado e ajoelhado, sustentando a cabeça pensativa com o braço que, por sua vez, se apoia sobre o joelho esquerdo, o robusto pescador da Galileia mostra-se no mais completo aniquilamento moral. A imagem revela ao mesmo tempo uma força exuberante e uma intensa concentração íntima. Na figura de Pedro, a robustez exagerada exprime, pelo contraste, a força do arrependimento. (SILVA-NIGRA, 1971, p. 31)

Ainda do ponto de vista da técnica e dos materiais, a peça, atualmente, não apresenta policromia; possui uma diferenciação de tonalidade que vai do vermelho escuro (vinho) ao rosa, fruto da matéria-prima utilizada (barro), e a nuance de cor, provavelmente, foi gerada durante o processo de queima do objeto. As peças de grandes dimensões precisam que a queima seja realizada de forma uniforme para que não haja variação de cor. Uma deficiência no processo de queima, seja pela irregularidade de calor em determinadas áreas, seja pelo mal posicionamento da peça dentro do forno ou da fogueira, pode gerar a diferenciação de coloração do barro após o seu cozimento. Pelas dimensões robustas da peça é provável que, no processo de queima, as deficiências geradas na cocção possam resultar nas diferenças de tonalidades constatadas.

Apresenta douramento, não muito regular, em quatro regiões: punho da túnica (região da dobra), na gola e nos botões, na parte interna da túnica (região da perna e pé esquerdo) e no

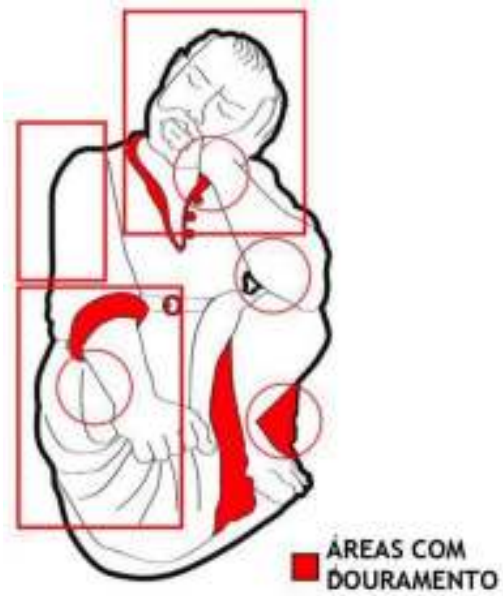
[4] Cena na qual, depois de ter predicado junto ao lago de Genezaré, Jesus subiu a um dos barcos ali parados e pediu a Pedro que jogara as redes. Este lhe respondeu que tinha trabalhado a noite inteira sem nada apanhar, mas, obedeceu. Ao fazê-lo tiveram tamanha quantidade de peixes que as redes se quebraram (EVANGELHO: Luc. 5,1-3, 1985, p.1937). (HERNÁNDEZ, SANTOS E SANTOS (2017, p. 454).

cinto. O processo de douramento não apresenta base de preparação e tão pouco o uso do bolo armênio. É possível que a folha de ouro tenha sido aplicada diretamente sobre o suporte, com o uso de um mordente para a sua fixação.

Quanto ao estado de conservação da peça, de maneira geral, encontra-se bastante íntegra, o suporte não apresenta perdas aparentes, salvo pontos muito pequenos e bastante pontuais e espaçados em áreas de baixa visibilidade. No entanto, as áreas douradas apresentam perdas, que não impedem de constatar o seu douramento. A peça já passou por intervenções anteriores, inclusive com reintegração do suporte em diversas áreas, sendo bastante evidente na base da peça e na região do ombro esquerdo. Sobre a imagem em barro, Silva-Nigra (1971, p.31) afirma que "em 1940, o irmão Paulo Lachenmayer começou a submetê-la a uma restauração completa, deixando a imagem restaurada na cor natural do barro".

Sabe-se também que a peça passou por restauração, em período mais recente, no Museu de Arte Sacra da Bahia, conforme relato ao autor feito pela conservadora-restauradora do Museu, Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto. No entanto, não foi encontrado nenhum registro documental com o tipo de intervenções realizadas pela instituição. Não foi constatada nenhuma intervenção nas áreas de douramento, o que presume estar preservado.

Figura 3 – Mapeamento das áreas de douramento da peça.



Fonte: Victorio e Groetelaars, 2019.

Victorio e Groetelaars (2019, p.3), em seu trabalho de documentação digital do Patrimônio Artístico, em que foram levantados dados a partir de tomadas fotográficas e

utilizando a técnica *Dense Stereo Matching* (DSM), em que foram gerados modelos geométricos de alta qualidade para a representação em 3D da escultura em estudo, mapeou as áreas de douramento da peça (figura 3). A análise feita pelas pesquisadoras da UFBA evidenciou a ausência de policromia e a constatação tão somente de douramento em áreas específicas, conforme informações contidas na figura 3.

AUTORIA

Precisar a autoria de qualquer obra de arte não é uma tarefa fácil, sobretudo quando não existem fundamentos por documentação de aquisição ou contratação do artista/artesão ou mesmo algum documento de doação com informações mínimas de quem executou ou que venham cercadas de elementos que possam ser identificados na obra ou no seu entorno, e/ou mesmo exames e análises de materiais e técnicas, que comparados com informações documentais possam realmente ser efetivados, de forma certeira, o seu autor e/ou autores.

Com a peça "São Pedro Arrependido" não foi e não é diferente. O monge beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (1903-1986) foi o primeiro a estudar e levantar as biografias dos artistas e monges da Ordem de São Bento, que foram os responsáveis pela construção do mosteiro e de suas igrejas, e também daqueles responsáveis pela execução das imagens, talhas, pinturas de retábulos e painéis que envolviam a Ordem. Portanto, foi pioneiro ao levantar informações sobre a vida e a catalogar as obras do Frei Agostinho da Piedade e fez isso com muita maestria, como afirma o pesquisador e crítico de arte brasileira Clarival do Prado Valladares (1918-1983), também pesquisador e estudioso das obras de Frei Agostinho da Piedade, no prefácio de Silva-Nigra (1971):

> O trabalho do historiador e crítico Silva-Nigra nos conduz ao melhor entendimento de monumentos antes agrupados, por critério de data, à generalidade e imprecisão do denominado barroco brasileiro, isto é, tudo que se produziu no correr dos Seiscentos e Setecentos. Seria impróprio chamá-lo de cronista dos beneditinos, uma vez que sua correta posição é a de analista da História das Artes Religiosas no Brasil, sobretudo do século XVII, utilizando como área de observação o acervo e a crônica da Ordem Beneditina. (...) Êle recompõem o biografado na dimensão da obra identificada e historiada, dando-lhe perenidade. Evita, sob rígido critério, a polêmica estéril ou a especulação anódina de contingências ou, até mesmo, de aparentes contradições nas fontes, a fim de não diminuir a grandeza inerente à qualidade artística do objeto que analisa, em conotação à matéria biográfica que pesquisa. (SILVA-NIGRA, 1971, p.5).

A imagem de "São Pedro Arrependido" é atribuída por Silva-Nigra a Frei Agostinho da Piedade, e ao que parece, não tem nenhuma dúvida quanto à sua autoria. Assinala em sua publicação (1971, p.31) que a referida imagem é "indubitavelmente, uma das melhoras obras

de Frei Agostinho da Piedade (...) interpretado com tanta beleza e perfeição". E, Clarival Valadares, em 1961 apud Silva-Nigra, 1971, p.31, chega a declarar que "considera a imagem de São Pedro Arrependido como um verdadeiro autorretrato de Frei Agostinho da Piedade", e segue dizendo que anda "desconfiado de que São Pedro Arrependido é mesmo de Agostinho da Piedade e que é o seu autorretrato". Para isso pontua, com um comentário particular, dizendo que toda vez que olha "para São Pedro Arrependido, vejo-o como uma ilustração do texto de Frei José de Jesus Maria, ao descrever a vida e a morte de Agostinho da Piedade". No entanto, esta posição dos dois historiadores não se faz uníssona entre os pesquisadores e estudiosos da história da arte sacra da atualidade. Apesar de poucas publicações neste tema, há críticas e questionamentos feitos quanto à autoria da peça e até mesmo sobre a vida de Frei Agostinho da Piedade, e de como ele deixou de esculpir e seguiu isolado até a sua morte, no entanto, praticamente sem registro de publicações por parte desses críticos, sobre essas supostas teses.

Flexor (2010) trilha em caminho oposto e, de maneira contundente, traz informações que vão na contramão do que disseram Silva-Nigra e Clarival Valladares sobre a autoria do "São Pedro Arrependido", afirmando que:

> A autoria da imagem [...] de São Pedro Arrependido, é atribuída a frei Agostinho da Piedade, apenas pelo fato de ser em terracota. **Com certeza é de autor anônimo e do século XIX**, atentando-se para os detalhes anatômicos, completamente diversos de todos os bustos relicários e imagens do século XVII, que, com certeza, não se devem à produção solitária de Frei Agostinho, mas, a sua oficina. (FLEXOR, 2010, p. 120) (grifo do autor)

No Dicionário Manuel Querino de Arte da Bahia, no verbete que trata do Frei Agostinho da Piedade, há citações de dois historiadores que trilham pela mesma linha de argumentação de Flexor: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Carlos Ott. Sobre a primeira diz o verbete que:

> A historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira contesta a atribuição do São Pedro Arrependido argumentando que a sua construção aproxima-se da estilística barroca, pois a fisionomia apresenta realismo cruciante na expressão da dor, e sugestão de força concentrada na tensão dos músculos e veias que afloram à superfície da pele, características estas que foram assimiladas pela imaginária colonial por volta de 1740. E conclui: "Cremos portanto que a autoria de Frei Agostinho da Piedade deve ser retirada desta peça, pois seria ilógico que o artista mudasse bruscamente de estilo em uma única obra (…)". (OLIVEIRA, 1984-85, p. 11).

Complementa o argumento com o posicionamento de Ott, que diz:

> Assim como o Prof. Carlos Ott, que observa em todas as imagens atribuídas a Frei Agostinho da Piedade por D. Clemente da Silva Nigra a mesma falta de expressão psicológica de uma produção intermediária entre arte erudita e popular. "(…) a atribuição da imagem de São Pedro Arrependido por D. Clemente ao dito escultor é puramente arbitrária; pois é uma imagem perfeitamente barroca que só começaram a fabricar na Bahia na segunda metade do século XVII, revelando além disso perfeito conhecimento de anatomia, inexistentes nas outras esculturas assinadas por Frei Agostinho da Piedade". (OTT, vol. II, p. 43).

Uma coisa é certa: a referida imagem é realmente muito díspar das demais produções esculpidas pelo frei beneditino. Há uma movimentação na imagem que não se vê em suas outras esculturas, como a "Nossa Senhora de Montesserrate" (1636), "Sant'Ana Mestra" (1642), "O Patriarca São Bento" (1643) e "Nossa Senhora com o Menino Jesus" (1640); essas são mais formais, geométricas e mais "duras", o que é tipicamente marcante da produção escultórica do dezessete. "São Pedro Arrependido" destoa um pouco deste formato e vai destacar-se pela expressividade da anatomia, com as veias ressaltadas nas mãos, braços e pés e as grossas lágrimas que caem dos olhos e escorrem pela mão e braço. Ao mesmo tempo, a imagem passa uma ideia de sofrimento psíquico vivido por Pedro, baseado em seu arrependimento, mas apresenta, com simplicidade, a rusticidade do apóstolo pescador. A ausência de policromia e apenas de douramento em detalhes na túnica não podem ser entendidos com uma simplicidade da confecção (modelagem) da escultura. É possível que esta peça em algum momento tenha sido policromada e, assim, talvez a leitura pudesse ser realizada por outro viés.

Valladares (1961, apud SILVA-NIGRA, 1971, p.31) infere e reflexiona sobre como a imagem pode propiciar leituras diferenciadas a depender do contexto e do momento em que seja feita a análise e diz que "se esta escultura de São Pedro Arrependido fosse dos nossos dias, não vacilaríamos em consagrá-la como obra definitiva do assim chamado 'realismo mágico'. Isto é, um realismo figurativo necessário como meio expressional de uma intenção poética".

A PESQUISA SOBRE TÉCNICAS E MATERIAIS

Em janeiro de 2020, o autor teve contato com a peça, uma vez que esta seria o objeto de sua pesquisa de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/EBA/UFMG), o que, posteriormente, não se concretizou em razão da pandemia do coronavírus que acometeu o país, em que os museus tiveram que fechar em cumprimento às normas sanitárias. No caso do Museu de Arte Sacra da UFBA, este se manteve fechado até meados de fevereiro de 2022. Assim sendo, naquele momento, foi possível fazer uma anamnese de toda a peça, através do olhar do profissional conservador-restaurador e dos exames globais realizados, tais como: organoléptico, microscopia portátil USB e endoscópio USB. Assim, a peça foi analisada do ponto de vista da sua estrutura interna e de toda a sua superfície externa.

Dos exames realizados, através do organoléptico foi possível identificar todas as marcas existentes na peça que remetem ao processo de fabricação e de sua modelagem e, também, ao seu estado de conservação. No que tange às técnicas de manufaturas, a peça apresenta três

orifícios (figura 2), recurso utilizado para promover a expulsão do ar interno durante o processo de queima, sem causar dano como fissuras e fraturas na peça; e ainda marcas de ferramenta (incisões, cortes e abaulamentos etc.), que foram utilizadas no processo escultórico ou de acabamento, durante a modelagem, sendo bastante presentes no verso da peça. Através dessas aberturas, localizadas na parte posterior da peça, foi possível realizar os demais exames de prospecção interna. No rol das degradações intrínsecas[5] foram encontradas incisões e a presença de arenado[6] e micro grânulos pétreos na superfície da peça. E as degradações extrínsecas[7], fissuras, fraturas de grande extensão pela base e pelo dorso da peça sem perda de material cerâmico e fraturas pontuais e de tamanho pequeno e de número inexpressivo com perda de material cerâmico e intervenções anteriores ocorridas nos pontos de fraturas.

O exame de endoscopia USB foi realizado com um aparato em formato de sonda (endoscópio), com uma microcâmera na sua extremidade, devidamente iluminada por microlâmpadas de led e conectada a um computador através de um cabo de aproximadamente três metros. Este equipamento foi introduzido através das aberturas no verso da peça e assim foi possível visualizar o seu interior. Detectou-se que a peça estava ocada em sua maior porção, e na região dos braços aparentava que as porções eram maciças (não foram ocadas). Notou-se também intervenções anteriores por todo o seu interior, com o objetivo de estruturação de todo o suporte, com materiais alheios à matéria-prima do suporte (barro). Os materiais encontrados no processo de intervenção se assemelhavam à argamassa (cimento) e ao gesso de produção industrial utilizado nos processos construtivos (Figura 4). Foram coletadas amostras desses materiais para análises futuras no Lacicor/EBA/UFMG (Laboratório de Ciência da Conservação do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (Cecor/EBA/UFMG).

[5] São aquelas geradas pelo tipo de material utilizado (matéria-prima) ou pela técnica de fabricação ou de construção da peça. No caso das peças cerâmicas, as degradações intrínsecas podem estar relacionadas à plasticidade da argila (se gorda ou magra), à alteração no processo de queima, à secagem inadequada, à má interação dos engobes etc.

[6] É a presença de orifícios sobre o suporte cerâmico; em geral são micro orifícios. Ocorre devido a uma deficiência no processo de preparação do barro, em que o artesão/artista, ao realizar a peneiração da argila, deixa que pequenos grânulos pétreos permaneçam no barro e, ao passar pelo processo de modelagem, esses microgrânulos que porventura ficam na superfície da peça, na queima, são expulsos pelo calor do fogo, deixando um orifício sobre o objeto.

[7] São aquelas geradas por agentes alheios ao objeto, surgindo do meio em que a peça está inserida. Os fatores de degradação extrínseca podem ser físicos, químicos, biológicos e antropogênicos e podem atuar de forma isolada ou em conjunto.

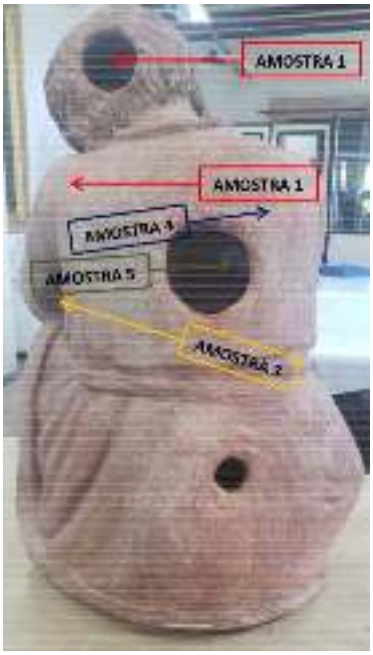
Figura 4 – Presença de argamassa e gesso na parte interna da peça.



Fonte: Autor, Jan 2020

As figuras 5 e 6 mostram o esquema de coleta realizado na peça, bem como a localização da coleta, realizada em uma área de perda de suporte, localizado embaixo do braço esquerdo, região de baixa visualização pelo espectador. No entanto, em razão da pandemia gerada pelo coronavírus, as atividades acadêmicas deixaram de ser presenciais, e por consequência, seus laboratórios deixaram de funcionar, não sendo possível, naquele momento, realizar a análise dos materiais coletados.

Figura 5 – Esquema das regiões de coleta de microamostras da peça



Fonte: Autor, Jan 2020.

Figura 6 – Detalhe de área de fratura, com perda de material cerâmico, em que foi coletada uma microamostra



Fonte: Autor, Jan 2020.

Através do exame de microscopia portátil USB, com um aumento de até 100 vezes, foi possível observar a superfície da peça, incluídas as áreas de douramento. O que se observou é que não havia nenhuma porção de policromia e tampouco resquícios. Nas áreas de douramento foi constatado que a aplicação da folha de ouro pode ter ocorrido sem as camadas de preparação que normalmente se utilizam para concretização do douramento: base de preparação e bolo armênio. Ao que parece, o douramento ocorreu diretamente sobre o suporte, provavelmente com a utilização de um mordente, que promoveu a fixação da folha de ouro (Figura 7). No entanto, outras análises precisam ser realizadas para a devida comprovação dessas hipóteses levantadas.

Uma curiosidade obtida nos exames realizados foi o fato de encontrar, no interior da peça, um grupo de cinco chaves, sendo duas presas em uma fita de tecido grafada com uma recordação do Senhor do Bonfim (figura 8). A singularidade deste achado se dá justamente por serem as chaves (em número de duas) um atributo relacionado à imaginária do santo, já que ele é considerado o "porteiro do céu". Hernández, Santos e Santos (2017, p. 453) infere sobre este tema a seguinte questão: "Entre os atributos mais difundidos vinculados à figura do apóstolo estão as chaves, em número de duas, pelo que muitas vezes é distinguido como o porteiro do paraíso". No caso específico, provavelmente, pode tratar-se de um ex-voto, objetos deixados por algum fiel em louvor, pedido de bênção ou agradecimento por alguma graça alcançada.

Figura 7 - Área de douramento na vestimenta do santo (gola da túnica). Imagem gerada pelo microscópio USB



Fonte: Autor, Jan. 2020.

Figura 8 - Chaves diversas encontradas no Interior da peça.



Fonte: Autor, Jan. 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção escultórica religiosa brasileira em cerâmica ainda não produziu estudos e publicações que abrangessem o assunto de forma mais focada no suporte cerâmico e nas técnicas e materiais. Aliás, o estudo de esculturas religiosas em cerâmica ainda é bastante incipiente no Brasil. Também ainda é bastante escasso o estudo sobre a atuação dos beneditinos no Brasil, tanto do ponto de visa religioso quanto da sua produção artística. Oliveira (2000, p.63) discorre sobre a carência de estudos referentes às oficinas conventuais beneditinas, diferente de outras Ordens, e assim, por sua vez, lança as necessidades de pesquisas e estudos nessa área.

Sob o ponto de vista das técnicas e dos materiais, praticamente nenhuma pesquisa foi produzida com foco na escultura religiosa em cerâmica. Há uma carência de entender como se processa a modelagem e como são esculpidas as peças em que se tem o barro como matéria-prima e, também, entender como se dá o processo de policromia dessas peças, que, diferente da madeira, têm suporte mais poroso e, por consequência, mais higroscópico.

Este estudo, na sua realidade, é um pontapé inicial no campo dos materiais e técnicas em esculturas religiosas cerâmicas. No caso específico da pesquisa com a peça "São Pedro Arrependido", são necessários ainda estudos técnicos mais apurados, análises das amostras coletadas e outros exames de imagens, tais como os de documentação por imagem (luz visível, luz UV e infravermelho), de raios X e tomografia computadorizada, entre outros. Entender como se comporta o suporte ao longo do tempo e as degradações que se processaram é necessário, principalmente, para o planejamento e a execução da conservação destas peças.

Produzido e apresentado no XII Congresso Internacional da Escultura Devocional, este estudo, realizado na cidade do Rio de Janeiro no período de 16 a 19 de novembro de 2022, não se finaliza aqui. Espera-se, com o retorno das atividades do Laboratório de Ciência da Conservação da EBA/UFMG e do Museu de Arte Sacra da UFBA, que se possa dar prosseguimento a esta pesquisa, em consonância com o Mosteiro de São Bento da Bahia, e assim levantar dados e informações, através das análises das amostras e da pesquisa documental em arquivos específicos das instituições envolvidas, para que seja possível entender toda a estrutura física da peça e até mesmo contribuir com elementos para possíveis comprovações futuras de autoria. Uma comparação entre a imagem do "São Pedro Arrependido" e as demais

peças que possuem assinatura e autoria confirmada a Frei Agostinho da Piedade[8] também é necessária para buscar elementos que auxiliem tanto no processo de entendimento do suporte, quanto na sua autoria.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA) por ter permitido efetuar o levantamento dos dados da referida pesquisa no seu acervo. Agradeço, especialmente, ao diretor do MAS/UFBA daquele período, o professor Dr. Francisco de Assis Portugal Guimarães, por ter permitido e viabilizado o acesso ao objeto de estudo. Agradeço também a conservadora-restauradora Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto, responsável pelo setor de Conservação e Restauração do Museu daquele momento, que subsidiou todas as informações necessárias à complementação dos dados e ao entendimento de todo o processo de construção e intervenção que passou a peça. E por fim, agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por ter, de forma indireta, financiado a pesquisa através do programa de fomento de bolsa de estudos para os discentes dos programas de pós-graduação. No caso específico desta pesquisa sem este tipo de auxílio e investimento não seria possível realizar a pesquisa.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Ana Cristina Nascimento. **Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia**. Organizado por Luiz Alberto Freire Ribeiro; Maria Hermínia Olivera Hernandez. Salvador, EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/?verbete=frei-agostinho-da-piedade-2&letra=&key=Frei%20Agostinho&onde=tudo. Acesso em 01 fev. 2022.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Igrejas e conventos da Bahia**. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2010, 268 p.

FREI AGOSTINHO DA PIEDADE. **Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia**. Organizado por Luiz Alberto Freire Ribeiro; Maria Hermínia Olivera Hernandez. Salvador, EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbetes/?key&onde=tudo. Acesso em 01 fev. 2022.

HERNÁNDEZ, Maria Hermínia Olivera; SANTOS, Emile dos Santos; SANTOS, Victor Hugo Carvalho. O poder simbólico e invocativo da imagem de São Pedro Arrependido do Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXXVII, 2017, Salvador. **História da Arte em Transe**. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2017, p. 450-461.

[8] As peças que possuem assinatura de Frei Agostinho da Piedade são as seguintes: “Nossa Senhora de Montserrat” (1636), “Nossa Senhora Santana Mestra” (1642), “Santa Catarina de Alexandria” (Séc. XVII), todas localizadas no MAS/UFBA, e o “Menino Jesus de Olinda” (Séc. XVII) abrigada no Mosteiro de São Bento de Olinda, Pernambuco.

MARQUES, João Wagi. **Pedra lapidada: a transformação de Pedro diante de suas falhas**. Revista Ensaios Teológicos, Ijuí-RS, vol. 01, n. 01, jun. 2015. Disponível em: http://revista.batistapioneira.edu.br/index.php/ensaios/article/view/72/123. Acesso em: 17 jan. 2020.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO BRASIL 500 É MAIS, ARTE BARROCA, 2000, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 anos/Artes Visuais, 2000. Catálogo de Exposição.

PEREIRA, André Luiz Tavares. **A imagem de São Pedro ao longo do século XVIII: uma breve análise de seu desenvolvimento iconográfico**. Revista Imagem Brasileira, Belo Horizonte, n. 8, 2015. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/214/204. Acesso em: 16 jan. 2020.

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

VICTORIO, T.; GROETELAARS, N. Documentação Digital do Patrimônio Artístico: experimentos de baixo custo propostos para o acervo de esculturas em terracota do Museu de Arte Sacra – UFBA. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE MODELAGEM DA INFORMAÇÃO DA CONSTRUÇÃO E PATRIMÔNIO CULTURAL, "SÃO PEDRO ARREPENDIDO" (MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA): SP. Anais... Campinas: IAU-US, 2019.

IMAGENS EM MARFIM: MORFOLOGIA, CONSERVAÇÃO, TÉCNICA *CONSTRUTIVA E TIPOLOGIAS*

IVORY IMAGES: MORPHOLOGY, CONSERVATION, CONSTRUCTION TECHNIQUE AND TYPOLOGIES

IMÁGENES DE MARFIL: MORFOLOGÍA, CONSERVACIÓN, TÉCNICA DE CONSTRUCCIÓN Y TIPOLOGÍAS

Anamaria Camargos[1]
anamarialcamargos@gmail.com

RESUMO

Este estudo apresenta uma abordagem sobre a imaginária religiosa em marfim, obras com presença marcante nos espaços colonizados pelo Império Colonial Português, frutos do processo de miscigenação e trânsito cultural. Estes artefatos são estudados aqui em suas características materiais e técnicas, propondo uma sistematização inicial de suas tipologias, ampliando o entendimento sobre uma temática que ainda nos deixa questionamentos significativos. Os atributos formais e estilísticos da imaginária lavrada em marfim estão diretamente condicionados às possibilidades de trabalhabilidade que esta matéria-prima específica possibilita, produzindo modelos de representação com soluções muito características, influenciando a laboração das peças, suas dimensões, resistência e ornamentação. O processo de degradação deste material é abordado brevemente, apontando como condições inadequadas, além de sua própria natureza, interferem em sua conservação.

Palavras-chave: Imaginária religiosa, marfim, morfologia, técnica construtiva, conservação, tipologias

ABSTRACT

This study presents an approach to religious imagery in ivory, works with a strong presence in spaces colonized by the Portuguese Colonial Empire, fruits of the process of miscegenation and cultural transit. These artifacts are studied here in their material and technical characteristics, proposing an initial systematization of their typologies, expanding the understanding of a theme that still leaves us with significant questions. The formal and stylistic attributes of the imagery engraved in ivory are directly conditioned to the possibilities of workability that this specific raw material makes possible, producing models of representation with very characteristic solutions, influencing the elaboration of the pieces, their dimensions, resistance and ornamentation. The degradation process of this material is briefly discussed, pointing out how inappropriate conditions, in addition to its own nature, interfere with its conservation.

***Keywords**:* Ivory religious sculptures; ivory; morphology; Constructive technique; Conservation; Typologies.

[1] Conservadora Restauradora de Bens Culturais Móveis e Integrados-EBA/UFMG; Mestre em Memória e Patrimônio Cultural-EA/UFMG; Pós-graduada em História da Arte Sacra-FDLM/Mariana e em Gestão e Conservação do Patrimônio Cultural-IFMG/Ouro Preto.

RESUMEN

Este estudio presenta un acercamiento a la imaginería religiosa en marfil, obras con fuerte presencia en espacios colonizados por el Imperio Colonial Portugués, frutos del proceso de mestizaje y tránsito cultural. Estos artefactos son estudiados aquí en sus características materiales y técnicas, proponiendo una primera sistematización de sus tipologías, ampliando la comprensión de un tema que aún nos deja con interrogantes significativos. Los atributos formales y estilísticos de la imaginería grabada en marfil están directamente condicionados a las posibilidades de trabajabilidad que posibilita esta materia prima específica, produciendo modelos de representación con soluciones muy características, influyendo en la elaboración de las piezas, sus dimensiones, resistencia y ornamentación. Se discute brevemente el proceso de degradación de este material, señalando cómo condiciones inapropiadas, además de su propia naturaleza, interfieren en su conservación.

Palabras clave: Imaginería religiosa, marfil, morfología, técnica constructiva, conservación, tipologías.

INTRODUÇÃO

Material utilizado desde os primórdios por culturas diversas, o marfim manteve por séculos sua relevância como um elemento portador de nobreza. Com registros de corporações de ofícios empregando esta matéria-prima já no século I na Índia, seu uso se propagou ao longo do tempo (SANTOS, 1998, p.18). No espaço africano, as caçadas à elefantes faziam parte de atividades sociais, envolvidas em rituais e cortejos. Todas as partes do animal eram aproveitadas, ficando as presas em marfim destinadas aos membros mais destacados das tribos, usado na confecção de cetros, ornamentos, imagens, entre outros; sendo até mesmo sua feitura envolvida em rituais específicos (RODRIGUES, 2018, p.57).

Incorporados ao uso cotidiano, objetos em marfim foram usados pelos povos árabes para acondicionar joias, cosméticos, incrustações em mobiliário, além da manufatura de amuletos e objetos rituais (SILVA, 2014, p.22). A presença islâmica na Península Ibérica no período medieval colaborou para difundir uma significativa produção de objetos em marfim, sobretudo a manufatura de imagens religiosas.

> Em conformidade com o âmbar e o coral, o marfim de elefante é uma das poucas matérias-primas orgânicas que foi privilegiada na competição com materiais mais preciosos, de origem mineral, como as gemas e metais nobres. A sua origem em locais distantes, a durabilidade e solidez, bem como seu exotismo, identificado na brancura e textura suave, contribuem para ser apreciado ao longo da história da humanidade. (RODRIGUES, 2018, p. 54).

Durante o período medieval, a Igreja Católica transpôs para o culto religioso modelos assimilados da imaginária em marfim realizada pelos romanos, produzindo obras escultóricas, placas com cenas historiadas, pequenos oratórios, alfaias. Devido a conflitos deflagrados ao

norte do continente africano, importante região de abastecimento de marfim à Europa, a oferta deste material tornou-se escassa. Os artífices recorreram a ossos bovinos para realizar a feitura das peças, mas esse material não oferece as mesmas possibilidades de ornamentação e qualidade de acabamento do marfim (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2641).

Entre os séculos XVII e XVIII, a produção de representações de cunho religioso estiveram presentes nas obras realizadas no Oriente sob diferentes expressões, mas foi a escultura de vulto que alcançou maior destaque entre todas, tanto em número quanto em apuro técnico. Estas imagens representavam diferentes invocações, muitas delas associadas às ordens religiosas presentes nos espaços colonizados, realizadas em peças únicas e grupos escultóricos narrativos. Iniciando o processo de evangelização dos nativos, não se encontrava, entre os missionários, artífices em quantidade suficiente para atender à demanda da produção de imaginária religiosa, elemento essencial à dinâmica de persuasão dos povos. À disponibilidade de matéria-prima e mão de obra afeita ao trato com o marfim, se somou o aporte de modelos iconográficos e cânones prescritos pela normativas tridentinas, largamente propagados por meio de gravuras, manuais, imagens sacras, entre tantas outras referências (TÁVORA, 1983, p.20).

Portugal foi o maior comerciante de artefatos de marfim, laborados em regiões do Oriente, como Índia e Ceilão, além da costa africana, China e Japão. Para coibir os artífices locais de continuarem produzindo imagens de deuses considerados pagãos pela Igreja Católica, havia mesmo uma ordem advinda da Coroa Portuguesa de que estes artesãos fossem convertidos e se dedicassem à produção, sobretudo, de representações de Cristo e da Virgem Maria, sob pena de perderem seus bens caso descumprissem essa determinação. Havia punições também aos encomendantes de imagens vistas como profanas, medidas que evidenciam o interesse tanto religioso quanto comercial por estes artefatos exóticos (TÁVORA, 1983, p.21). Essa circunstância demonstra também o empenho dos missionários em transmitir à toda a cristandade do Ocidente o sucesso da empreitada de evangelização por meio destes testemunhos materiais. “A ocidentalização não se limita a reorientar a produção indígena para os mercados da Europa. Ela mobiliza muitas vezes mundos, mãos e lugares diferentes” (GRUZINSKI, 2014, p. 334).

Pedro Dias (2005), considerando os diversos espaços geográficos e culturas influenciadas pelo processo de expansão ultramarina portuguesa, ressalta que; se a produção observada nos diversos territórios ocupados teve por modelo os cânones ditados por padrões europeus, em um processo reverso, também houveram adaptações, influências relativas ao material, à técnica passada entre várias gerações de artífices e formalismo que conferiram um

significativo enriquecimento à ornamentação, além do teor simbólico, das tradições e religiosidade local impressas nas obras, marcando esteticamente produções regionais (DIAS, 2005, p.22).

O continente africano foi o primeiro a ser colonizado e a fornecer matéria-prima aos europeus para a confecção de artefatos em marfim, ou artefatos manufaturados com expressões mais próximas às culturas autóctones. Em fins do século XIX, os estudos se ampliaram, sobretudo pelo contato de ingleses com peças retiradas do continente africano em processo de ocupação e levadas a coleções e museus europeus, evidenciando por estudos comparativos as diferenciações das áreas de produção (RODRIGUES, 2018, p.41).

Jorge Lúzio (2011) relata como os territórios africanos e asiáticos eram subdivididos em etnias diversas, incrementando uma ampla cadeia comercial que supriu o mercado europeu de produtos exóticos trazidos de culturas várias; entre estes, o marfim era dos mais almejados. Com predominância mercante ao norte e na porção atlântica da costa africana, o Império Colonial Português tinha no comércio de marfim uma atividade tão significativa quanto do ouro e de escravizados. Neste intercâmbio sociocultural implementado pela expansão ultramarina portuguesa, se inclui a religiosidade levada pelo projeto doutrinário da Igreja Católica; além dos produtos comercializados que passaram a fazer parte dos usos e costumes cotidianos, de todo conhecimento compartilhado (J. SILVA, 2011, p.13). As repercussões dessa integração foram sentidas no contexto econômico em terras brasileiras e em outros tantos de cunho social, humano, religioso e cultural decorrentes deste processo, trazendo questionamentos e leituras que ainda guardam amplas abordagens (LAPA, 1968, p.18).

O marfim advindo dos mercados africano e asiático vai afluir por todos os territórios sob domínio português, alcançando a América Portuguesa. Saindo de uma perspectiva global para a local, o maior aporte de marfins em território brasileiro foi promovido através da Carreira da Índia, por meios oficiais e contrabando, tanto de objetos manufaturados quanto material *in natura*, até alcançar a região das Minas, quando o desenvolvimento da exploração aurífera no início do século XVIII possibilitou a ampliação da circulação e comércio de bens entre esta Capitania e os portos de Salvador e Rio de Janeiro (FRONER, 2014, p.120).

Diante da falta de registros sobre este fazer artístico, o estudo das obras nos traz informações imprescindíveis sobre esta produção escultórica. Na consulta junto ao "Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais", de Judith Martins (1974), não foi localizada nenhuma referência à lavra ou policromia de obras em marfim, mas há registros da presença de muitos ourives em vilas da Capitania das Minas, onde este material poderia ser trabalhado, uma vez que havia disponibilidade de mão de obra e os artífices que

atuavam na manufatura do marfim tinham grande habilidade também para ofícios que demandavam maior apuro técnico, como ourives, abridores de cunhos, desenhistas, escultores.

A lavra do marfim não era um ofício independente dos demais que requeriam maior aptidão em sua prática, a apropriação de modelos representativos, materiais e técnicas pode ser um indício desta associação entre estes fazeres. As obras em marfim não eram assinadas, tampouco se encontra documentação relativa à sua produção, encomendantes e oficinas. Sua classificação é realizada por meio de análises formais, estilísticas e iconográficas, da técnica de construção, tipologia e usos a que se destinam, sua circulação, demandando uma vasta pesquisa.

MORFOLOGIA

Derivada do árabe *Azm al fil*, a palavra marfim é traduzida como "osso de elefante". Do latim se originaram os termos *ebur*, *eboaria*, que designam os fazeres artísticos que utilizavam essa matéria-prima em sua produção (SILVA, 2014, p.19). No dicionário de Rafael Bluteau (1789, p.59, vol.II) marfim é definido como, "o dente do elefante". Suas fontes estão nas presas (dentes incisivos) e chifres de animais como leões marinhos, hipopótamos e rinocerontes. Dada sua textura homogênea, a possibilidade de um entalhe apurado, sua alvura, resistência e dimensões, as presas de elefantes africanos e asiáticos foram as mais utilizadas; levando à sua quase extinção em fins do século XIX (SANTOS, 1998, p.24).

Formado por tecido ósseo, o marfim é um material orgânico, termoplástico, composto por substância mineral, estruturada por células que se deslocam para a cavidade pulpar da presa, gerando longas fibras de colágeno e produzindo uma estrutura oca entre elas. Este material possui grande densidade, em virtude de sua calcificação, o que permite sua modelação por meio de incisões ou processos físico/químicos. Nos elefantes, o marfim tem sua composição formada por 30% de matéria orgânica, correspondente ao colágeno, elastina e lipídios; o restante é composto por dalite, de natureza inorgânica. Essa proporção formadora da dentina varia de um animal a outro (GONÇALVES, 2014, p.26).

Com relação à estrutura química e física, as presas de elefante têm a mesma constituição, independentes de sua espécie, sendo composta de fosfato de magnésio e de cálcio, carbonato e fluoreto de cálcio. Os dentes incisivos têm sua estrutura dividida em três partes: a cavidade pulpar e o nervo radicular; a dentina, abundante em colágeno, e o cemento, composto externamente por esmalte (THE CITES Secretariat, [c20--a]). As presas não possuem raízes como o restante dos dentes do elefante, conferindo maior homogeneidade à sua estrutura; sendo

a porção da terminação, mais sólida, utilizada para a feitura das imagens de vulto (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2645).

O colágeno presente no material confere a maciez característica e possibilita um grau de detalhamento superior à lavra, respondendo bem às incisões aplicadas. Como se dá com a madeira, o crescimento das presas obedece à sazonalidade, ocorrendo em duas direções; é aumentado no comprimento pela sobreposição dos cones de dentina, formando a ponta da presa, e do adensamento junto ao maxilar do animal. Pode-se dizer que 1/3 da presa apresenta uma largura maior, até onde se estende a cavidade pulpar (GONÇALVES, 2014, p.26). As proporções e peso variam de acordo com a espécie do animal, podendo alcançar em torno de 40 kg e medir até 1,25 m (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2645).

Nas imagens tridimensionais polidas, onde há cortes transversais, é possível observar a formação da dentina ao longo do tempo, a exemplo de anéis de crescimento da madeira. Nas presas de elefantes, estas linhas formam desenhos em ângulos que variam de 110° a 115°, são chamadas Linhas de Schreger. Cada espécie apresenta uma fisiologia específica na formação dos anéis de crescimento e da reticulação angular, fornecendo subsídios às análises sobre a origem do material (THE CITES Secretariat, [c20--b]). Estas linhas se apresentam mais escuras, formando entrelaçamentos que configuram ângulos obtusos côncavos ou convexos, presentes na porção externa da cavidade pulpar. Estas estruturas somente são observadas em presas de elefantes e mamutes (GONÇALVES, 2014, p.27).

A região de procedência e espécie dos elefantes altera as características das presas em marfim, como as dimensões, textura e coloração, variando do branco ao amarelado; além de suas características ao longo do tempo, podendo se tornar mais escuro ou mais claro e brilhante (MATIAS, 2013, p.20). O marfim proveniente do continente asiático possui coloração mais clara que o originário do continente africano, apresentando uma textura mais homogênea, mas não oferece o mesmo nível de polimento. O marfim vindo da região da Índia possui tonalidade rosada, sendo bastante apreciado. O material proveniente da costa leste africana, "[...] conhecido como marfim verde ou marfim Guiné, era apreciado por sua transparência e seu tom creme ou, amarelo pálido" (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p. 2645).

Em função de seu habitat natural, os elefantes africanos podem ser classificados em duas espécies. Esta variação influi na qualidade escultórica do marfim procedente de cada uma delas. Os animais que habitam a região de florestas, com clima úmido e áreas de sombreamento, possuem presas com maior grau de resistência, grânulos mais finos e afeitos ao polimento. Os habitantes das savanas africanas, que transitam por regiões de clima seco e maior insolação,

apresentam presas com menor grau de dureza, presença de fissuras e perda de elasticidade, causadas pela sensibilização da camada de queratina. O marfim proveniente de elefantes asiáticos não oferece o mesmo nível de trabalhabilidade e textura que o extraído de elefantes africanos, apesar de ser mais claro e brilhante, além das presas possuírem menor dimensão e diâmetro (RODRIGUES, 2018, p.53).

CONSERVAÇÃO

Joana Gonçalves (2014) esclarece que, similar à madeira, o marfim é um material higroscópico, anisotrópico e, em função de sua morfologia, possui anéis de crescimento. Podem incorrer quebras, fissuras, rachaduras, decorrentes da movimentação e tensões sofridas pelo material; geralmente, no sentido longitudinal, de forma concêntrica, podendo causar a distorção da forma. As redes de fissuras podem levar a processos de esfoliação e posterior perda de suporte. Esta tipologia de dano é decorrente de baixos índices de umidade relativa ou mudanças bruscas destes níveis (GONÇALVES, 2014, p.41).

A formação de lacunas é mais comum nas áreas menos espessas da presa, na cavidade pulpar, ficando sujeitas a processos de esfoliação. Ao longo da feitura da obra, a pressão exercida sobre o suporte pode sensibilizar determinas áreas da peça, causando danos a longo prazo. Fica evidente que, como ocorre aos materiais de origem orgânica, o marfim, além das degradações ocasionadas em virtude de seu envelhecimento natural, é extremamente suscetível a danos quando exposto a condições inadequadas de conservação (GONÇALVES, 2014, p.42).

As características físicas das obras, sua coloração e brilho, podem sofrer alterações em função da forma como são expostos, manipulados e higienizados. Processos de higienização com aporte de umidade podem incorrer em degradações significativas, potencializadas caso o suporte apresente fissuras, promovendo a infiltração de umidade e posterior ataque microrganismos. As obras em marfim com tonalidade mais clara podem se tornar amarelecidas, expostas à radiação ultravioleta e em contato com o ar, requerendo um controle adequado da incidência de luz sobre as peças. Os ácidos graxos presentes nas mãos, sua oleosidade, podem também causar amarelecimento do marfim, necessitando observar o uso de luvas em sua manipulação (GONÇALVES, 2014. p.42).

Na conservação de objetos em marfim o controle das condições climáticas é importante sobremaneira, sua exposição a índices elevados de temperatura e umidade propicia o desenvolvimento de agentes biológicos que decompõem a matéria orgânica, favorecendo a proliferação

de minúsculos insetos que se alimentam deste material em decomposição. Esse conjunto de fatores de degradação leva ao escurecimento da peça, ocasionado pela impregnação das fibras do tecido ósseo do marfim; um dano que, em muitos casos, não pode ser revertido por intervenções físicas ou químicas. Os índices de umidade considerados ideias à conservação do marfim são de 45% a 60%, com temperatura entre os 16° e 24° (GONÇALVES, 2014, p.66).

TÉCNICA CONSTRUTIVA

O marfim é um suporte com características de resistência e textura que oferece excelentes possibilidades de trabalhabilidade e detalhamento refinado da ornamentação das obras. As ferramentas utilizadas em sua lavra são semelhantes à da talha em madeira, em dimensões e formato mais delicado: goivas, buril, cinzéis, lixas. O considerável valor dos marfins demandou o máximo aproveitamento das presas na produção escultórica, determinando a movimentação das peças no formato arqueado, além de marcada frontalidade das imagens, de sua circularidade, acompanhando o desenho das presas. Este suporte possibilita o uso de recursos técnicos variados em sua feitura, sendo um dos materiais escultóricos que mais definem o resultado alcançado na manufatura das obras (SANTOS, 1998, p.24).

Na produção da imaginária religiosa em marfim produzida na Espanha ao longo dos séculos XI e XII, eram empregados os mesmos instrumentos do desbaste da madeira e pedra, ou mesmo ferramentas usadas na ourivesaria. De acordo com a fase de tratamento e acabamento específico, ao formato impresso sobre a superfície do suporte em marfim, esses instrumentos podem ter sido adaptados ao uso. Ornamentações, gravações realizadas com marcas de punção na superfície de artefatos em marfim, produzidas por instrumentos também utilizados na decoração de objetos em madeira podem ser observadas. A habilidade do artificie que lidava com o marfim deveria ser destacada; além do valor do material, o marfim não permite que um arrependimento ou imprecisão do gesto seja alterado, solicitando uma execução técnica mais precisa. Possivelmente, as técnicas de eboraria praticadas na Península Ibérica no período medieval tenham sido difundidas por artífices moçárabes e mulçumanos. A forma de trabalho envolvia pelo menos duas pessoas, um mestre e seu aprendiz (SILVA, 2014, p.24).

Em virtude do aproveitamento da área mais homogênea das presas, as peças se apresentam em menores dimensões, o que não diminui sua importância e qualidade escultórica;sendo as partes projetadas das imagens, como braços, vestes, bases e peanhas,

executadas em blocos separados. Estes são fixados ao bloco principal por meio de pinos e encaixes, fixados por cola proteica, geralmente de peixe. Essa característica inerente ao material confere às imagens executadas com esse suporte uma conformação mais rígida do gestual representado; o que, de certa maneira, pode contribuir com o escultor na feitura das peças, principalmente em relação às obras de cunho popular. As áreas correspondentes aos cabelos, rosto, vestes poderiam receber detalhes em policromia e/ou douramento (MATIAS, 2013, p.20).

No processo de tratamento das peças em marfim para execução das obras, primeiramente as sujidades depositadas na superfície e a camada externa da presa, o *cemento*, eram retiradas com o auxílio de uma "enxó". Este procedimento inicial poderia ser realizado por um aprendiz, ficando a fatura mais elaborada a cargo do mestre, em vista do elevado valor do material trabalhado. Após o desbaste, a peça é seccionada no sentido da altura de acordo com os artefatos a serem manufaturados; tirando partido do formato cônico e perfurado, da curvatura natural da presa para elaboração das obras. As partes ocas e as sólidas são utilizadas de formas diferentes. "Cortando longitudinalmente, a peça apresentará uma textura semelhante a madeira, quando o corte é inclinado ou oblíquo, a estrutura interna se apresenta como um finíssimo reticulado que será menos visível quando melhor for a qualidade do marfim." (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p. 2646). Toda a presa é utilizada na laboração de artefatos, não havendo desperdício algum do marfim. A imaginária é lavrada a partir da porção sólida da presa; podendo apresentar, nas peças de maiores dimensões, partes ocas relativas à cavidade nervosa em uma das extremidades. As placas curvas podem trazer maior profundidade às representações lavradas em sua superfície (GUÉRIN, 2015, p.40).

Antigos manuais de laboração de marfim trazem orientações acerca de processos de preparação do material, anteriormente à sua lavra. Processos físicos e químicos eram aplicados para permitir sua laminação ou promover a maleabilidade, permitindo soluções estéticas diferenciadas de forma, cor e acabamento. Uma vez que o marfim apresenta propriedades termoplásticas, a manufatura poderia envolver aplicação de calor, por meio de vapor de água ou mesmo fogo, com o intuito de torná-las maleáveis ao trato, o cozimento em água com adição de cevada ou mandrágora, ou banhos de imersão em soluções à base de vinagre por períodos determinados. Neste último processo, o marfim adquiria maleabilidade suficiente para ser

moldado em formas de madeira. Após a modelagem, era novamente imerso em vinagre para readquirir solidez (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2647).

A exemplo das esculturas em madeira, previamente à lavra, o desenho era esboçado na superfície da peça a ser trabalhada. Sobre um fino filme de argila aplicado ao marfim, o risco era marcado com um instrumento de ponta seca, calcando as áreas a serem escavadas com o uso de instrumentos metálicos (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2647). A região oca da presa também era aproveitada na realização de peças; os anéis internos eram desenrolados e estirados, possibilitando seu aproveitamento. Abordando a qualidade da ornamentação, a espécie de animal do qual a presa foi retirada influi no detalhamento das incisões realizadas, além da resposta ao polimento da superfície, abrasionada com o uso de pedra-pomes envolvida em tecido umedecido. Em outra fase, o polimento era realizado com buchas de cal ou cinzas, podendo também receber lixamento com uso de pele de peixe. O lustro era realizado com o auxílio de tecido macio. As presas de elefante foram mais requeridas em virtude do nível de trabalhabilidade permitido pelo material (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2650). "De composição versátil (o marfim) possibilitava recorte, modelação, laminação, polimento, encaixe, gravação e pintura em formas mínimas e minuciosas com nitidez inigualável" (J.SILVA, 2011, p. 29).

Noemi Silva (2014) salienta que, se são raros os registros sobre os artífices e oficinas de produção em madeira e pedra, mais difícil ainda são fontes que tragam alguma informação sobre os marfileiros atuantes na Europa. O que a pesquisadora considera é que, em virtude da qualidade de seus fazeres, estes artesãos estavam também inseridos em outras áreas de produção artística que demandavam maior apuro técnico; além da escultura em madeira e pedra, na ourivesaria, como miniaturistas ou desenhistas. Não se tratava de um ofício independente, em função da perícia desenvolvida na confecção destas obras. A apropriação de modelos entre as esculturas de marfim, madeira e pedra poderia corroborar com a hipótese de que estes artífices atuassem em diferentes áreas, adotando soluções escultóricas análogas entre os materiais (SILVA, 2014, p.30).

> Apesar de tudo, não se pode considerar o trabalho de eboraria como simples reflexo ou cópia de outros campos artísticos, já que os resultados trazidos por seus artífices demonstram sua capacidade e qualidade alcançada em seu trabalho, independentemente de suas possíveis influências. Além disso, as relações com outras artes transmitem ou implicam a dependência de uma estética comum, de uma mesma origem que se encontraria nessa arte europeia que se estende pela Península Ibérica. (SILVA, 2014, p. 33).

TIPOLOGIAS DE IMAGENS EM MARFIM

Ao longo da pesquisa realizada pelo projeto "*O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais*", realizado no âmbito da UFMG, com financiamento da FAPEMIG; além de consulta a catálogos de coleções de museus e particulares, inventários disponíveis em sites de museus e publicações sobre o tema dos marfins, foi possível observar tipologias diferenciadas entre as imagens de vulto manufaturadas com este material. "À imagem de vulto dizemos daquela que está livre no espaço, em geral, é trabalhada na frente e no verso, permitindo vários pontos de vista dentro do espaço em que se insere, não se prendendo a nenhum plano de fundo, como um relevo." (COELHO; QUITES, 2014, p. 39). Diante destas variações, é trazido aqui um estudo inicial para a sistematização dos padrões encontrados, de acordo com as características do suporte e da policromia das peças. Myriam Serck-Dewaide (2005), em estudo sobre a evolução dos tratamentos escultóricos, cita que:

> [...] As obras tridimensionais são compostas por um suporte material trabalhado que lhe dá forma e por um acabamento de superfície que define o aspecto e, frequentemente, a cor. As estátuas podem apresentar um suporte aparente, e monocromático (um mármore de Miguel Ângelo ou de Rodin), ou policromático (um busto romano composto de três mármores coloridos). Elas podem estar recobertas por verniz, por pátina ou por uma cor: são qualificadas como estátuas recobertas e monocromáticas. Enfim, se elas são ornamentadas com douramentos e cores variadas, dizemos que elas são policromadas. Uma estátua policromática é, portanto, uma obra composta por materiais de cores diferentes enquanto uma estátua policromada é uma obra recoberta de policromia.

SUPORTE

O marfim é uma matéria-prima rara e nobre, que serviu de suporte para artefatos desde a Pré-História, utilizado como meio de expressão aos mais diversos fins ao longo do tempo. Sua textura característica confere às obras um potencial de trabalhabilidade excepcional, como nenhum outro suporte escultórico. "[...] Face à fina textura de seus veios e granulações cerradas, é possível trabalhar detalhes mínimos em ínfimos espaços, com uma nitidez de contorno que nenhum outro suporte permite." (SANTOS, 1998, p. 24).

a) IMAGEM INTEIRA EM MARFIM LAVRADO

Estas peças foram lavradas inteiramente em marfim; são monocromáticas, apresentando uma coloração uniforme de sua superfície (figura 1).

Figura 1: Nossa Senhora do Rosário, marfim lavrado, século XVII – Goa, Índia.



Fonte: TÁVORA, 1983, p.33

b) IMAGEM ENTALHADA EM MADEIRA COM ÁREAS DE CARNAÇÃO EM MARFIM LAVRADO

Chamadas de esculturas criselefantinas, esta técnica foi utilizada pelo escultor grego Fídias [430-480 a.C.] em imagens de culto. As peças realizadas em madeira apresentam as partes correspondentes à carnação confeccionadas em marfim, ou elementos ornamentais com este material aplicados. Nesta tipologia de escultura, o marfim recebia incisões em sentido longitudinal, era tratado com aplicação de calor até se tornar maleável e aplicado sobre a madeira com o auxílio de cola proteica ou mastic; recebendo a lavra após este processo (FRANÇA; BARBOZA; QUITES 2010, p.2648).

Bernardo Távora (1983) nos relata a utilização de madeira nas bases das imagens em marfim; ou em madeira incrustada com motivos decorativos em marfim. O ouro e a prata também poderiam ser utilizados nestas decorações, além de sua presença nos atributos das imagens, resplendores. Peças correspondentes às áreas de carnação também poderiam ser manufaturadas e vendidas separadamente, para finalização posterior em imagens entalhadas em madeira, produzidas em diferentes espaços e oficinas (TÁVORA, 1983, p.28).

Estas imagens podem ser policromadas, quando recebem aplicação de camada pictórica, ou policromáticas, apresentando suportes de cores diferentes (figura 2).

Figura 2: Santana Mestra, marfim e madeira talhada e policromada, século XVIII - Índia Portuguesa



Fonte: MATIAS, 2013, p. 245.

c) IMAGEM EM MARFIM LAVRADO COM BASE ENTALHADA EM MADEIRA

Nesta tipologia de imagem observada, as peças são lavradas em marfim e apresentam sua base entalhada em madeira. As obras têm dois suportes de cores diferenciadas, são policromáticas (Figura 3). Em alguns exemplares foi observada a aplicação de policromia ou incrustações de marfim ou outros materiais, como ouro, prata, pedras preciosas, madrepérola na base em madeira.

Figura 3: Santo Antônio, marfim lavrado e tingido e madeira talhada, século XVII



Fonte: Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, 2022.

d) IMAGEM EM MARFIM LAVRADO COM OLHOS DE VIDRO OU OLHOS LAVRADOS

Outra solução escultórica encontrada nas imagens em marfim, derivada das técnicas construtivas empregadas na talha em madeira, com o intuito de conferir maior realismo às representações de caráter religioso, é o uso de olhos de vidro (Figura 4). "[...] na imagem devocional a representação dos olhos é fundamental na expressão e força que a imagem carrega. O fiel busca na face, no olhar, estabelecer uma identificação e uma ligação com a imagem de sua devoção." (COELHO; QUITES, 2014, p. 140).

Nas imagens religiosas manufaturadas em madeira, a técnica mais recorrente utilizada para inserção dos olhos de vidro consistia em realizar um corte longitudinal na cabeça da peça já entalhada, no sentido das fibras da madeira, separando a face da figura. A região dos olhos era cavada pelo verso, estes eram encaixados no devido local e aderidos com o auxílio de resinas ou cera. Posteriormente, a face era recolocada e a policromia finalizada.

Figura 4: Detalhe São Miguel Arcanjo, Filipinas. - Olhos de vidro, marfim lavrado e vidro, séc. XVIII



Fonte: MATIAS, 2013, p. 337.

As imagens em marfim dispensam este processo de corte da face, uma vez que a presa já possui uma região oca, visualizada no topo de algumas peças, facilitando a colocação dos olhos de vidro. Em outra técnica utilizada nas imagens em madeira, após a finalização do entalhe do rosto, a região correspondente aos olhos era cavada, sem o corte longitudinal que separava a face do restante do bloco, e calotas de vidro côncavas, em forma de meia lua, eram

encaixadas. Este recurso também pode ter sido utilizado nas imagens em marfim, em peças lavradas em partes homogêneas da presa.

Na grande maioria das imagens os olhos são lavrados, apresentando por vezes a marcação da íris em relevo, direcionando o olhar, e/ou utilizando a policromia para este recurso. "Na representação escultórica do ser humano, desde os tempos remotos, encontramos olhos sendo apenas esculpidos, esculpidos e incrustados com materiais diferentes ou esculpidos e pintados" (COELHO; QUITES, 2014, p. 140).

POLICROMIA

Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites (2014, p.75) citam que a policromia consiste na aplicação de camadas de cor, sobre base de preparação ou não, utilizando-se diferentes técnicas ornamentais e cobrindo parcial ou totalmente a superfície de obras escultóricas.

A) IMAGEM EM MARFIM LAVRADO COM POLICROMIA EM ÁREAS PONTUAIS

Figura 5: Nossa Senhora Conceição, marfim lavrado e policromado pontualmente, séc. XVIII – Índia.



Fonte: TÁVORA, 1983, p. 54.

B) IMAGEM EM MARFIM LAVRADO E POLICROMADO

O mais recorrente na imaginária em marfim é que o material seja valorizado em suas características intrínsecas, com aplicação de policromia em áreas pontuais, como cabelos, barba, olhos, boca, partes específicas das vestes. Esta mesma ocorrência se dá com relação ao douramento, executado pontualmente em frisos de vestes, tarjas, elementos ornamentais (figura 5).

Bernardo Távora (1983, p.28) cita que muitas das imagens em marfim possuíam policromia, conferindo maior naturalismo às figuras; podendo mesmo haver exceções, como vestes com decoração em estofamento aplicado sobre folha metálica, pintura a pincel, com motivos de gosto exótico característico da produção indo-portuguesa (Figura 6).

Figura 6: Santo Antônio, marfim lavrado e policromado, século XVII – Índia.



Fonte: TÁVORA, 1983, p. 157

C) IMAGEM EM MARFIM LAVRADO E TINGIDO

O procedimento inicial da policromia das peças de marfim envolvia um banho de imersão em solução à base de vinagre com adição de cobre, alúmen e vitríolo. Esse recurso tinha como finalidade a dilatação dos poros do marfim para receber o tingimento (FRANÇA;

BARBOZA; QUITES, 2010, p.2650). Nas imagens monocromáticas, somente um banho de imersão em tinta era aplicado à peça (figura 7).

Figura 7: Santana em Majestade, marfim lavrado e tingido, madeira, século XVII – Índia.



Fonte: MATIAS, 2013, p.111.

IMAGEM EM MARFIM LAVRADO E TINGIDO EM ÁREAS PONTUAIS

O uso de filmes de cera sobrepostos à superfície do marfim no processo de tingimento permitia que tons diferentes fossem colocados em áreas específicas, criando variações tonais na imagem (Figura 8). Este processo era repetido a cada cor aplicada na obra. Se a peça viesse a receber aplicação de folhas metálicas, este procedimento era realizado após a coloração do marfim, com o auxílio de cola proteica (FRANÇA; BARBOZA; QUITES, 2010, p.2650).

A partir de análises realizadas em um olifante em marfim de origem africana, Joana Gonçalves (2014) relata que as finas incisões realizadas na superfície do marfim receberam uma massa avermelhada e preta, realçando a decoração aplicada. Cita também que as peças recebiam tingimento com aplicação de óleo de palma ou mistura de óleo de rícino e sândalo, conferido uma tonalidade avermelhada aos artefatos (GONÇALVES, 2014, p.34).

Figura 8: Nossa Senhora Conceição, marfim lavrado e tingido pontualmente, século XVIII – Índia.



Fonte: MATIAS, 2013, p. 66.

BASES E PEANHAS

Com relação às bases ou peanhas das imagens em marfim, Bernardo Távora (1983) nos coloca que estas podem ter caráter decorativo ou simbólico, a depender da representação colocada ou local de produção. Mas, de qualquer forma, são uma importante fonte de análise estética e estilística, colaborando na classificação, origem e datação das peças. Em suas análises, o autor descreve algumas das diferenciações observadas entre estes elementos nas imagens em marfim analisadas (TÁVORA, 1983, p.31).

Nas imagens cíngalo-portuguesas, Távora (1983) identifica a presença de base quadrada, com coluna vertical projetada ao centro, terminada em representação de globo, lua crescente ou almofada, dependendo da iconografia da peça colocada acima. As imagens indo-portuguesas do século XVII trazem formas geométricas mais simplificadas, podendo apresentar frisos, facetamento, simulação de almofadas, chão ou pedras; formato de prismas ornamentados com motivos fitomorfos; cabeças de anjos, bicos de diamante, festões de flores e frutos ao gosto renascentista; folhas de acanto (TÁVORA, 1983, p.31).

Adentrando o século XVIII, observa a presença de madeira entalhada nas bases com formato arredondado e globo decorado com folhas de acanto acima; incorporando a partir de então a estética dos estilos barroco e rococó, com mistura de materiais, concheados, superfícies abauladas, elementos vazados, plumas e florões (TÁVORA, 1983, p.32). No mesmo período, se observam também alguns exemplares de bases em madeira, que podem se apresentar lisos, policromados, ornamentados com frisos, molduras, aplicações de marfim, em desenhos que fazem referência ao mobiliário da época (TÁVORA, 1983, p.32).

As imagens do Bom Pastor produzidas na Índia trazem uma profusão de elementos iconográficos colocados em sua peanha, geralmente em formato de monte, escalonado em níveis, ou socalcos, onde figuras bíblicas e santos, anjos, fontes e grutas, conchas, animais, flores e frutos, uma variedade de motivos simbólicos e ornamentais, são representados em uma variedade de composições.

CONCLUSÕES

As obras analisadas neste estudo demonstram como o marfim deu forma à expressão cultural e religiosa de diferentes povos, revelando histórias, fazeres, afetos e os caminhos percorridos. Estes artefatos revelam ideologias, vivências sociais e políticas de pessoas, muitas vezes iletradas, que não constam em nenhuma história escrita, mas que nos legaram um patrimônio com muito a contar. Tendo em vista que muito deste acervo ainda não está adequadamente preservado ou protegido, este breve estudo busca contribuir com a preservação e difusão desse patrimônio, acrescentando ao conhecimento de sua materialidade, apropriações técnicas e usos.

Outra contribuição trazida por este estudo, é uma proposição inicial da sistematização das tipologias de imagens em marfim; à medida em que se der o desdobramento desta pesquisa futuramente, estes conceitos serão mais desenvolvidos. O estudo da imaginária religiosa em marfim é de grande importância para a preservação deste patrimônio, muitas vezes em situação de risco, seja em razão de dissociação, falta de documentação e atualização dos dados das instituições, questões ligadas à gestão dos acervos, pelas intempéries, conservação e acondicionamento inadequados. Cabe ressaltar a importância dos estudos interdisciplinares entre Conservação, História da Arte Técnica, Museologia e demais áreas afins com vistas à produção de uma análise crítica sobre esses acervos, da importância da abordagem científica advinda da conservação; além da importância da regulamentação da profissão de Conservador

Restaurador no Brasil, tendo em vista que muitas vezes esse acervo histórico tão raro e sensível pode ser colocado em risco em decorrência com intervenções inadequadas.

REFERÊNCIAS

BLUTEAU, Rafael. **Diccionario da Lingua Portugueza**. Tomo Segundo, L-Z. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. (Coleção Patrimônio, Série Caminhos da preservação).

DIAS, Pedro. **Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa**. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 7., 2005, Porto. Actas [...]. Porto: Faculdade de Letras, p. 13-20.

FRANÇA, Conceição Linda de; BARBOZA, Kleumanery de Melo; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da tecnologia construtiva das esculturas em marfim**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS - "Entre Territórios", 19., 2010, Cachoeira, Anais [...]. Salvador: EDUFBA, p. 2639-2653.

FRONER, Yacy-Ara. Acervos em marfim: trânsitos, cultura, estética e materialidade. In: MELLO, Magno Moraes (org.). FORMAS, IMAGENS, SONS: O UNIVERSO CULTURAL DA OBRA DE ARTE. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. p. 119-128.

GONÇALVES, Joana Sofia Quaresma Figueiredo. **Conservação e restauro de uma trompa em marfim: metodologia de tratamento de um material de origem animal e participação no tratamento de conservação e restauro de um presépio com maquineta e trempe**. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar, 2014.

GRUZINSKI, Serge. **As quatro partes do mundo: história de uma mundialização**. São Paulo: EDUSP, 2014.

GUÉRIN, Sarah M. **Gothic ivories: Calouste Gulbenkian Collection**. Lisboa: Calouste Gulbenkian Fundation, 2015.

LAPA, José Roberto do Amaral. **A Bahia e a Carreira da Índia**. São Paulo: USP, 1968.

MATIAS, Osvaldo Gil. **Marfins: marfins das províncias orientais de Portugal e Espanha no Brasil**. Rio de Janeiro: Arte Ensaio Editora, 2013.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: MEC, 1974.

RODRIGUES, Tiago Samuel Franco. **Do livro para o marfim: gravuras tardo-medievais francesas em olifantes, hostiários e saleiros da Antiga Serra Leoa**. 2018. Dissertação (Mestrado em Arte, Patrimônio e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.

SANTOS, Lucila Morais. As origens do marfim e seu uso nas artes plásticas. In: CUNHA, Mafalda Soares (org.). ARTE DO MARFIM. Porto: Museu dos Transportes e Comunicação, 1998.

SERCKE-DEWAIDE, Myriam. **Breve história da evolução dos tratamentos das esculturas**. Tradução: Beatriz Coelho. Boletim do CEIB, Belo Horizonte, v. 9, n. 31, jul. 2005.

SILVA, Jorge Lúzio Matos. **Sagrado marfim: o império português na Índia e as relações intracoloniais Goa e Bahia, século XVII - iconografias, interfaces, circulações**. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2011.

SILVA, Noemi Álvarez da. **El trabajo del marfil em la España del siglo XI**. 2014. Tesis (Doctorado en Historia del Arte) - Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de León, León, 2014.

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

THE CITES Secretariat. **Introdução à identificação de marfim**. Genebra: UNEP, [c20--]. Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora. Disponível em: https://cites.org/esp/disc/sec/index.php. Acesso em: 27 out. 2021.

A IMAGINÁRIA DOS IMIGRANTES NA ZONA DA MATA MINEIRA: A *CARTAPESTA* E OUTRAS TÉCNICAS INÉDITAS

THE IMAGERY OF IMMIGRANTS IN THE ZONA DA MATA MINEIRA: CARTAPESTA AND OTHER UNPRECEDENTED TECHINIQUES

EL IMAGINARIO DE LOS INMIGRANTES EN LA ZONA DE MATA MINEIRA: CARTAPESTA Y OTRAS TÉCNICAS SIN PRECEDENTES

André Vieira Colombo[1]
colombohistoria@gmail.com

Elza Helena Martins Vieira[2]
elza.sustentare@gmail.com

Rafael Zampa de Sousa[3]
rzampas@hotmail.com

Valtencir Almeida Passos[4]
valtenciralmeida@yahoo.com.br

RESUMO

O presente artigo objetiva congregar resultados de pesquisas desenvolvidas no âmbito de processos técnicos de identificação, proteção e de conservação-restauração de bens culturais e também do desdobramento de diversas investigações acadêmicas de um grupo de pesquisa que tem reconhecido, na Zona da Mata mineira, além de obras em suportes tradicionais, a ocorrência significativa de esculturas ligadas a processos de imigração, cujos materiais e técnicas ainda não haviam sido descritos nos acervos mineiros como a *cartapesta*. A partir desses estudos identificam-se diferentes categorias de esculturas religiosas, como as imagens na técnica da *cartapesta*, importadas da Itália por comitentes religiosos ou leigos de origem italiana, assim como imagens assinadas e documentadas produzidas em estuque e gesso, de forma artesanal, em solo mineiro, por artistas italianos estabelecidos na região. Conclui-se que a região possui

[1] Historiador, consultor especialista em Patrimônio Cultural e Arqueologia; Pós-graduado em Artes Visuais; Mestrando em Arte, Cultura e Linguagens, pelo IAD-UFJF. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2939672142241831. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7452-1595.

[2] Arquiteta e Urbanista, especialista em Gestão do Patrimônio Cultural, Mestranda em Arte, Cultura e Linguagens pelo IAD-UFJF, onde desenvolve o projeto de pesquisa com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7747176920290593. Orcid: https://orcid.org/0000-0001- 7174-8313.

[3] Arquiteto e Urbanista, Assistente de conservação e restauração no Atelier Relicário, Mestrando em Arte, Cultura e Linguagens, pelo IAD-UFJF. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3578644963302510.

[4] Mestre e Doutorando em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL/IAD - UFJF), Especialista em Conservação e Restauração em Bens Culturais Móveis pelo Centro de Conservação e Restauração – CECOR/UFMG. Membro do Grupo de pesquisa do acervo de arte e coordenador do Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura e Escultura do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM/UFJF). (Integrantes do Grupo de pesquisa **"Arte e Cultura Colonial: Novos olhares",** registrado e certificado pelo CNPQ, sob liderança da Professora Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano, do Instituto de Artes e Design / UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA – MG). Lattes: http://lattes.cnpq.br/9760999206295601. Orcid: https://orcid.org/0009-0006-1665-507

uma imaginária diversificada que se resulta de múltiplas experiências históricas e culturais desenvolvidas nesta porção do território mineiro.

Palavras-chave: imaginária religiosa; materiais e técnicas; Zona da Mata mineira.

ABSTRACT

This article aims to bring together results of research developed within the scope of technical processes of identification, protection and conservation-restoration of cultural assets and also the development of various academic investigations by a research group that has recognized, in the Zona da Mata of Minas Gerais, in addition of works on traditional supports, the significant occurrence of sculptures linked to immigration processes, whose materials and techniques had not yet been described in Minas Gerais collections, such as the Cartapesta. From these studies, different categories of religious sculptures are identified, such as images using the Cartapesta technique, imported from Italy by religious or lay people of Italian origin, as well as signed and documented images produced in stucco and plaster, in an artisanal way, in Minas Gerais soil, by Italian artists established in the region. It is concluded that the region has a diverse imaginary that is the result of multiple historical and cultural experiences developed in this portion of the Minas Gerais territory.

Keywords: religious sccupptures; materials and techniques; Minas Gerais' Zona da Mata

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo reunir resultados de investigaciones desarrolladas en el ámbito de los procesos técnicos de identificación, protección y conservación-restauración de bienes culturales y también el desarrollo de diversas investigaciones académicas por un grupo de investigación que ha reconocido, en la Zona da Mata de Minas Gerais, además de las obras sobre soportes tradicionales, destaca la aparición de esculturas vinculadas a procesos de inmigración, cuyos materiales y técnicas aún no habían sido descritas en las colecciones de Minas Gerais, como la Cartapesta. A partir de estos estudios se identifican diferentes categorías de escultura religiosa, como imágenes realizadas con la técnica Cartapesta, importadas de Italia por religiosos o laicos de origen italiano, así como imágenes firmadas y documentadas producidas en estuco y yeso, de forma artesanal. en suelo de Minas Gerais, por artistas italianos establecidos en la región. Se concluye que la región posee un imaginario diverso que es resultado de múltiples experiencias históricas y culturales desarrolladas en esta porción del territorio de Minas Gerais.

Palavras-clave: imágenes religiosas; materiales y técnicas; Zona da Mata de Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

A ZONA DA MATA E SUAS PARTICULARIDADES

Apresentamos neste artigo o resultado de estudos técnicos de identificação e proteção (a exemplo de inventários e tombamentos) e de conservação e restauração de bens culturais. Resulta também do desdobramento de diversas investigações acadêmicas de um grupo de

pesquisa, integrado pelos autores, que tem reconhecido obras dos séculos XVIII e XIX em suportes tradicionais e identificado a ocorrência significativa de esculturas cujos materiais e técnicas ainda não haviam sido descritos no território mineiro. O acervo de imagens devocionais da Zona da Mata guarda algumas singularidades em função de suas particularidades históricas e especialmente de suas dinâmicas demográficas.

Considerada a última fronteira indígena de Minas Gerais já na segunda metade do século XVIII, a região era habitada por povos originários de diferentes etnias, especialmente Puri, Coropó e Coroado, e por diferentes grupos quilombolas. Em função da crise da mineração e na demanda por novas áreas, esse território passa a ser alvo de rigorosos empreendimentos coloniais, tanto de destruição de quilombos quanto de catequização indígena, para a qual utilizaram de políticas de aldeamento e catequese focada no culto aos santos para reduzir esses povos "ao grêmio da Igreja". A estratégia de catequese será desenvolvida por religiosos sob a liderança do padre mulato Manoel de Jesus Maria, primeiro pároco da Freguesia de São Manoel do Rio Pomba, com o apoio de outros religiosos como o Padre Pedro da Motta Andrade, um indígena catequizado e ordenado estrategicamente, mesmo contra as prescrições canônicas, para atender o projeto de dominação da Coroa Portuguesa.

Padre Manoel de Jesus Maria, que faz parte da primeira geração do clero marianense, tem uma formação religiosa ainda muito influenciada pelo programa jesuítico, o que se refletirá no seu modelo catequético, embora o início de sua atuação coincida com a expulsão dos inacianos da Colônia. As imagens incorporadas nessa fase são divididas em imagens de talha mais erudita, provenientes de oficinas tradicionais estabelecidas no centro de Minas, e imagens de cunho mais popular, produzidas em oficinas que já avançavam para a nova fronteira de Guarapiranga e Rio Pomba. Nesse período predomina a produção de esculturas devocionais em madeira.

Com a eficácia do projeto colonial, já nas primeiras décadas do século XIX a região foi repartida em centenas de sesmarias e foi receptora de um fluxo migratório que trouxe fortunas, grande contingente de escravizados e a religiosidade do catolicismo tradicional, leigo e urbano. As devoções e as imagens particulares dos colonizadores embasaram o estabelecimento de novas formas de vivência da religiosidade, com a fundação de capelas particulares nas fazendas e vilas do café, que serão marcadas pela diminuta presença das irmandades leigas, apesar de inúmeras tentativas de instituição, que eram tão comuns nos uma oficina com grandes centros urbanos. Na primeira metade do século XIX mantém-se o predomínio da circulação de imagens em madeira, de diversas regiões da Colônia, e ocorre a instalação de pelo menos produção

documentada, através do escultor marianense Antônio Benedicto de Santa Bárbara – Mestre Santa Bárbara.

No final do século XIX, com a abolição da escravatura, no auge do ciclo do café, grande contingente de imigrantes – sobretudo italianos – seria atraído para substituir a mão de obra escravizada. Com esses imigrantes chegam novos programas iconográficos, novas imagens devocionais e também novas técnicas de produção da imaginária religiosa que vêm sendo identificadas como importantes referências culturais religiosas dessas comunidades. Novas congregações religiosas se instalam nos centros urbanos em fase de industrialização. É nesse contexto que, especialmente do ponto de vista dos materiais e técnicas, algumas diferentes categorias técnicas de esculturas religiosas, ainda inéditas na bibliografia especializada, são inseridas e atualmente têm sido encontradas nos estudos sobre a região.

A chegada de diferentes povos imigrantes na Zona da Mata mineira promoverá o contato de novas expressões religiosas e artísticas. Do ponto de vista dos materiais e das técnicas escultóricas, esse fenômeno histórico deixará suas marcas promovendo uma diversificação da imaginária devocional local. Tem se identificado a ocorrência de técnicas desconhecidas através dos processos de catalogação com vistas à proteção de acervos culturais, por meio do Inventário de Proteção do Acervo Cultural – Ipac -, desenvolvido pelos municípios mineiros no âmbito do Programa de Municipalização da Proteção do Patrimônio Cultural, implementado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha-MG.

Entre essas imagens destacam-se as imagens na técnica da *cartapesta*, importadas da Itália por comitentes religiosos ou leigos de origem italiana, e, ainda, imagens assinadas e documentadas produzidas em estuque e gesso, de forma artesanal, em solo mineiro, por artistas como Giuseppe Caporali e outros italianos estabelecidos na região da Zona da Mata na transição dos séculos XIX e XX. O uso de diferentes tipos de materiais como suporte para a escultura devocional em Minas Gerais já foi apontado por Coelho e Quites (2014). Embora elenquem alguns suportes raros e bastante inusitados, já descritos, como a *tela encolada*, a técnica da *cartapesta* ou *papel machê* não havia sido identificada na bibliografia da arte religiosa no Brasil. Também conhecida como "cartão-pedra", do francês *carton-pierre* (REAL, 1962), esse tipo de suporte tem sido encontrado nos acervos da imaginária religiosa da região da Zona da Mata mineira.

Entre as imagens na técnica da *cartapesta*, importadas da Itália, destacamos as duas esculturas que trataremos nesse artigo para apresentar a técnica. São as imagens de São Vicente de Paulo, do acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores, no município de Dores do

Turvo (Figura 1), e a imagem de São Miguel e Almas, do acervo da Igreja Matriz de São Miguel, de Santos Dumont (Figura 2), ambos municípios da Zona da Mata, Minas Gerais.

Figura 1 - Imagem de São Vicente de Paulo em *cartapesta*. Acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores – Dores do Turvo, MG.



Fonte: PASSOS, 2019.

Figura 2: Imagem de São Miguel e Almas, em *cartapesta*. Acervo da Igreja Matriz de São Miguel – Santos Dumont, MG



Fonte: PASSOS, 2019.

A imagem de São Vicente de Paulo é uma escultura devocional, de autoria desconhecida, de origem italiana e que está ligada à fundação da Sociedade São Vicente de Paulo, instalada naquela localidade nos primeiros anos do século XX. Nessa imagem, São Vicente de Paulo é representado idoso, trajando hábito preto, com gola branca, tendo nas mãos um crucifixo, com um menino no colo e uma menina ao seu lado. Iconograficamente sua representação tomou como fonte a recorrente *Alegoria da Caridade*, que, na iconografia de São Vicente de Paulo, passa a contar, em posição central, com o retrato do santo francês, invocado como das crianças abandonadas, enfermeiros, escravos e prisioneiros. Seu socorro é invocado também quando se perdem os pais. Foi proclamado padroeiro das associações católicas de caridade pelo Papa Leão XIII, em 12 de maio de 1885. O final do século XIX e o início do século XX viriam propagar a devoção com a criação de conferências vicentinas por várias partes do mundo.

Embora não tenha sido possível comprovar a autoria da imagem através de documentação histórica, depoimentos de moradores indicam que a imagem teria sido adquirida na Itália pelo Padre Vicente do Cunto Pinto, que, além da sua devoção homônima, era descendente de italianos e foi um relevante propagador vicentino na região da Zona da Mata.

Assim, a imagem resgatada constitui-se em um importante bem cultural por seu testemunho histórico, artístico e religioso do lugar. Documenta também a circulação de outras técnicas de escultura religiosa em Minas Gerais, especialmente no contexto da imigração promovida massivamente a partir do século XIX.

Já a imagem do Arcanjo São Miguel, da Igreja Matriz de São Miguel e Almas, de Santos Dumont, MG, é de autoria de Luigi Guacci, um dos mais importantes artistas a utilizar essa técnica na Itália na transição dos séculos XIX e XX. Sua configuração iconográfica segue as características clássicas encontradas em quase todas as representações conhecidas do Arcanjo Miguel. Assim, temos a representação do arcanjo guerreiro, general dos exércitos de Deus, vencedor do espírito maligno e do dragão, julgador e salvador das almas do purgatório, como um homem adulto e jovial, vestindo uma túnica, sob um peitoral de armadura dourada, decorada por motivos fitomórficos e zoomórficos, com o detalhe da cabeça de um dragão sobre o lado esquerdo do peito. Na parte posterior da cabeça existe um suporte para fixação do resplendor, mas a peça desta imagem se perdeu e até o momento não foram encontradas fotos que mostrem como se configurava a peça. De qualquer forma, como um elemento que faz parte da iconografia do arcanjo, acrescentamos seu significado como um "símbolo da irradiação da luz sobrenatural, de origem solar que indica o sagrado, a santidade, o divino" (CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, p. 100).

O Arcanjo Miguel apresenta ainda uma expressão serena e não bélica, olhando para a frente e subjugando o diabo (o mal ou os pecados) aos seus pés. Na mão direita, segura uma espada, representando a força e justiça divina; na mão esquerda, "lado que significa na linguagem religiosa a degradação moral, segura uma balança", que representa sua posição como juiz dos mortos, fazendo também alusão ao juízo final (CAMPOS, 2004). Percebe-se na expressão da figura do diabo aos seus pés, um ar quase caçoísta, como quem tenta pender a balança para seu lado. A balança com seus dois pratos representa "a justiça, o peso comprado dos atos e das obrigações" (CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, p. 114). Na Bíblia, há também o sentido de equidade divina, conforme em Jó (31,6): "Pese-me em balanças fiéis, e saberá Deus a minha sinceridade".

Durante o processo de restauração das duas imagens, realizado entre os anos de 2011 e 2019, constatou-se a existência de um suporte interno composto de ripas de madeira no qual foram fixados maços de uma espécie de capim, de tom dourado. Sobre o capim ou palha foi aplicada e moldada amassa em papel machê. A base de preparação constitui-se de camada de cor clara, lisa e muito fina, porém, resistente. Não foram feitos exames laboratoriais para verificar a composição. A policromia foi feita com tinta de aparência fosca, possivelmente à

base de água, aplicada aparentemente por meio de aspersão nas áreas correspondentes aos cabelos, nas vestes da imagem e no dragão. As áreas de carnação apresentam tinta com características ao óleo aplicadas possivelmente por meio de aspersão. Somente nas sobrancelhas do arcanjo se percebem as marcas de pincel. As cores predominantes são: tons de terra, azul, verde, vermelho, ocre, amarelo, dourado, branco e rosa. Os olhos de vidro dos dois seres representados foram, possivelmente, incrustados durante a modelagem. Não foi possível realizar o exame de Raio-x para verificar se são maciços ou lentes côncavas.

Foi através do processo de restauração que a técnica pôde ser estudada. A imagem apresentava severas deteriorações estruturais e estéticas (Figura 3, 4, 5 e 6). Conforme o Relatório Técnico e Fotográfico produzido durante as intervenções de conservação e restauração, constatou-se que o suporte se apresentava apodrecido, deformado, enrijecido e sem resistência, ocasionado pelo contato direto com a umidade e pela exposição intensa a luz solar, bem como pelo ataque de insetos. Havia deslocamento e perda de suporte com ênfase na base. Presença de galerias, orifícios e excrementos. As asas apresentavam-se fixas nas costas da imagem por meio de massa de gesso e pregos grandes. Sujidade e poeira acumulada e aderida. Presença de pó escuro ocasionado pelo apodrecimento interno dos materiais constituintes. A base de preparação apresentava-se enrijecida e ressecada com desprendimento e perdas generalizadas. A policromia apresentava-se enrijecida e ressecada, com presença de abrasões e formação de rede craquelês, com desprendimentos e perdas generalizadas. Notava-se a presença de camada de repintura com ênfase nas áreas de carnação, túnica e manto da imagem. Alteração cromática ocasionada pela incidência excessiva de luz e pela excessiva camada de poeira acumulada e aderida. Manchas generalizadas. Até brocas e insetos xilófagos com presença de galerias, orifícios e excrementos esparsos. Não foi possível identificar a camada de verniz a olho nu.

Figuras 3,4,5 e 6 - Detalhes da constituição técnica das imagens em *cartapesta*

3) Carnação e olhos de vidro



4) fibra vegetal utilizada como preenchimento



5) Detalhe da policromia e encaixes de partes



6) Detalhe da base, em madeira e preenchimento em fibra vegetal



Fonte: PASSOS, 2015, 2019.

As intervenções realizadas em ambas esculturas que apresentavam deteriorações semelhantes foram: refixação emergencial dos estratos pictóricos, realização de exames técnico-científicos, higienização e limpeza mecânica e química do suporte, avaliação e teste de resistência do suporte; desinfestação e limpeza do suporte; faceamento parcial das áreas de perda do suporte; pesquisa científica para preenchimento e consolidação do suporte; tratamento preventivo contra possíveis novos ataques de insetos xilófagos; preenchimento e enrijecimento do suporte; consolidação das áreas fraturadas; complementação do suporte; tratamento das

trincas; obturação dos orifícios; teste de solubilidade para remoção de manchas; limpeza química da policromia; remoção da camada de repintura; aplicação de camada de nivelamento das lacunas; apresentação estética e reintegração cromática da policromia; aplicação de camada de proteção.

Ressalta-se que a execução das intervenções de conservação e restauração, como desdobramento do processo de inventário e ação integrante das ações municipais de preservação do acervo dos referidos municípios, constituiu-se em momento de aprofundamento do estudo dos materiais e técnicas da escultura. Além do resgate e valorização de suas devoções, assim como a revalorização de sua história como objeto histórico e cultural, especialmente por ela documentar a importância da presença dos imigrantes nos municípios, também puderam ser desenvolvidas reflexões do ponto de vista da identificação técnica dessas obras, incomuns nos estudos da imaginária brasileira. Essa técnica possibilitou a produção de imagens de grande vulto e extremamente leves. Ressalte-se que sua conservação se demonstra bastante complexa, dada a fragilidade dos suportes, que apresenta significativa perecibilidade pela alta suscetibilidade a agentes físicos e biológicos.

A execução dessas intervenções permitiu o estudo dos materiais e técnicas presentes nessas imagens. Pode-se compreender que a técnica *cartapesta* caracteriza-se como uma produção escultórica que se dá através de uma massa constituída por papel macerado em água que é levado à fervura e desfiado, com adição de um adesivo, cola animal ou aglutinante vegetal. A técnica pode ser considerada pré-industrial. Apesar de alguns aspectos como o estabelecimento de um modelo seriado, há um trabalho artesanal na fase de acabamento que acaba por produzir peças com algumas especificidades e particularidades. Na região de São João del-Rei há relatos de outras peças sacras, descritas como "madeira em massa", constituídas por celulose ou pasta de madeira moldada, mesma técnica utilizada no início do século XX para confecção de peças sacras, como presépios, assim como outros objetos, como brinquedos, manequins, caixas, decorações em relevo etc. Algumas vezes a *cartapesta* tem sido confundida com outras técnicas similares.

A imaginária devocional em *cartapesta* tem como característica a produção de peças muito leves e bastante resistentes. Em linhas gerais pode se descrever essas imagens como esculturas feitas em diversos blocos (corpo central/mãos/pés/acessórios) e de diferentes materiais (papel, palha, madeira, aglutinantes, pigmentos, folhas metálicas etc). A moldagem da escultura, a partir de um modelo iconográfico pré-concebido, parte sempre de um manequim, uma estrutura de madeira que passa por um preenchimento em palha ou capim. Após a definição da estrutura anatômica, há a inserção dos blocos mais elaborados, como cabeça, mãos e pés.

Após a definição anatômica, passa-se à cobertura com as folhas em *cartapesta* que são cuidadosamente coladas com a *ponnula*, uma espécie de cola de farinha com sulfato de cobre, com a função antisséptica. Segundo alguns trabalhos de documentação da técnica, o processo de secagem das peças pode levar até trinta dias, ou até que possa a ser executada a etapa da focagem, uma espécie de moldagem com ferro quente, com a função de moldar, mas também de queimar e neutralizar as matérias orgânicas, diminuindo a possibilidade de ataques biológicos. Em seguida, procede-se a aplicação de uma base de preparação cuja composição tem sido descrita como gesso bolonhesa, com uso de cola animal, predominantemente de coelho. Essa camada é fina, porém pode variar na espessura, que pode chegar a 0,5 cm, no processo de acabamento. Após o emassamento, a camada é alisada com uma lã de vidro de grão fino. Normalmente as esculturas apresentam olhos de vidro, cuja inserção é frontal. Após a inserção dos olhos e de outros elementos é executada a policromia, que se dá a partir de esboço de cores leves, à base de têmpera, e finalização com tinta a óleo, sendo em seguida a peça colocada para o processo de secagem final pelo processo natural (ao sol).

Em síntese, pode-se dizer que, tecnicamente, as imagens de *cartapesta* são constituídas de um tipo diferenciado de suporte que se subdivide em duas partes: estrutura e preenchimento. A estrutura é feita de peças de madeira cerrada, unidas por parafusos, criando uma forma esquemática da peça, unindo-se à base da escultura. Após a criação da estrutura, o artista fazia a moldagem com fibra vegetal comprimida em feixes para a definição das formas básicas da escultura, afixando-a com fios naturais. Somente após a moldagem das partes principais era feita a aplicação de camadas de papel, adesivos e compressão com ferramentas em altas temperaturas. As imagens recebem finalmente uma camada de preparação muito fina, de cor cinza claro, sobre a qual é aplicada a policromia. Sobre as imagens em *cartapesta* ressalte-se que seu uso apresentava como vantagens a facilidade de manuseio de peças de grande porte pela leveza, porém hoje oferece complexidades na sua conservação, em função da fragilidade do suporte e da maior suscetibilidade dos materiais aos agentes biológicos, demandando medidas de conservação específicas e grandes complexidades no processo de conservação e restauração.

Figura 7 - Nossa. Senhora das Dores, em gesso – Giuseppe Caporali – Senador Firmino – MG.



Figura 8 - Profeta Isaias, em estuque – Giuseppe Caporali – Senador Firmino – MG.



Fonte: Inventário de Arte Sacra da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Senador Firmino – MG.

Outra categoria técnica que tem sido identificada na região são as imagens artesanais, que têm como material o estuque e o gesso, normalmente assinadas por artistas já com *status* social diferenciado dos artífices sacros mineiros do período anterior, como Giuseppe Caporali, Angelo Tartaglia e outros. Estes artistas italianos se estabeleceram na região da Zona da Mata na transição dos séculos XIX e XX produzindo, tanto obras sacras como profanas, muitas vezes integradas a arquitetura eclética, seja pública, particular ou funerária. Entre as imagens de gesso produzidas por Giuseppe Caporali podemos exemplificar com a imagem de Nossa Senhora das Dores, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Senador Firmino (Figura 7). Esses artistas italianos introduziram na região outras técnicas. Também são frequentes as imagens em estuque. Caporali produziu ainda grande quantidade de obras sacras documentadas, como o intrigante conjunto de representações de catorze profetas instalados no adro da Igreja de Nossa

Senhora da Conceição, de Senador Firmino (Figura 8). Esse conjunto de imagens, no entanto, encontra-se em péssimo estado de conservação e ainda não foi estudado de forma aprofundada. Sua identificação ocorreu no âmbito dos processos de inventário de arte sacra desenvolvidos com a participação de integrantes dessa pesquisa e por iniciativa da Paróquia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos elementos do patrimônio cultural material sempre é capaz de apontar caminhos para a compreensão das experiências culturais de determinados contextos geográficos e históricos. A história da Zona da Mata mineira é atravessada pelos últimos empreendimentos coloniais, onde estarão presentes modelos catequéticos, iconográficos e artísticos em plena consonância com a colonização empreendida até o século XVIII. Passa, no entanto, por rápidas transformações no período imperial, marcadas principalmente pela passagem de uma religiosidade leiga para uma religiosidade reformada, ultramontana, especialmente com a chegada de novas congregações europeias. Os religiosos e outros agentes desses processos deixarão suas marcas no patrimônio cultural e religioso dessa região. O aprofundamento e a compreensão das especificidades técnicas e do conhecimento científico sobre a imaginária devocional dessa região tem apontado que ela é muito diversificada, o que resulta de múltiplas experiências históricas e culturais desenvolvidas nesta porção do território mineiro. Seu estudo traz contribuições para o reconhecimento científico dessa modalidade do patrimônio cultural ligado a importantes grupos formadores da sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

BRITISH PATHÉ. **Pasteboard Statues AKA PapierMache Statues.** 1949. Disponível em:<https://www.britishpathe.com/video/pasteboard-statues-aka-papier-mache-statues>. Acesso em: 18 fev. 2022.

BeWeB. **Patrimônio Eclesiástico na web**. CEI - Gabinete Nacional do Património Cultural Eclesiástico e Edifícios Religiosos. Inventário do patrimônio histórico e artístico da diocese de La Spezia - Sarzana – Brugnato. Guacci L. (1929), S. Michele. Disponível em: https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/4350735/Guacci+L.+sec.+XX%2C+San+Michele+arcangelo>. Acesso em: 18 fev. 2022.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **As irmandades de São Miguel e Almas do Purgatório: culto e iconografia no setecentos mineiro.** Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

CASTELLO CARLO V DI LECCE. **Museo della cartapesta**. Disponível em: <http://www.castellocarlov.it/museo-della-cartapesta/>. Acesso em: 19 fev. 2022.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** 23ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Beatriz R. V.; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
FONSECA, Luiz Mauro Andrade da. **O Arraial e o Distrito de João Gomes** (História Antiga de Santos Dumont. Minas Gerais). Barbacena: Centro Gráfico e Editora, 2013.

GRECO, Giovanni. **As bonecas de papel machê Lecce de Luigi Guacci entre 1800 e 1900**. Belsalento, 11 de julho de 2020. Disponível em: <http://belsalento.altervista.org/le-bambole-in-cartapesta-leccese-di-luigi-guacci-a-cavallo-fra-1800-e-1900/>. Acesso em: 15 fev. 2022.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/ Prefeitura Municipal de Dores do Turvo. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural – Ficha de Inventário de bens móveis** Dores do Turvo – Vol. 1. 2015.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/ Prefeitura Municipal de Santos Dumont. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural – Ficha de Inventário de bens móveis -** Santos Dumont – Vol. 1. 2011.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Museu do Papel de Amalfi**. História das Artes, 2022. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/museu-do-papel-de-amalfi/>. Acesso em 22 fev. 2022.

INSTITUTO TRECCANI. **Vocabulário online. Cartapésta**. Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/cartapesta/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

INSTITUTO TRECCANI. Dicionário Biográfico de Italianos - Volume 60 (2003). Luigi Guacci. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-guacci_%28Dizionario-Biografico%29/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

PASSOS, Valtencir Almeida. Relicário Atelier de Conservação e Restauração. Relatório técnico e fotográfico dos processos de conservação e restauração de uma imagem devocional - São Miguel Arcanjo e Almas. Juiz de Fora, 2015.

PASSOS, Valtencir Almeida. Relicário Atelier de Conservação e Restauração. Relatório técnico e fotográfico dos processos de conservação e restauração de uma imagem devocional – São Vicente de Paulo. Juiz de Fora, 2019.

POLITO, Salvatore Pietro. **La cartapesta sacra a Manduria: (secc. XVIII-XX):** Aspetti tecnici e rico noscimenti formalidel valore artistico nella statuaria cartácea. Manduria: CRSEC TA / 55, 2002, pp. 25 – 39.

REAL, Regina M. **Dicionário de Belas Artes: termos técnicos e matérias afins.** Rio de janeiro: Fundo de Cultura, 1962. Vol. I e II.

SÁ, Clézio Paulo de. **Eles fizeram a História de Santos Dumont.** DS Editora Ltda. Santos Dumont – MG, 2015, p.14; p. 24.

SCHMITZ, Cristina. **Papel machê: Buscando seu espaço em Porto Alegre**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, dezembro de 2015. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/139116/000989845.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 fev. 2022.

INFLUÊNCIA DO ROCOCÓ NA POLICROMIA DA IMAGINÁRIA BAIANA

THE INFLUENCE OF ROCOCO IN THE POLYCHROMY OF BAIANA SCULPTURE

LA INFLUENCIA DEL ROCOCO EN LA POLICROMIA DEL IMAGINARIA BAHIANA

Cláudia Guanais[1]
claudia.guanais@ufba.br

RESUMO

A análise das policromias encontradas em onze imagens sacras católicas na Bahia revela o domínio técnico dos policromadores da segunda metade do século XIX. Estas imagens, com características do estilo rococó, demonstram a destreza dos artistas na técnica do estofamento, com elaborados esgrafitos e pinturas a pincel, onde executam desenhos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos e quadriculados em "guilhochês". A pesquisa em andamento tem se dedicado a documentação fotográfica, análises formais, revisão da bibliografia existente, tendo como objetivo esclarecer o período em que foram executadas e identificar se a autoria é de um único artista ou se diversos artistas copiavam protótipos pré-existentes. Essa pesquisa busca divulgar a arte sacra baiana do século XIX, destacando a riqueza das técnicas e ornamentos utilizados pelos policromadores, além de compreender melhor a história e desenvolvimento da arte sacra na Bahia e a influência do estilo rococó nesse contexto.

Palavras-chave: Escultura sacra; Policromia; Rococó.

ABSTRACT

The analysis of the polychromies found in eleven Catholic sacred images in Bahia reveals the technical mastery of the polychromers of the second half of the 19th century. These images, with characteristics of the rococo style, demonstrate the artists' skill in the technique of upholstery, with elaborate sgraffito and brush paintings, where anthropomorphic, zoomorphic, phytomorphic, and checkered designs are elaborated in "guilloches". The ongoing research has been dedicated to photographic documentation, formal analysis, and review of existing literature with the aim of clarifying the period in which they were executed and identifying whether authorship is attributed to a single artist or if several artists copied pre-existing prototypes. This research seeks to disseminate the 19th-century Bahian sacred art, highlighting the richness of the techniques and ornaments used by the polychromers, as well as to

[1] Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Geais (PPGArtes/EBA/UFMG), na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, onde pesquisa “A escultura policromada religiosa de Pernambuco e Bahia: origens, identidades e trânsitos”; Mestra em Artes Visuais na linha de pesquisa História da Arte, Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal da Bahia (UFBA); Conservadora/Restauradora do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA). Lattes: http://lattes.cnpq.br/4028935559668576.

betterunderstand the history and development of sacred art in Bahia and the influence of the rococo style in this context.

Keywords: sacred sculpture; polychromy; rococó.

RESUMEN

El análisis de las policromías encontradas en once imágenes sagradas católicas en Bahía revela el dominio técnico de los policromadores de la segunda mitad del siglo XIX. Estas imágenes, con características del estilo rococó, demuestran la destreza de los artistas en la técnica del tapizado, con elaborados esgrafitos y pinturas al pincel, donde ejecutan dibujos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos y cuadriculados en "guilhochês". La investigación en curso se ha dedicado a la documentación fotográfica, análisis formales, revisión de la bibliografía existente, con el objetivo de esclarecer el período en que fueron ejecutadas e identificar si la autoría es atribuida a un único artista o si varios artistas copiaban prototipos preexistentes. Esta investigación busca divulgar el arte sacro bahiano del siglo XIX, destacando la riqueza de las técnicas y ornamentos utilizados por los policromadores, además de comprender mejor la historia y el desarrollo del arte sacro en Bahía y la influencia del estilo rococó en ese contexto.

Palabras clave: escultura sacra; policromía; rococó.

INTRODUÇÃO

Entre os vários padrões policrômicos da escultura sacra católica baiana, um em especial, possivelmente realizado na segunda metade do século XIX, se destaca pelo fato de possuir pinturas com delicados esgrafitos[2] formando arabescos, motivos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, monogramas, e quadriculados em guilhochês (ornatos com linhas e traços que se cruzam simetricamente). Com o aprofundamento da pesquisa, identificou-se que estes ornatos pertencem ao repertório do rococó, portanto, este estudo busca responder se as policromias das onze imagens catalogadas partiram de uma única paleta ou se havia vários policromadores que realizavam cópias a partir de modelos pré-existentes. Para a catalogação das onze imagens, utilizou-se o método da análise comparativa de Giovani Morelli deve ser usado com cautela e em conjunto com outras evidências e abordagens na análise de obras de arte.

> As análises laboratoriais devem ser realizadas por exames físico-quimicos: corte estratigráfico, observação ao microscópio ótico, estudos ao microscópio eletrônico de varredura ou microanálises por dispersão de Raio X, espectometeria de infravermelho por transformada de Fourier, difração de Raios X, cromatografia em fases gasosas, etc. (COELHO, QUITES, 2014, p. 110)

[2] Esgrafito ou esgrafiado: depois de aplicada e brunida a folha de ouro, a superfície é pintada (em geral com têmpera), e, quando está em fase de secagem, removem-se partes da camada colorida com ferramentas de ponta fina deixando aparecer o douramento ou prateamento, formando-se então os desenhos desejados" (COELHO, QUITES, p. 86)

Segundo Ginzburg, “O método de Giovanni Morelli consiste em abandonar a convenção de concentrar os esforços nas características mais óbvias das pinturas e se concentrar em detalhes menores, especialmente aqueles menos importantes do estilo da própria escola do pintor” (GINZBURG, 1989). Giovanni Morelli, crítico de arte italiano do século XIX, desenvolveu esse método com base em suas observações de que certas características distintivas podem ser encontradas nas obras de um mesmo artista, independente do assunto representado. Morelli acreditava que detalhes específicos, como pinceladas, traços faciais, mãos, orelhas e outros elementos, poderiam fornecer pistas importantes para a identificação de um artista, partindo do princípio de que há detalhes negligenciados ou difíceis de forjar nas mãos de um copista. É importante destacar que o método comparativo de Morelli tem suas limitações e não é infalível. As atribuições baseadas em características detalhadas podem ser subjetivas e dependem da experiência e conhecimento do pesquisador. Além disso, certas técnicas de pintura podem ser aprendidas e replicadas por outros artistas, o que pode dificultar a distinção autêntica de obras de arte. Portanto, o método comparativo de Morelli deve ser usado com cautela e em conjunto com outras evidências e abordagens na análise de obras de arte.

Portanto, diante da fragilidade deste método, pretende-se posteriormente, com o suporte de análises laboratoriais, responder esta questão com uma maior segurança. Segundo Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites,

> As análises laboratoriais devem ser realizadas por exames físico-quimicos: corte estratigráfico, observação ao microscópio ótico, estudos ao microscópio eletrônico de varredura ou microanálises por dispersão de Raio X, espectometeria de infravermelho por transformada de Fourier, difração de Raios X, cromatografia em fases gasosas, etc. (COELHO, QUITES, 2014, p. 110)

PADRÃO POLICRÔMICO COM REFERÊNCIAS DO ROCOCÓ

A importância deste padrão policrômico no cenário da escultura sacra da Bahia, se dá em função de ser completamente diferenciado do que até então, se divulga na historiografia sobre a policromia baiana conforme analisa Myriam Ribeiro:

> (...) a policromia de cores vivas, com douramento vibrante, de efeito vistoso e atraente (...). A marca registrada das imagens baianas é a policromia com as folhas de ouro aplicadas em superfícies regulares, configurando florões que aparecem “em reserva” em zonas de coloração uniforme. Em trabalhos mais elaborados, esses florões podem incluir nova pintura de floreados sobre os dourados, de surpreendente efeito decorativo (COELHO (ORG) 2005, p.17).

Observa-se neste padrão que a policromia possui cores suaves e a folha de ouro, não mais aparece em reserva, mas em toda a superfície das vestes, inclusive na parte posterior (com

exceção da imagem de Nossa Senhora das Mercês pertencente ao Museu de Arte Sacra da UFBA (MAS/UFBA)

Na Bahia, ainda sem estudo sistematizado, o rococó se faz presente nos templos religiosos, não só na capital como, também, no recôncavo e interior principalmente nas cidades de Cachoeira, Oliveira dos Campinhos, Rio de Contas, Piatã e Jacobina. Com a reforma neoclássica realizada ao longo do século XIX na grande maioria das igrejas de Salvador, amplamente pesquisada pelo historiador da arte Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, a talha barroca e as ornamentações do rococó foram praticamente destruídas, ficando "testemunhos" em muitos templos católicos.

Em Salvador, pode-se observar como "sobreviventes" da reforma Neoclássica, ornamentos do rococó na sacristia da Ordem Terceira de São Domingos (OTSD). Esta reforma, realizada na segunda metade do século XIX, aparece registrada na sessão de 6 de agosto de 1871 quando a mesa declarou o estado de ruína da igreja e a necessidade de consertá-la, sendo as obras iniciadas em 1874. Paralelo às reformas ornamentais dos altares houve também reformas de várias imagens sacras. Os terceiros dominicanos, concluíram sua reforma ornamental do interior da igreja em 1888 (FREIRE, 2006, p. 45). A pintura do forro da sacristia, como também as portadas, os ornamentos do arcaz e o arranque em jacarandá seguem toda a estética do rococó, escapando da "saga" reformistas que se adequavam ao "novo gosto".

Outro exemplo é a igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, onde na fachada, observa-se ornatos em rococó na cantaria e as portas em madeira também com ornatos com esta mesma estética. A reforma Neoclássica iniciou por volta de 1836 quando o entalhador Joaquim Francisco de Matos Roseira recebeu o pagamento pela obra da talha das varandas e da capela mor. Em 1837, fez-se a reforma do arco cruzeiro e dos dois retábulos colaterais e em 1841 foram entalhados os dois púlpitos novos e os arremates das portas laterais. As tribunas da nave foram entalhadas em 1852 e a pintura e douramento da capela foram realizadas em 1868 (FREIRE 2006, p.32).

Em várias outras Igrejas de Salvador, encontram-se claramente "testemunhos" deste estilo, merecendo um estudo aprofundado e urgente para esclarecer que além de Minas Gerais, Rio de Janeiro e Pernambuco, (OLIVEIRA, 2003, p.202), o rococó também foi bastante utilizado nas ornamentações dos templos religiosos baianos. Para este artigo, serão apenas citados os templos católicos da Ordem Terceira de São Domingos e a Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, pelo fato de neles, estarem localizadas duas das imagens em estudo.

Germain Bazin aponta que, no final do século XVIII, os pequenos presépios de porcelana com a estética do rococó inspiraram os "imagineiros" baianos na sua produção citando como exemplo a imagem de São Joaquim, sob a guarda do MAS/UFBA. Outro exemplo citado pelo autor é a imagem de São José, de procedência portuguesa, na Igreja de Nossa Senhora das Correntes, na cidade de Penedo, Alagoas (BAZIN, 1971, p.55). Vale ressaltar que há um documento fixado na parede da sacristia da referida Igreja que relata que as esculturas existentes são todas de procedência baiana. Portanto, a partir destas informações, merece um aprofundamento na pesquisa realizando uma análise comparativa das imagens que hoje permanecem no templo.

O ponto de partida para a identificação deste padrão com a estética do rococó, realizou-se através da policromia da imagem de Nossa Senhora das Mercês pertencente ao MAS/UFBA que segundo Manoel Querino, seria de autoria de Athanásio Rodrigues Seixas (1836/1909) (QUERINO, 1911, p.92). Observa-se que na parte frontal das vestes, toda a superfície foi recoberta com folha metálica dourada, e sobre a folha, esgrafitos concêntricos, horizontais, vermiculares, desenhos antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos e quadriculados em "guilhoches" realizados com pintura a pincel. A parte posterior das vestes segue o padrão do "douramento em reserva"[3] com grandes florões e pintura a pincel.

Outra imagem com este padrão policrômico, Nossa Senhora da Conceição, localizada no altar mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, em Salvador, possui toda a veste, inclusive a parte posterior, revestida com folha metálica dourada, e sobre a folha, esgrafitos vermiculares, circulares e concêntricos, desenhos antropomorfos, fitomorfos construídos com uma variedade de técnicas: pintura a pincel, pastilhamentos[4], relevos, pedras coloridas engastadas e areia dourada. Manoel Querino afirma que esta imagem foi esculpida por Domingos Pereira Baião (1825/1871) e a pintura realizada por Atanásio Rodrigues Seixas (QUERINO, 1911, p.29). Não há documentos comprobatórios, mas segundo pesquisas em arquivos, o escultor Baião atuou nas décadas de 40, 50 e 60 do século XIX e o pintor Atanásio atuou na década de 60 do mesmo século (FAUSTO, 2010, p. 56). Portanto, com base nestas informações, podemos afirmar que a escultura e a policromia foram confeccionadas no início

[3] "Douramento em reserva" refere-se a aplicação da folha de ouro apenas no local onde será visível

[4] As pesquisadoras de escultura sacra brasileira Beatriz Coelho e Maria Regina Emery Quites, no livro "Estudo da Escultura Devocional em Madeira", consideram incorreta a terminologia "pastilhos ou *pastiglios*", considerando o termo "relevo" mais adequado. (COELHO, QUITES, 2014, pg. 83). No caso da policromia em estudo, foi necessário o uso desta terminologia pois aparecem também a técnica em relevo, ficando, portanto, mais didático separar as duas técnicas.

da segunda metade do século XIX, período que coincide com a longa reforma ornamental da Igreja do Boqueirão (FREIRE, 2006, p.32).

Uma informação relevante encontrada em Querino, é sobre a parceria entre o escultor Pereira Baião e o policromador Atanásio Seixas. Segundo Querino, Athanasio Rodrigues Seixas era o "pintor predileto dos trabalhos do exímio esculptor Baião". Em um anúncio publicado no "Almanak da Bahia" do ano de 1855, há a seguinte observação: "Incumbe-se também de qualquer pintura de imagem por ser ligada à sua oficina uma de pintura, cujo artista é bastante hábil" (FREIRE, 2006, p.105) Não se pode afirmar quem era este pintor, mas de acordo com a informação de Querino, há grandes possibilidades de se tratar do Athanásio Rodrigues Seixas.

Com base nesta informação sobre a parceria entre Pereira Baião e Athanásio Seixas, identificou-se no Convento dos Humildes em Santo Amaro da Purificação, Bahia, a imagem de Nossa Senhora dos Anjos, que segundo Querino, o escultor seria Pereira Baião. Algumas características da pintura de Athanásio Seixas se fazem presentes, como exemplo, as pedras engastadas, encontradas também na policromia da imagem de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, além das volutas alongadas encontradas em todas as imagens pesquisadas.

Uma terceira imagem com esta policromia "diferenciada" pertence a uma coleção particular. Trata-se de uma Nossa Senhora das Mercês, com 150 cm de altura, possivelmente procedente de alguma capela, pois pelas dimensões, trata-se de uma imagem retabular. Segundo Beatriz Coelho, "Algumas características básicas identificam de imediato as imagens concebidas para exposição em retábulos. A expressividade dramática é uma delas, concentrada principalmente no olhar direcionado para baixo (...)" (COELHO, 2005, p.21).

Uma característica marcante na policromia das três imagens descritas acima é a presença de anjos construídos com esgrafitos e pintura a pincel. Na policromia de Nossa Senhora das Mercês pertencente ao MAS/UFBA, os anjos seguram uma coroa e um escapulário, enquanto na policromia da Nossa Senhora do Boqueirão, na altura do joelho, os anjos confeccionados em alto relevo seguram uma coroa, onde o anjo da esquerda segura um coração, enquanto o da direita segura um cetro real. (FAUSTO, 2010) A imagem de Nossa Senhora das Mercês, de coleção particular, possui também dois anjos onde seguram o brasão mercedário.

Na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Salvador, os painéis azulejares com cercaduras típica do rococó, observa-se anjos em sua composição, onde a estética muito se assemelha com as descritas nas policromias acima (figura 1)

Figura 1 – Painel azulejar, Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Salvador, Bahia



Fonte: Autor, 2021.

Myriam Oliveira faz a seguinte observação em relação a influência dos motivos ornamentais dos painéis azulejares com a estética do rococó vindo de Portugal na cidade de Pernambuco.

> A significação dos azulejos de importação portuguesa no desenvolvimento do rococó pernambucano ainda não foi avaliada em toda a sua extensão. Ocupando vastas superfícies de paredes nas igrejas e nos claustros, em locais de grande afluência de público, como pórticos e naves, é perfeitamente lógico deduzir sua influência na formação do gosto de populações desvinculadas de outros tipos de informação visual sobre modas artísticas mais recentes, e seu repertório temático e ornamental (...). (OLIVEIRA, 2003, p.202)

Considerando a grande quantidade de painéis azulejares nos templos baianos é pertinente cogitar que os artistas se inspiraram nestes ornamentos para a construção de policromias. Myriam Oliveira considera também a grande circulação de gravuras impressas como fonte inspiradora, portanto há de também se cogitar que os artistas baianos tinham acesso a estas gravuras:

> [...] as fontes impressas foram os principais agentes de divulgação do rococó, chegando a regiões de grande afastamento geográfico como a colônia brasileira. "Essas fontes impressas incluem tanto os tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação, quanto coleções de gravuras ornamentais avulsas de todos os tipos [...]" (OLIVEIRA, 2003, p.46)
>
> .

A imagem do Senhor Ressuscitado, pertencente a Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão (OTSD) em Salvador, é mencionada no inventário de 1830, com a informação de que anualmente, no período da Páscoa, era colocada no alto do trono, onde permanecia uma

semana.[5] Na parte interna do manto há aplicação da folha metálica dourada e, sobre a folha, o artista trabalhou com esgrafitos em linhas horizontais, pintura a pincel em vermelho, deixando a folha aparente nos desenhos em formas de ramagens, volutas, trifólios, tulipas e desenhos circulares

Entre as ramagens alongadas há um pequeno monograma "JM" referente a "Jesus e Maria" (figura 2), muito similar ao encontrado na pintura da Nossa Senhora da Conceição da Igreja do Boqueirão, e de Nossa Senhora das Mercês do MAS/UFBA. Vale ressaltar que apesar de técnicas diferentes, todos possuem o "M" (referente a Maria) construído de forma idêntica, o que nos remete as "pistas" dos "detalhes menores" que Morelli tanto chama a atenção, conforme dito anteriormente.

Distante 127 km de Salvador, na cidade de Conceição da Feira, encontra-se no altar-mor da Igreja Matriz[6] a imagem de Nossa Senhora da Conceição com o mesmo padrão policrômico das imagens citadas acima. Nesta imagem aparecem os quadriculados em "*guilhoches*" bastante similar aos encontrados na policromia da imagem de Nossa Senhora da Conceição da Igreja do Boqueirão (figura 3), do Senhor Ressuscitado da OTSD e da policromia de Nossa Senhora das Mercês pertencente ao MAS/UFBA.

Figura 2. Senhor Ressuscitado, monograma "JM" referente a Jesus e Maria. OTSD



Fonte: Autor, 2010

[5] ALVES, Marieta. A era dos museus, Jornal a Tarde, 15-09-1958.
[6] A policromia da imagem de Santo Inácio de Loyola, pertencente a Catedral Basílica de Salvador, possui toda a sua ornamentação no estilo rococó, com a técnica do pastilho. Esta policromia merece estudos mais aprofundados para identificar se foi produzida em território baiano ou se é importação europeia. De uma beleza ímpar, esta imagem de mais de dois metros está localizada no altar do transepto, lado Evangelho.

Os ornatos quadriculados em guilhochês aparecem também na talha da capela interna do Convento da Ordem Terceira do Carmo, em Salvador, BA, onde o estilo rococó é bastante evidente com rocalhas assimétricas, na policromia da Imagem de Santo Inácio de Loyola[7] pertencente a Catedral Basílica, assim como no barrado dos painéis azulejares *da* Igreja da Boa Viagem também na cidade do Salvador (figura 4).

[6]A policromia da imagem de Santo Inácio de Loyola, pertencente a Catedral Basílica de Salvador, possui toda a sua ornamentação no estilo rococó, com a técnica do pastilho. Esta policromia merece estudos mais aprofundados para identificar se foi produzida em território baiano ou se é importação europeia. De uma beleza ímpar, esta imagem de mais de dois metros está localizada no altar do transepto, lado Evangelho.

Figura 3. Quadriculado em guilhochê, Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão.



Fonte: Autor, 2010

Figura 4. Detalhe de painel azulejar da Igreja da Boa Viagem, Salvador, Bahia.



Fonte: Autor, 2016.

Outros ornatos do estilo rococó, se fazem presentes nas imagens em estudo. Ainda citando Myriam de Oliveira: "[...] são ainda temas da predileção do rococó, os motivos naturalistas de árvores, vegetais e flores em delicados arranjos, pássaros e pequenos animais [...]" (OLIVEIRA, 2003, p.33).

[7] A capela, consagrada a Nossa Senhora da Conceição, elevada à categoria de Freguesia pela Lei Provincial nº 275, de 25 de maio de 1847, que criou também o Distrito de Paz de Conceição da Feira, subordinado à Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira. Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/conceicao-da-feira/historico

Na policromia da imagem de Nossa Senhora da Conceição, pertencente a Igreja Matriz da cidade de Conceição da Feira, pode-se identificar um colibri (Figura 5) e uma borboleta, assim como na policromia da imagem de Nossa Senhora das Mercês, pertencente ao MAS/UFBA, onde duas borboletas com pintura a pincel sem muita elaboração, pousam nas laterais das vestes.

No pequeno município de Jaguara[8], distrito de Feira de Santana, distante 115 km de Salvador, as imagens do Sagrado Coração de Jesus e Imaculado Coração de Maria, surpreendem pelos ornamentos da policromia. Estas imagens fornecem pistas sobre o período desta policromia, uma vez que, segundo Kátia Mattoso (MATTOSO, 1992, p. 406) esta devoção foi introduzida no Brasil na década de 1870 pela Associação do Apostolado da Oração. Considerando esta informação, podemos afirmar, com segurança, que esta policromia foi realizada a partir do final do século XIX. O mesmo padrão policrômico se repete, porém, a semelhança se dá através das ramagens alongadas visíveis na folha metálica dourada aparente (figura 6) e ornatos fitomorfos

Figura 5. Colibri com folha de ouro aparente na lateral direita da túnica de Nossa Senhora da Conceição, Conceição da Feira, BA.



Fonte: Autor, 2021

[8] Segundo dados da Cúria Metropolitana de Feira de Santana, a paróquia de Nossa Senhora do Carmo, Distrito de Jaguara, antes chamado de Bom Despacho, tornou-se Freguesia pela Lei Provincial de número 1795, de 7 de julho de 1877, sendo instalada em 3 de agosto de 1877, como território desmembrado da Freguesia de Bonfim de Feira. Recebeu o nome de Jaguara em 31 de dezembro de 1943.

Figura 6- Arabescos com a folha metálica dourada aparente. Sagrado Coração de Jesus, Município de Jaguara, Bahia.



Fonte: Autor, 2021

Esta mesma ornamentação foi identificada em duas imagens de Nossa Senhora da Conceição de coleção particular e da imagem de São José figuras7 e 8), também de coleção particular.

Figura 7. Arabescos com a folha metálica dourada aparente, construção de jarros e motivos florais Nossa Senhora da Conceição, Coleção particular.

Figura 8. Arabescos com a folha metálica dourada aparente, Nossa Senhora da Conceição,Coleção particular.





Fonte: Autora 2021

CONCLUSÃO

Além destes ornatos analisados, vários outros se repetem de forma muito similar nas onze imagens catalogadas, porém, para este artigo, considera-se pertinente a divulgação apenas dos ornatos que tem uma influência do rococó. Até a presente data, apenas o nome do policromador Athanásio Rodrigues Seixas foi revelado através da informação do historiador Manoel Raymundo Querino (1851/1923). Considerando que o referido historiador foi contemporâneo do artista, pode-se considerar uma fonte confiável, o que não descarta a possibilidade de outros policromadores terem adotado o "novo estilo".

Como foi dito inicialmente, espera-se dar continuidade a esta pesquisa com o propósito de elucidar questões que poderão contribuir com o estudo da policromia da escultura sacra católica baiana, desfazendo o mito que a referida policromia se resume aos grandes florões elaborados folha de ouro em reservas, de cores vivas e vibrantes.

REFERÊNCIAS

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

COELHO, Beatriz, organizadora. **Devoção e Arte: Imaginária Religiosa em Minas Gerais**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

FAUSTO, Cláudia Guanais. **Padrões, cromatismos e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX**. Dissertação. EBA/UFBA, 2010.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MATTOSO, Kátia. **Bahia século XIX, uma província no império**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas bahianos: indicações biográphicas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1911.**

MOLDAGENS DA IMAGINÁRIA ATRIBUÍDA A FREI AGOSTINHO DA PIEDADE NO MUSEU DE ARTE SACRA DA UFBA

MOLDINGS OF THE SCULPTURE ASSIGNED TO AGOSTINHO DA PIEDADE FRAY IN THE SACRED ART MUSEUM OF UFBA

CALCOS DE LA ESCULTURA ASIGNADA A FRAY AGOSTINHO DA PIEDADE EN EL MUSEO DE ARTE SACRO DE LA UFBA

Elis Marina Mota[1]
elismarinamota@gmail.com

Ivan Coelho de Sá[2]
ivansamus@gmail.com

RESUMO

Muitas peças em barro cozido produzidas a partir do século XVII, no nordeste brasileiro, foram atribuídas ao monge escultor Frei Agostinho da Piedade, só que, apenas quatro têm a assinatura do artista. Nosso objetivo é apresentar moldagens identificadas no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA), cuja motivação para aquisição ou produção delas pode ter sido em razão de corroborar com os estudos da obra do artista. Para tal, nos pautamos na pesquisa documental, com análise qualitativa de dados presentes nas fichas de catalogação e visita técnica ao Museu. Encontramos dez moldagens em gesso e três estudos não catalogados em cimento pigmentado. Sendo que, parte dessas peças foram procedentes do moldador Jair Brandão e adquiridas de 1959 a 1961. As demais, produzidas por Manoel do Bomfim [*sic*] dentro do Ateliê de conservação e restauro do MAS, foram incorporadas ao acervo em 1977.

Palavras-chave: moldagem; Frei Agostinho Da Piedade; Museu De Arte Sacra da UFBA.

ABSTRACT

Many pieces in terracotta produced from the seventeenth century on, in Brazil's northeastern, have been attributed to the sculptor monk Agostinho da Piedade, but only four have the artist's

[1] Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR/EBA/UFMG); Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural pelo IPHAN. Doutoranda pelo Programa de Pós- Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS/UNIRIO/MAST); Conservadora-restauradora no Museu de Arte Sacra (MAS/UFBA) desde 2018. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8420138064027513. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8333-4326.

[2] Graduação em Museologia pela UNIRIO. Graduação em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Mestrado em História da Arte e doutorado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV, da EBA/UFRJ. Professor da Escola de Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – (PPG-PMUS), do Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH/UNIRIO. Diretor da Escola de Museologia. Coordenador do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (NUMMUS). Lattes: http://lattes.cnpq.br/7655274726492200. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0597- 2530.

signature. Our objective is to present moldings identified in the collection of the Sacred Art Museum of Federal University of Bahia (MAS/UFBA), whose motivation for acquisition or production may have been to corroborate with the studies of the artist's work. To this end, we based ourselves on documental research, with a qualitative analysis of the data present in the cataloging forms and a technical visit to the museum. We found ten plaster moldings and three uncatalogued studies in pigmented cement. Part of these pieces came from the molder Jair Brandão and entered the collection between 1959 and 1961. The others, produced by Manoel do Bomfim, in the museum's conservation and restoration atelier and incorporated to the collection in 1977.

Keywords: molding; Agostinho da Piedade Fray; Sacred Art Museum of UFBA.

RESUMEN

Muchas piezas en barro cocido producidas a partir del siglo XVII en el nordeste de Brasil han sido atribuidas al monje escultor Agostinho da Piedade, pero sólo cuatro tienen la firma del artista. Nuestro objetivo es presentar calcos escultóricos identificados en la colección del Museo de Arte Sacro de la Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA), cuya motivación de adquisición o producción puede haber sido corroborar estudios sobre la obra del artista. Para ello, nos basamos en la investigación documental, con análisis cualitativo de los datos presentes en las fichas de catalogación y visitas técnicas al museo. Encontramos diez calcos en yeso y tres estudios no catalogados en cemento pigmentado. Parte de estas piezas procedían del moldeador Jair Brandão y entraron en la colección entre 1959 y 1961. Las otras, producidas por Manoel do Bomfim en el taller de conservación y restauración del museo e incorporadas a la colección en 1977.

Palabvras clave: calcos escultóricos; Fray Agostinho Da Piedade; Museo De Arte Sacro de la UFBA.

INTRODUÇÃO

O objeto moldagem, que será tratado nesse artigo, se caracteriza por ser uma peça produzida por um molde em formato negativo de uma escultura já existente. A técnica tradicional consiste em fazer uma forma de tasselos. Ela é produzida por etapas e é utilizada para que nenhuma das partes do objeto a ser copiado fiquem presas ao molde, devido as reentrâncias das mesmas. Dessa forma, o escultor/moldador precisa localizar e demarcar as áreas de “prisões” dos modelos, de modo a produzir diversos elementos que, encaixados uns aos outros, compõe um molde maior, isto é, a forma mãe. Essa é preenchida com um material maleável, normalmente o gesso que, após seco, pode ser desmoldado.

As moldagens foram introduzidas em museus para diversas funções sociais. O maior destaque é o caráter didático que possuem, já que, foram a base do ensino clássico acadêmico em artes. Assim, proporcionaram apoio à aprendizagem de estilos e padrões estéticos, de anatomia, do desenho de observação, das técnicas escultóricas, entre outros (SÁ, 2004, p. 448).

Mas, elas podem oferecer também outras perspectivas à narrativa museológica. Em busca de refletirmos o porquê de moldagens estarem presentes no acervo do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA) e iniciarmos a produção de conhecimento sobre esses itens, vamos percorrer os anos iniciais de sua criação, onde daremos enfoque às moldagens que foram adquiridas para a coleção da instituição.

Nas décadas de 1940 e 1950, após a demolição da Antiga Sé da Bahia em Salvador/BA, começaram as articulações entre o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)[3] e a Arquidiocese de São Salvador da Bahia para a criação de um museu que pudesse abrigar os bens móveis e integrados à arquitetura, que foram dissociados de seu local de origem. À época, o antigo Convento de Santa Tereza precisava de uso, pois estava abandonado. Portanto, salvaguardar esse monumento e aquele acervo, certamente, foram um dos principais motivos para a criação de um Museu de Arte Sacra, gerido por uma Universidade (PINHO, 2020, p. 69). Assim, um convênio entre UFBA e Arquidiocese foi firmada por 60 anos em 1959 (renovado por tempo igual em 2019), que prevê o comodato de coleções e da edificação.

Como já sugerido, o acervo do MAS/UFBA foi composto, inicialmente, por coleções pertencentes à Arquidiocese. Contudo, percebemos em nossa pesquisa que a Universidade também fez o movimento de comprar ou produzir itens para formar acervo próprio para sua formação. A partir da pesquisa documental e a análise de fichas de catalogação do Setor de Documentação e Pesquisa do Museu, identificamos nove itens categorizados como cópias ou réplicas. Em visitas técnicas, localizamos tais objetos em Reserva técnica, e constatamos algumas lacunas como, três objetos inacabados na Sala Liana Gomes Silveira, onde fica o Ateliê de conservação e restauro, que estavam sem registro, por isso, a essas, daremos a denominação de *estudo de moldagem*. Posteriormente, localizamos também outra peça na Igreja de Montserrat, Salvador/BA.

As moldagens e os estudos, que encontramos no MAS/UFBA, foram produzidas no século XX a partir de formas de tasselos, são cópias em gesso ou cimento de obras em barro cozido, cujas datas se aproximam dos séculos XVII e XVIII, em sua maioria atribuídas a Frei Agostinho da Piedade. De tal modo, entre os objetivos deste trabalho, estão: (1) identificar moldagens que fazem parte do acervo do museu e (2) produzir conhecimento sobre a função social desses objetos para a coleção de uma instituição museológica de arte sacra e universitária.

[3] O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), como é denominado atualmente, já teve diversos nomes ao longo de sua existência, para fins de compreensão nessa pesquisa, vamos utilizar essa sigla referindo-se à instituição preservação do patrimônio em qualquer época.

OBRAS ATRIBUÍDAS A FREI AGOSTINHO DA PIEDADE

Frei Agostinho da Piedade foi um monge beneditino nascido em Alcobaça, Portugal em 1580. Ele viveu por anos no Mosteiro de São Bento da Bahia em Salvador/BA, cidade onde foi sepultado em 1661. O maior documento de sua existência são assinaturas gravadas (esculpidas) no barro do suporte de quatro esculturas, antes da queima delas em forno de cerâmica. A seguir, podemos visualizar, na tabela 1, dados referentes à identificação e contextualização de cada uma das peças.

Tabela 1 - Obras assinadas por Frei Agostinho da Piedade

Objeto	Material/ Técnica	Altura	Inscrição	Acervo
Nossa Senhora de Montserrat	Barro cozido policromado	0,92m	Inscrição, assinatura e datada, 1636.	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB), Salvador/BA
Sant'Ana Mestra	Barro cozido policromado	0,77m	Assinatura e datada, 1642.	MAS/UFBA
Menino Jesus de Olinda	Barro cozido	0,40m	Inscrição, assinatura, sem data.	Mosteiro de São Bento em Olinda/PE
Santa Catarina de Alexandria	Barro cozido	0,49m	assinada, sem data	Coleção Mirabeau Sampaio - Acervo Odebrecht, Salvador/BA

Elaborado por Elis Mota, 2022.

Existem outras obras que não foram assinadas, mas, porque apresentam material, técnica e procedência parecidos, foram atribuídas ao escultor. Um dos primeiros estudos, que propôs a catalogação da obra de Frei Agostinho da Piedade com esse critério, foi divulgado por Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (1903-1986). Esse estudioso, que também era beneditino, mas de origem alemã, dedicou-se à ordem no Brasil, onde realizou pesquisas importantes para a história da arte colonial do país, entre elas, o livro, *Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João*, lançado em 1971. Dessa forma, Silva-Nigra atribuiu ao primeiro artista, diversas imagens em barro cozido, do

Mosteiro de São Bento da Bahia, local onde o artista residiu, como a coleção de bustos relicários e as imagens de corpo inteiro de São Pedro Arrependido e o relicário de Santa Mônica.

A imagem cuja autoria é mais contestada entre os especialistas, por apresentar formas e estilo diferentes das obras assinadas, é a de São Pedro Arrependido. Essa tem anatomia detalhada, expressões bem demarcadas e barrocas. As outras são mais estáticas e de traços maneiristas. (OLIVEIRA, 1984-85, p. 11; FLEXOR, 2011, p. 120; CARDOSO, 2014, s/p). Isto é, em casos como esse, as análises formal e estilística são imprescindíveis. Apesar das contradições, a catalogação de Silva-Nigra é importante como fonte, visto que ele foi o primeiro diretor do MAS/UFBA, de 1959-1969, e mesmo após sua gestão, continuou muito influente nas ações da mesma. Sendo assim, supomos que a valoração dele às peças originais, certamente, justificou a aquisição ou incentivou a produção das cópias encontradas no acervo museológico em questão.

MOLDAGENS NO ACERVO MAS/UFBA

Até o momento foram identificadas nove fichas de catalogação de moldagens no MAS/UFBA. Após a análise qualitativa dos dados delas, foi necessário ir a campo verificar cada peça, onde constatamos a existência de outras, sem registro e também um caso de duas peças com a mesma marcação. Logo, para ampliar a compreensão de tais objetos e contextualizá-los institucionalmente, recorremos ainda, à pesquisa documental no Arquivo histórico do Museu.

As informações de entrada no acervo sugerem dois momentos diferentes de aquisição das moldagens, uma parte foi adquirida de 1959 a 1961 e outra em 1977. Consequentemente, estas datas delimitam a temporalidade de produção das peças. As primeiras, possivelmente, foram produzidas durante a década de 1950 (ou final da década de 1940) e as outras durante a década de 1970. O tamanho das moldagens sugere que foram feitas a partir de formas de tasselos, isto é, moldes tirados diretamente dos originais, pois, apresentam a mesma altura (único dado de dimensão disponível nas fichas). A tabela a seguir sintetiza esses e outros resultados encontrados.

Tabela 2 – Moldagens localizadas no MAS/UFBA

N° registro	Objeto	Material/ Técnica	Altura	Procedência	Aquisição	Entrada
MAS 003	Moldagem de São Bento	Gesso pintado	0,52m	Jair Brandão	Compra	31/12/1959
MAS 145	Moldagem de São Pedro Arrependido	Gesso pintado	0,66m	Jair Brandão	Compra	18/03/1961
MAS 208	Moldagem de São Bento	Gesso pintado	0,85m	Jair Brandão	Compra	27/09/1961
MAS 209	Moldagem de N. S. do Montserrat	Gesso pintado	0,81m	Jair Brandão	Compra	27/09/1961
MAS 661	Moldagem de Menino Jesus de Recife	Gesso pintado	0,35m	Manoel do Bomfim	Produzido no MAS/UFBA	02/12/1977
MAS 662	Moldagem de Menino Jesus de Olinda	Gesso pintado	0,40m	Manoel do Bomfim	Produzido no MAS/UFBA	02/12/1977
MAS 663	Moldagem de Santa Catarina (assinada)	Gesso pintado	0,49m	Manoel do Bomfim	Produzido no MAS/UFBA	02/12/1977
MAS 664	Moldagem do relicário de Santa Mônica	Cimento pigmentado	0,96m	Manoel do Bomfim	Produzido no MAS UFBA	02/12/1977
MAS 664	Moldagem do relicário de Santa Mônica	Gesso pintado	0,96m	Manoel do Bomfim	Produzido no MAS UFBA	02/12/1977
MAS 665	Moldagem de São Pedro Arrependido	Cimento pigmentado	0,66m	Manoel do Bomfim	Produzido no MAS/UFBA	02/12/1977
S/N	Estudo de moldagem do busto relicário de Santa Águeda	Cimento pigmentado	0,54m	0 Manoel do Bomfim	Produzido no MAS/UFBA	----
S/N	Estudo de Moldagem d relicário de Santa Catarin	Cimento pigmentado	0,49m	0 Manoel do Bomfim	Produzido no MAS/UFBA	----
S/N	Estudo de Moldagem de S Catarina (assinada)	Cimento pigmentado	0,54m	Manoel do Bomfim	Produzido no MAS/UFBA	----

Elaborado por Elis Mota, 2022

Pela tabela 2, notamos que, Jair Brandão e Manoel do Bomfim foram os escultores/moldadores das peças. O material tradicional para confecção de moldagens é o gesso.

As peças desse material, após moldadas, foram pintadas, de modo a produzir uma camada pictórica imitativa ao aspecto da cor de terra das originais, que são sem policromia. Entre as moldagens produzidas por Manoel do Bomfim, também foi utilizado o cimento pigmentado. Essa variação de material e técnica foi usada na tentativa de imprimir cor e forma, simultaneamente ao suporte, aproximando esse à experiência estética do barro. Tal dado nos faz pensar que as três moldagens inacabadas (Figura 1), encontradas na Sala Liana Gomes Silveira, possivelmente foram testes ou estudos realizados para aperfeiçoar a técnica, experimentados por ele.

Figura 1: Três estudos de moldagens, cimento pigmentado, séc. XX, Sala Liana Gomes Silveira - Ateliê de conservação e restauro MAS/UFBA. Produzidas a partir das originais dos Bustos relicários de Santa Catarina e Santa Águeda (Coleção Mosteiro de São Bento da Bahia) e Santa Catarina (assinada, Coleção Mirabeau Sampaio)



Fonte: Elis Mota, 2022.

Inicialmente julgamos que a moldagem de Nossa Senhora de Montserrat (MAS 209) fosse cópia da imagem de mesma iconografia que tem assinatura de Frei Agostinho da Piedade, identificada na tabela 1. Entretanto, por meio de análises descritivas e comparativas das peças, descobrimos que esta é originária de outra peça em barro cozido, sem assinatura e pertencente ao Acervo da Basílica de São Bento de São Paulo/SP. Tal escultura de Nossa Senhora de Montserrat foi considerada por Schunk (2013, p. 123), como uma peça de Frei Agostinho de Jesus, discípulo da escola de Piedade.

Além das duas moldagens de São Pedro Arrependido encontradas na reserva técnica, descobrimos outra, localizada na Igreja de Montserrat em Salvador/BA (figura 2). Pela documentação museológica percebemos que ela foi doada ao Mosteiro de São Bento, em 2000, a pedido, sob alegação de que, manter a original na igreja poderia ser um risco (GUIMARÃES, 2000, p.1). A peça original, pertencente ao Mosteiro de São Bento, tem como local de origem a Igreja de Montserrat, com isso, a substituição da peça original pela cópia foi uma ação em cooperação entre as instituições.

Figura 2: Moldagem de São Pedro Arrependido, gesso pintado, séc. XX, Igreja de Montserrat, Salvador/BA.



Fonte: Elis Mota, 2022.

Curiosamente, duas moldagens do relicário de Santa Mônica apresentavam o mesmo número de registro, MAS 664. Ou seja, duas cópias da mesma peça original foram catalogadas apenas uma vez. Apesar de tal confusão na documentação, constatamos que,foram produzidas em materiais diferentes, uma em gesso pintado e outra assemelha-se ao cimento pigmentado[4].

[4] Inferimos que seja desse material, identificado em outras peças do acervo, entretanto, não fizemos análises físico-químicas para atestar a certeza dos materiais

As peças, MAS 662 e 663 (tabela 2), foram produzidas a partir de peças originais, cuja assinatura de Frei Agostinho da Piedade está presente. Respectivamente, do Menino Jesus de Olinda e de Santa Catarina. Assim como, há um estudo de moldagem de Santa Catarina (s/n). Tanto essas três, quanto as restantes, produzidas por Manoel do Bomfim, foram realizadas no Ateliê de conservação e restauro do MAS/UFBA (SILVEIRA, 1978, s/p). Isso nos leva a acreditar que foram encomendadas pela instituição. Os moldes (ou formas) foram enviados ao Mosteiro de São Bento em 1981, conforme declaração de recebido emitido pelo abade à época (ROCHA, 1981, p.1). Portanto, se foram encomendadas, a ação foi realizada sob anuência da ordem beneditina, proprietária de todas as peças originais à época.

Figura 3- Moldagem do Menino Jesus de Olinda [MAS 662], gesso pintado, séc. XX. Reserva técnica MAS/UFBA



Fonte: Elis Mota, 2022

Figura 4 - Moldagem do Menino Jesus de Olinda, [MAS 662], gesso pintado [verso], séc. XX, Reserva técnica MAS/UFBA



Fonte: Elis Mota, 2022

Figura 5: Detalhe da base da moldagem do Menino Jesus de Olinda, gesso pintado, séc. XX, Reserva técnica MAS/UFBA, [inscrição] *Frei Agostinho Amor \ Ego dormio sed cor meum vilitat.*



Fonte: Elis Mota, 2022.

Figura 6: Detalhe da base da moldagem do Menino Jesus de Olinda, gesso pintado, séc. XX, Reserva técnica MAS/UFBA, [inscrição] *Parce mihi, Domine / Frei Agostinho / Religiozo de S. Bento*



. Fonte: Elis Mota, 2022.

Figura 7: Moldagem de Santa Catarina de Alexandria [MAS 663], gesso pintado, séc. XX, Reserva técnica MAS/UFBA



Fonte: Elis Mota, 2022.

Figura 8: Moldagem de Santa Catarina de Alexandria [MAS 663], gesso pintado, séc. XX, Reserva técnica MAS/UFBA.



Fonte: Elis Mota, 2022.

Algumas das cópias feitas por Brandão podem ter sido encomendadas pelo IPHAN, que previa organizar um Museu Nacional de Moldagens no parque Ibirapuera em São Paulo, que seria inaugurado em 1954, durante as comemorações do quarto centenário da capital. Dentre as ações feitas para viabilizar a criação desse museu, o Iphan vinha articulando a realização de moldagens do patrimônio brasileiro desde sua criação em 1937, e as iniciou pela arte atribuída a Aleijadinho em Minas Gerais. Até mesmo chegou a realizar um projeto arquitetônico do espaço destinado ao museu, mas não chegou a ser construído (COSTA, 1987, p. 147; MASCARENHAS, 2014, p. 123; MATTOS, 2014, p. 57).

MOLDADORES COM OBRAS NO MAS/UFBA

No início da década de 1950, uma moldagem do profeta Ezequiel, em tamanho real, cujo original pertence ao conjunto dos 12 profetas entalhados em pedra sabão, que estão no adro do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas do Campo/MG, foi enviada a sede do IPHAN na Bahia, a Casa dos Sete Candeeiros. Para Mattos (2014, p.70), tal fato despertou a iniciativa de se produzir moldagens do patrimônio baiano também. As moldagens de Aleijadinho foram mapeadas por Mascarenhas, que identificou Eduardo Bejarano Tecles como o autor da cópia enviada a Salvador. Esse moldador foi contratado em 1938 pelo IPHAN, suas moldagens "seriam destinadas juntamente com reproduções de obras de arte de outros artistas brasileiros, à constituição do futuro Museu Nacional de Moldagens" (MASCARENHAS, 2014, p. 176). Ele utilizava a técnica de "tasselos" para confecção das moldagens e foi quem a ensinou ao moldador no IPHAN na Bahia (BRANDÃO, 1953, p. 2).

Jair de Figueiredo Brandão era escultor e trabalhava como perito de Belas Artes no IPHAN, onde aprendeu a fazer formas de tasselos com Tecles. Sendo que, os primeiros elementos moldados por ele, a pedido da instituição, foram a portada do Paço do Saldanha – Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, e da escultura de São Pedro Arrependido. Brandão descreve e denomina a técnica como "cera fria" ou "decalque de cera", que, segundo ele, foi um processo difundido e preferido pelo IPHAN por apresentar vantagens como, "ser o único capaz de resolver o problema dos grandes originais em posição vertical e fixos" (BRANDÃO, 1953, p. 2). Essa facilidade se deve ao fato de que, para executar a técnica, é necessário tirar a contra forma do objeto original por etapas, dividindo-o por partes, o que garante que o molde não fique aprisionado à imagem. Desse modo, se forma um negativo da superfície do objeto a ser copiado, que, se preenchido com um material plástico, produz-se uma moldagem.

Em 1953, Brandão concorre ao Concurso de Livre Docência da Cadeira de "Modelagem" do curso de Arquitetura (à época, pertencente à Escola de Belas Artes da UFBA, pois o curso foi fundado em 1877 junto à Academia de Belas Artes da Bahia). Para tal, ele apresentou a tese, *A moldagem – sua importância no estudo da modelagem* (UFBA, 1954, p. 25). Foi aprovado e tornou-se professor da EBA, onde possivelmente teve como assistente o segundo moldador identificado nessa pesquisa.

Manoel do Bomfim (1928-2016) [sic] (que assinava seu nome com m) foi um artista baiano e destacou-se, sobretudo, por suas esculturas. Ele foi se aperfeiçoando e aprendendo técnicas artísticas com o convívio diário com estudantes e professores da EBA/UFBA, onde começou a trabalhar em 1950. Passou por diversos cargos, destacou- se como assistente de professores nas disciplinas, entre elas as de cerâmica e modelagem, até se aposentar, como Técnico em Restauração[5]. Imaginamos que ele se aproximou do MAS/UFBA por causa do período que a Escola precisou funcionar provisoriamente no mesmo (1968-1969). Nesse momento, Silva-Nigra, o diretor do Museu à época, destinou o "porão" para as aulas práticas (TOUTAIN; SILVA, 2010, p.144-145), nas dependências onde, certamente, já funcionava o Ateliê de conservação e restauro.

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS VALORES DAS MOLDAGENS NO MAS/UFBA

Quando a moldagem é inserida em um contexto museológico, podemos listar diversas das funções que pode ter. Talvez o fim mais óbvio de uma cópia seja funcionar como "objeto substituto" (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 44), de modo a auxiliar a preservação do original, quando esse está impossibilitado de ser exibido. Como exemplo de uma substituição, citamos um caso ocorrido em 2017, quando a Santa Catarina de Alexandria, que pertence a coleção Mirabeau Sampaio – Odebrecht, sob guarda do MAS/UFBA, precisou ser movimentada da área expositiva para conservação, deixando o nicho que ocupa vazio. Nesse momento, embora a peça não tenha sido substituída, a questão foi avaliada[6].

A documentação museológica pode se fazer valer de conteúdo presente nas moldagens para descrever estado de conservação das peças originais em determinada época. Dessa forma, elas podem ser um documento, pois retratam como o objeto copiado estava no momento exato

[5] Não conseguimos determinar as datas exatas dos cargos ocupados por Bomfim enquanto esteve na EBA/UFBA.
[6] Relato oral da equipe de conservação e restauro do MAS/UFBA.

em que o molde foi tirado. Para ilustrarmos o potencial da moldagem nessa situação, citamos as cópias de São Pedro Arrependido. Elas nos fornecem dados do estado de conservação da imagem em diferentes momentos. Isto é, a adquirida pelo MAS em 1961 e a que foi produzida perto de 1977 podem ter pequenas diferenças ou apresentar detalhes importantes para compreensão das transformações da peça original ao longo de sua trajetória. Caso ocorra algum dano a esta, ou até mesmo se for restaurada, pode-se identificar tais dados comparando-se as diversas moldagens da mesma peça. A moldagem pode ainda, funcionar como cópia de segurança. Porque, em caso de perda total ou parcial da peça original, teremos um modelo de referência que nos permite conhecer o conteúdo perdido.

Outra função das moldagens em museus é possibilitar melhor compreensão à História da Arte, através da comparação de obras que não poderiam ser movimentadas e expostas lado a lado. Desse modo, elementos integrados à arquitetura como, portadas, púlpitos, arranques de escadas ou colunas e seus capitéis, quando moldados são capazes de coexistirem didaticamente em um mesmo espaço. Em casos de impossibilidade de movimentação do bem, mesmo ele sendo móvel, a moldagem funciona como uma ferramenta de levá-lo para outro lugar, de modo a promover um acesso mais democrático à arte. A exemplo, citamos que, dentre as quatro peças conhecidas de Frei Agostinho da Piedade, a única peça original que não está na Bahia é o Menino Jesus de Olinda[7]. Sendo assim, a moldagem dele, existente na reserva técnica do MAS/UFBA, é uma cópia de uma peça de difícil acesso, logo, tem o potencial de instrumento para promover acessibilidade às informações dela.

Nossa hipótese, para o caso da formação de uma coleção de moldagens no MAS/UFBA, é o valor de pesquisa da mesma. De modo que poderiam proporcionar o acesso simultâneo, para estudo comparativo de peças, cuja suspeita é de que as originais pudessem ser do mesmo artista. Em alguns casos, moldagens para fins de pesquisa são manipuladas pelos pesquisadores, que visualizam informações que nunca teriam acesso em objetos originais, vide as inscrições presentes no Menino Jesus de Olinda (figuras 5 e 6).

CONCLUSÃO

A documentação analisada não deixou claro o que motivou a compra ou produção de moldagens para o acervo do MAS/UFBA. Contudo, especulamos que tenha sido pela possibilidade de formação de material de pesquisa para auxiliar no estudo das características da

[7] Não encontramos informações na documentação pesquisada, de como foi possível realizar a cópia na Bahia de uma peça, cuja guarda é do Mosteiro de São Bento de Olinda/PE. Suspeitamos que a imagem tenha vindo ao Mosteiro beneditino baiano para uma celebração, por ocasião, foi organizada sua moldagem pelo MAS/UFBA, com anuência dos proprietários.

obra de Frei Agostinho da Piedade. Pois, em todos os documentos que citam as moldagens, nota-se a ênfase dada ao nome do artista para valorar cada cópia em questão, consequentemente, esse valor serve como uma justificava para a seleção do que foi moldado.

Começamos a perceber que foi uma política museológica articulada, já que, houve modelagem diretamente do original e anuência dos proprietários. Ademais, não podemos deixar de destacar a consciência preservacionista ao se fazer tal ação. Uma vez que, Brandão (1953, p. 25) descreve em sua tese a importância do método de cera fria, que fora aprendido e difundido pelo IPHAN, escolhido também por ser o que traz menos dano ao original e mais precisão ao molde, de modo que a cera quente penetraria nos poros do barro, dificilmente seria removida e deformaria a forma.

Durante essa pesquisa, percebemos ainda como temas relacionados a moldagens é pouco abordado na literatura e desconhecido de modo geral. A falta de valor dado, historicamente, à cópia em relação ao original, fica sugerido no tratamento museológico (ou falta dele), dispensado às estudadas, como o fato dos três estudos que estão na Sala Liana Gomes Silveira que não estão catalogados, ou até mesmo por existir duas cópias do relicário de Santa Mônica com o mesmo número de registro. Casos como esses, ilustram que o debate sobre os valores e funções sociais da moldagem ainda precisam ser ampliados.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Jair de Figueirêdo. **A moldagem: sua importância no estudo da modelagem**. Salvador/BA: Tese (Livre docência) - Universidade da Bahia, 1953.

CARDOSO, Ana Cristina Nascimento. **Agostinho da Piedade (Frei***).* IN: DICIONÁRIO MANUEL QUERINO DE ARTE NA BAHIA. Luiz Alberto Ribeiro Freire; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (org). Salvador: EBA- UFBA, CAHL-UFRB FREIRE, 2014. Disponível em: http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/frei- agostinho-da-piedade-2/. Acesso em maio de 2022.

COSTA, Lygia Martins. **A defesa do patrimônio cultural móvel***.* In: REVISTA DO IPHAN, n° 22, 1987, p. 144- 148.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia***.* Tradução: Bruno Brulon Soares, Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo, 2013.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Roteiros do Patrimônio** – Igrejas e Conventos da Bahia. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2011. 2 v.

GUIMARÃES, Francisco de Assis Portugal. *[Ofício]* **1 de fevereiro de 2000**, Salvador, *[para]* ANDRADE, Ivan da Silva *[DOM],* Salvador. 1f. "Termo de doação da réplica de São Pedro Arrependido a Igreja de Montserrat".

MASCARENHAS, Alexandre. **Antônio Francisco Lisboa: Moldagens de gesso como instrumento de preservação da sua obra e o processo construtivo nas oficinas de escultura em Portugal a partir do século XVIII**. Belo Horizonte/MG: Fino Traço Editora, 2014.

MATTOS, Ana Teresa Góis Soares de. **Nem português, nem mineiro, baiano e nacional, com todo respeito***:* a atuação da Bahia no campo do patrimônio brasileiro. Dissertação de mestrado, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2014.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Escultura Colonial Brasileira***:* Um Estudo Preliminar. Revista Barroca N° 13. Belo Horizonte, UFMG, 1984-85.

PINHO, Cátia Braga Moreira. **Um "abrigo" para o acervo da igreja da Sé: trajetória de institucionalização e implantação do museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (1939- 1959).** Dissertação de Mestrado PPG-PMUSEU/UFBA, Salvador, 2020.

ROCHA. Paulo [Dom]. [*Ofício*] 23 de julho de 1981, Salvador, [para] SILVEIRA, Liana Gomes [Diretora, MAS/UFBA], Salvador. 1f. Declaração de Recebimento "das formas das seguintes imagens de Frei Agostinho da Piedade, cujos originais também se acham aqui em nossa abadia: São Pedro Arrependido, Menino Jesus de Olinda, Santa Águeda (busto relicário) e Santa Catarina (Busto relicário)".

SÁ, Ivan Coelho de. **Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil do século XIX ao início do século XX. Tese de Doutorado em História da Arte, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.**

SCHUNK, Rafael. **Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira Séculos XVI - XVI***I*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579834301. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/109262>.

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

SILVEIRA, Liana Gomes. [*Relatório anual de atividades*] 26 de janeiro de 1978, Salvador, sem página**.** ***"Réplicas de imagens de Frei Agostinho da Piedade, Moldadas no atelier de restauração do MAS – Menino Jesus de Recife, Menino Jesus de inda, Santa Catarina, Santa Mônica, São Pedro Arrependido***". TOUTAIN, Lídia Maria Batista Brandão; SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da (org***). *UFBA: do século XIX ao século XXI***.** Universidade Federal da Bahia, Instituto de Ciência da Informação. – Salvador: EDUFBA, 2010.

UFBA. **Portaria nº14**. Nomeia após concurso, o escultor Jair de Figueiredo Brandão como Docente Livre na cadeira de modelagem, 1954, p. 25.

A PRESENÇA DAS COLAS PROTEICAS NA ESTRUTURA DAS OBRAS SACRAS

THE PRESENCE OF PROTEIN GLUES IN THE STRUCTURE OF SACRED WORKS

LA PRESENCIA DE LAS COLAS PROTEICAS EN LA ESTRUCTURA DE LAS OBRAS SACRAS

Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida[1]
tuliovcalmeida@gmail.com

Luiz Antônio Cruz Souza[2]
luizac.souza@gmail.com

RESUMO

Este estudo é resultado de uma pesquisa sobre propriedades mecânicas de colas proteicas, tanto aquelas tradicionais, frequentemente citadas em diversos receituários e tratados antigos, como alternativas e novas possibilidades, em função da realidade brasileira. Para tanto, essas técnicas foram resgatadas de autores europeus antigos, como Ceninni, Nunes e Velloso, e contemporâneos, como Segurado e Fleury. O objetivo foi avaliar propriedades de resistência mecânica das colas, através de ensaios de cisalhamento, e criar um "Banco de Colas" de origem animal, possibilitando o conhecimento dos diferentes materiais utilizados ao longo do tempo. *A* metodologia se constituiu na mensuração da resistência mecânica das colas animais em função de sua matéria-prima. Os materiais coletados dessas espécies foram avaliados através de ensaios destrutivos. Os resultados laboratoriais da pesquisa serão compartilhados através de atividades de arte e educação (oficinas, conferências e eventos científicos), além de publicações de artigos em revistas científicas.

Palavras-chave: colas proteicas; cola animal; resistência mecânica; cromatografia.

ABSTRACT

This study is the result of research on the mechanical properties of protein glues, both traditional ones, often mentioned in different recipes and old treatises, and alternatives and new possibilities, depending on the Brazilian reality. Therefore, these techniques were rescued from

[1] Doutor em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Professor de Conservação e \Restauração de Pintura e Escultura da EBA/UFBA. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3658240905848334.

[2] Graduação em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), Mestrado em Química-Ciências e Conservação de Bens Culturais pela Universidade Federal de Minas Geais (1991), Doutorado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996), Estágio Pós-Doutoral na Universidade de Perugia, Itália junto ao Centro SMA. Art sob a coordenação do Prof. Antonio Sgamellotti (2014). Professor permanente do PPGArtes/EBA/UFMG, e do PACPS/Escola de Arquitetura/UFMG, coordenador do Lacicor/EBA/UFMG, Professor titular do curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, EBA/UFMG. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7052822499655835. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-3241-211X.

ancient European authors, such as Ceninni, Nunes and Velloso, and contemporaries, such as Segurado and Fleury. The objective was to evaluate the mechanical resistance properties of the glues, through shear tests, and to create a Bank of Glues of animal origin, allowing the knowledge of the different materials used over time. The methodology consisted of measuring the mechanical strength of animal glues as a function of their raw material. The materials collected from these species were evaluated through destructive tests. The laboratory results of the research will be shared through art and education activities (workshops, conferences and scientific events), in addition to the publication of articles in scientific journals.

Keywords: protein glues; animal glue; mechanical resistance; chromatography.

RESUMEN

Este trabajo es el resultado de una investigación sobre las propiedades mecánicas de colas proteicas, tanto aquellas tradicionales, a menudo mencionadas en diversos recetarios y tratados antiguos, como nuevas posibilidades, considerando la realidad brasileña. Por ello, esas técnicas han sido rescatadas de autores antiguos de Europa, como Ceninni, Nunes y Velloso, además de contemporáneos, como Segurado y Fleury. El objetivo há sido evaluar las propiedades de resistencia mecánica de las colas, a través de ensayos de cizalla, y crear un Banco de Colas de origen animal, posibilitando conocer distintos materiales utilizados a lo largo del tiempo. La metodología consistió en medir la resistencia mecánica de las colas animales en función de su materia prima. Los materiales colectados de estas especies fueron evaluados a través de pruebas destructivas. Los resultados de laboratorio de la investigación serán compartidos a través de actividades de arte y educación (talleres, conferencias y eventos científicos), además de la publicación de artículos en revistas científicas.

Palabras clave: **c**olas proteicas; cola de animales; resistencia mecánica; cromatografía.

1 INTRODUÇÃO

Esta investigação teve como propósito a busca das propriedades mecânicas das colas proteicas utilizadas como aglutinantes em diversas técnicas artísticas da pintura, escultura, marcenaria marchetada do mobiliário e também como adesivo na carpintaria da construção civil, religiosa e militar, e que são citadas constantemente nos diferentes receituários, um tema ainda pouco abordado e que necessita de avaliação cientifica. A história técnica desses adesivos é resgatada dos antigos tratados europeus, escritos por Cennini (1437), Nunes (1615), Velloso (1799), e contemporâneos, como Segurado (1904) e Fleury (1908). Foram consultados especialmente aqueles documentos referentes à tecnologia empregada no período medieval, principalmente os que serviram de guia nas formulações desenvolvidas no Brasil Colônia.

Os estudos tecnológicos desenvolvidos nesta pesquisa investigaram a resistência desses adesivos, utilizados nas técnicas aquosas, considerando suas variações e funções específicas no decorrer dos séculos.

Nesta investigação, foram estudados processos antigos da fabricação de colas proteicas, tecnologia oriunda de remotas culturas, hoje esquecidas nos receituários ancestrais. Foram eleitas, para a pesquisa, diferentes partes de animais, como boi, bezerro (vitela), cavalo, cabra, ovelha, coelho e peixes, armazenadas em "banco de colas proteicas" e utilizadas nos ensaios laboratoriais, para aferir a resistência da aderência, com medição digital de força.

De imediato, este projeto de pesquisa foi amparado pelo Laboratório de Ciência da Conservação – Lacicor, do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – Cecor, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, grande centro de referência do Brasil em conservação e restauração de bens móveis.

Os ensaios de cisalhamento, orientados Prof. Dr. Edgar Vladimiro Mantilla Carrasco, do Departamento de Tecnologia do Design da Escola de Arquitetura da UFMG, receberam o apoio do Prof. Dr. Rodrigo Barreto Caldas, Coordenador do LAEES – Laboratório de Análises Experimental de Estruturas da Escola de Engenharia da UFMG.

O ajuste entre a proposta de pesquisa e as "Unidades da UFMG" foi reforçado pelas intenções do proponente de realizar análises laboratoriais com o apoio tecnológico para os ensaios de dissolução dos colágenos, tão necessário para o cumprimento da pesquisa. As atitudes colaborativas dessas Unidades tornaram mais consistentes os resultados dos exames, aprofundando-se, por conseguinte, o nível das discussões.

2 ATIVIDADES DESENVOLVIDAS

2.1 Pesquisa acadêmica

A pesquisa aborda procedimentos na manipulação de materiais proteicos, técnicas oriundas do passado, que foram avaliadas cientificamente para a ampliação do conhecimento sobre essas tecnologias. As informações foram resgatadas de antigos tratados, como O *Livro da Arte*, obra do artista italiano Ceninno Ceninni, que é o primeiro e mais completo compêndio sistemático sobre pintura, escrito no século XV (1437). Exprime a praticidade dos manuais da Idade Média, com informações importantes, desde o período de Giotto de Bondone (1266-1337), que era pintor e arquiteto. Em suas composições, utilizava nova forma de expressão pictórica, envolvendo representações das vidas dos santos. Torna-se o precursor da pintura renascentista. Nesse estudo de Ceninni, podemos encontrar as primeiras informações sobre o emprego de colas animais.

De grande importância para as investigações, foi também a obra do português Felippe Nunes, intitulada *Arte da Pintura*: *Symmetria e Perspectiva,* publicado em 1615 (século XVII), que confirma e adota as técnicas apresentadas no tratado de Ceninni.

Em *A Arte de Brilhantes Vernizes*, publicado em Portugal, João Stooter, no século XVIII (1729), aborda a natureza e a origem de ingredientes importantes, constituindo excelente fonte de informações para pintores, escultores e tintureiros.

Ainda do século XVIII, para conhecimento sobre as colas de origem animal, tem-se disponível o tratado *Arte de Fazer Colla Forte*, de Mr. Duhamel, publicado em 1799, obra que descreve, em detalhes, o processo de preparar colas proteicas, editada pelo frade franciscano José Mariano Conceição Velloso, ordenado no Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro. Frei Velloso era naturalista e botânico, foi professor de História Natural e, por recomendação do Vice-Rei do Brasil, D. Luís de Vasconcelos, produziu a obra *Florae Fluminense*.

Em relação aos aglutinantes utilizados nas técnicas de douramento, foram consultadas as obras: *A Arte de Dourar*, de Francisco Liberato Telles de Castro e Silva, publicação portuguesa do ano de 1900, complementando-se com o *Tratado Prático para Dourar em Madeira,* obra de Paulo Fleury, publicada no Rio de Janeiro e Paris no ano de 1908.

A obra do engenheiro português João Emílio dos Santos Segurado, *Acabamentos das Construções,* que faz parte da Biblioteca de Instrução Profissional e cuja quarta edição foi publicada pela Livraria Bertrand de Lisboa em 1904, traz excelentes informações sobre a existência das colas proteicas, principalmente sobre a utilização do grude na marcenaria.

Além do mais, existem estudos contemporâneos como a Tese de Doutorado de Eva López Zamora intitulada *Estudio de los materiales y procedimientos del dorado a través de las fuentes literarias antiguas* (2007), além de informações extraídas de outros antigos tratados sobre pintura.

2.1.1 Importação de animais mamíferos para o brasil colônia

Diante dos dados históricos pesquisados, podemos mencionar que as colas proteicas utilizadas na Província brasileira eram adesivos originários de animais mamíferos de progênies importados da Europa como bovinos, ovinos, caprinos, equinos e, talvez, o coelho selvagem (*Lepus cuniculus*), desembarcados no Brasil a partir de 1549, data da fundação da Cidade do Salvador. No início da colonização, as espécies transportadas do Continente Europeu eram procedentes das Raças Autóctones de animais portugueses e espanhóis.

Os primeiros exemplares das espécies bovinas são provenientes do *Bos primogenius*, hoje representantes da progênie Alentejo, Arouquesa e Barrosã, vindos através da Ilha de Cabo Verde, trazendo, para o nosso continente, importante patrimônio genético. São raças com rusticidade, aptidão de carne e leite, como também disposição para tração animal.

Foi necessário recorrer a informações sobre as espécies predominantes na Europa, no Período Renascentista, tendo em vista a importação também de materiais coletados desses animais e enviados para as colônias através do comércio de medicamentos e especiarias desenvolvido pelos Drogueiros que importavam e comercializavam também da Europa diversos materiais como: pigmentos, gesso *sotille*, carbonato de cálcio, cola de peixe, cola de coelho, resinas, goma arábica, livro de ouro etc.

As efígies das castas bovinas europeias foram identificadas através das gravuras de mapas antigos, contidos na publicação *Mapa: Imagens da Formação Territorial Brasileira*, editada pela Fundação Odebrecht (1993), uma valiosa coletânea de imagens de cidades que pertenciam à Província de Pernambuco no período colonial (figura1).

Figura 1 – Carro de boi na cidade de Sirinhaém-Pernambuco.



Fonte: Detalhe da gravura de Jan van Brosterhuisen, desenho de Frans Post, 1645 (ADONIAS, 1993, p.176).

Outas representações utilizadas também como materiais comparativos foram extraídas dos painéis azulejares portugueses do século XVIII, existentes na parte superior do claustro do

Convento de São Francisco de Salvador, Bahia, atribuído à oficina de Bartolomeu Antunes, em Portugal.

As imagens que inspiraram os painéis azulejares fazem parte de uma coletânea de reproduções das gravuras do livro *Theatro Moral de la Vida Humana y de toda la Philosophia de los Antiguos Modernos,* originárias das estampas de Otto van Veen, com primeira publicação em 1608. Os azulejos são 37 painéis importantes do nosso patrimônio artístico, repletos de informações iconográficas de cenas bíblicas da Escritura Sagrada do Antigo Testamento, além de outros painéis com cenas de caça, pescaria e paisagens, que retratam elementos da flora e fauna.

Como representantes dos mamíferos com que trabalhamos, foi escolhida a inserção, neste artigo, de apenas imagem do coelho, apresentado simplesmente como um componente silvestre, sem representação como símbolo iconográfico. A imagem da gravura de Otto van Veen (figura 2) – pintor, desenhista, que nasceu em Leyde na Holanda em 1556 e morreu em Bruxelas em 1629, cuja obra influenciou as representações dos azulejos no Convento de São Francisco, em Salvador, BA.

Figura 2 – Gravura intitulada "A verdadeira filosofia é meditar sobre a morte"



Fonte: Gravura de Otto van Veen, de 1608 (apud PINHEIRO, 1951, p.139).

Nas estampas do gravurista holandês, podemos identificar as representações de bois, cavalos, bodes, coelhos, carneiros, que são objeto de estudo desta investigação, além de outros animais como cachorro, ganso, águia e serpente, que não estavam no renque dos pesquisados.

Frei Vicente do Salvador, no Capítulo Nono do livro *História do Brasil – 1500-1627,* informa sobre dados históricos no tópico "Dos Animais e Bichos do Brasil" encontrados na colônia, alguns pertencentes à fauna portuguesa e espanhola, como relata o religioso: " Criam-se no Brasil todos os animais domésticos e domáveis da Espanha, cavalos, vacas, porcos, ovelhas e cabras e parem a dois e três filhos a cada ventre" (SALVADOR, 2010, p.51).

A importação desses mamíferos para o Brasil colônia facilitou a confecção das colas proteicas, para atender à demanda reivindicada pelos artífices das confrarias de pintores, escultores, carpinteiros e marceneiros.

2.1.2 Os peixes na fabricação das colas proteicas

Dentro da pesquisa, outra proteína foi colhida através dos peixes, que são vertebrados, aquáticos, cuja locomoção se dá através de nadadeiras, e a respiração é feita pela cavidade branquial.

São classificados como Condrictes aqueles espécimes possuidores de esqueletos cartilaginosos, não contêm bexiga natatória, apresentam-se com 1.000 espécies, tendo-se como exemplo tubarões e arraias. Os Osteíctes, os que contêm esqueleto ósseo e cartilaginoso, são identificados em 22.000 espécies e, como exemplo deste grupo, podemos citar atum, pacu, bagre, moreia, enguia, esturjão, etc.

Os peixes ósseos da classe Osteíctes apresentam, na parte superior da cavidade peritoneal e coluna vertebral, um órgão denominado de bexiga natatória, que auxilia na função hidrostática da flutuação. Essa vesícula gasosa é impermeável, permitindo a difusão de gases ingeridos pelos peixes.

Através de pequeno duto, faz a conexão entre a bolsa natatória e o esôfago, por isso é denominado de Isóstomos.

2.1.3 A origem da cola de peixe

As investigações sobre cola forte, produzidas pelo frei Velloso, encontram-se baseadas na obra de Mr. Duhamel *A arte de fazer colla forte*. Nesse tratado, foi adicionado um texto dedicado à elaboração de cola de peixe, denominado "Memória sobre fazer a colla de peixe na Rússia", de 1773, da autoria de P.M. Chevaslier. Neste, o autor registra o emprego, pelos artistas

europeus, da bexiga de três tipos de esturjão: do *sterled* (*acipenser ruthenus*), do *acipenser stellatus* e do *belluga huso*. Outros peixes também são mencionados, como: Bagres de água doce, peixes da Ordem dos Siluriformes que habitam estuários de água doce da América do Sul; Bagre marinho, também conhecido como bagre amarelo (*Cathorops Spixii*), encontrado nas Regiões Sul e Sudeste do Brasil; Bagre Gurijuba, de coloração acinzentada; tem a cabeça grande e chata e habita os rios da América do Sul que desaguam no Oceano Atlântico; Moreia, que apresenta o corpo cilíndrico e habita recifes e corais. Era chamada também pelo nome de Caramuru, pelos índios Tupinambás que habitavam o litoral da Cidade do Salvador; Enguia, pertencente à família de peixes *Actinoptergeo*s e é da ordem dos *Anguilliformes.*

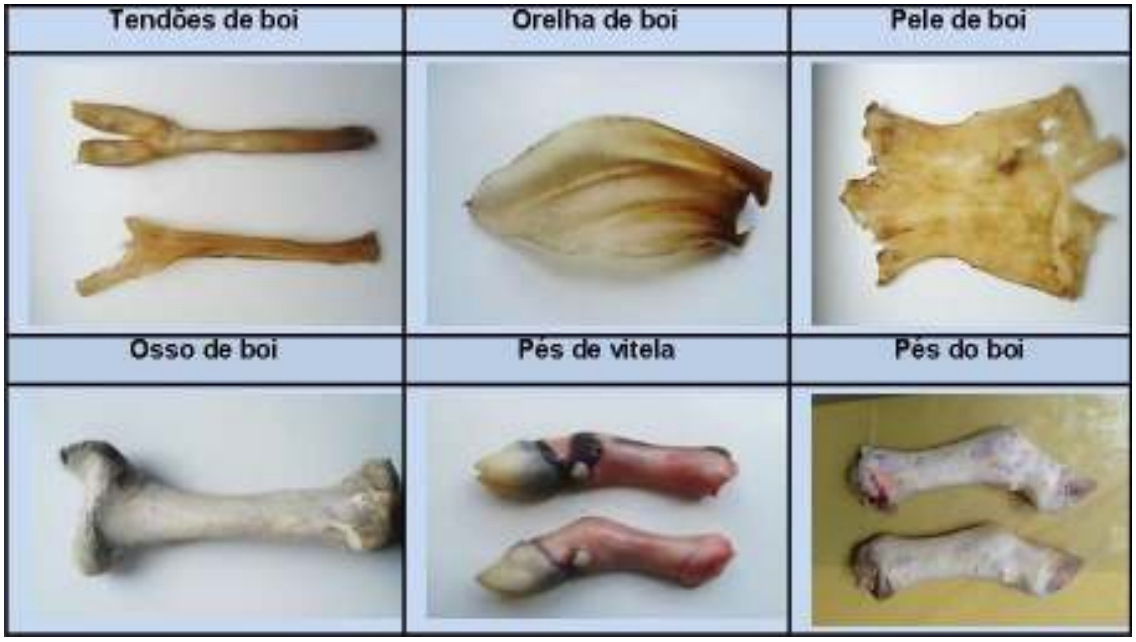
3 METODOLOGIA

3.1 Coleta de materiais

Para a elaboração das colas oriundas dos animais mamíferos, foram coletadas as seguintes partes: ossos, pele, nervos e orelha (Boi); pele e pés (Carneiro); pés, orelha, focinho e pele (Bode); pele (Coelho); casco (Cavalo); e, para as aves, a albumina da clara do ovo da galinha. Na coleta processada nos peixes selecionados, foram colhidas as bexigas natatórias das espécies referendadas nos tratados antigos como: esturjão (Rússia); gurijuba (Pará, Brasil); enguia (Brasil); moreia (Brasil); bagre (Brasil).

Diversos peixes também foram acrescidos à pesquisa como: pacu (Amazônia), corvina (Brasil) e traíra, que é encontrada em vários rios do Brasil e com possibilidade de ter sido utilizada na elaboração de colas no período colonial em Minas Gerais. As imagens dos materiais coletados dos mamíferos e peixes que fazem parte da formação do Banco de Colas Proteicas e que serviram também de amostras para os ensaios laboratoriais desenvolvidos no Lacicor/Cecor (figuras 3 e 4).

Figura 3 – Coleta efetuada em Gado Bovino, mamífero.



Fonte: Elaboração dos autores (2022).

Figura 4 – Coleta efetuada em várias espécies de peixes.



Fonte: Elaboração dos autores (2022).

Na totalidade, entre mamíferos, ave e peixes, foram coletadas 25 amostras para serem transformadas em adesivos proteicos, que ficaram à disposição da pesquisa para o desenvolvimento das análises laboratoriais.

Após a coleta dos materiais recolhidos dos mamíferos e peixes, foi necessário pensar em uma forma de armazenamento que possibilitasse a consulta de futuras pesquisas, conforme pleiteado pelo Programa de Pós-Graduação PPGARTES e Lacicor/Cecor e que também estaria à disposição de outras Universidades. E, para atender a essa demanda, foi construída uma caixa de MDF, com tampa e fechadura, com a capacidade de armazenar 30 coletores de vidro de 250 ml.

3.2 Ataque de insetos necrófagos

No início da residência em 2022, as peles de caprino e ovino coletadas no Sertão da Bahia para fazerem parte do acervo da pesquisa, naquele momento se encontravam na Escola de Belas Artes da UFBA e expostas à atmosfera úmida do ambiente. Foram, então, atacadas por um inseto denominado *Attagenus Pellio* (broca das peles), já conhecido e descrito em investigações anteriores.

Esse inseto tem hábitos alimentares necrófagos, atacando animais dissecados, empalhados. Alimentam-se de peles, cabelos, penas e ossos. Observou-se que os ataques coincidem com o período chuvoso, de umidade e temperatura alta, condições favoráveis ao desenvolvimento de microrganismos. Durante o ano de 2022, foi constatado que, na pele de carneiro (ovino), houve maior incidência de ataque das brocas, degradando as extremidades e áreas da cabeça.

Diante dessa constatação, recorreu-se à matéria sobre Conservação e Preservação de Materiais Orgânicos, um tema interdisciplinar, abrindo novos segmentos desta pesquisa para a análise dos ataques de várias espécies de fungos e a utilização de diversos conservantes, fungicidas e antimicrobianos que foram citados nos tratados durante os últimos séculos de observação.

3.3 Produtos imunizantes / preservativos

Diante do ataque de insetos necrófagos às peles de ovinos e caprinos coletadas para pesquisa, foi chamada a atenção para as questões referentes à conservação de materiais orgânicos utilizados na antiguidade. A partir de então, foram identificados 22 produtos conservantes utilizados pelos tratadistas, desde o período do Renascimento Italiano até os dias atuais, perfazendo um período de seis (06) séculos. Diante da necessidade de preservação dos imunizantes, foi confeccionada uma caixa arquivo para armazenamento dos materiais conservantes, coletados durante a Residência Pós-Doutoral, que ficará como Acervo do Lcicor/Cecor

3.4 Ensaios laboratoriais

3.4.1 Preparação dos adesivos no Lacicor/Cecor

Após a operação de limpeza dos fragmentos de sangue, resquícios de peles, carnes, gorduras e pelos incrustados, os materiais angariados foram lavados em água corrente, ficando à disposição para a nova fase de dissolução. Sendo assim, as partes foram desmembradas para acomodação nos recipientes de vidro, selecionados previamente para cada tipo de infusão. Diante do pouco tempo disponível para esta fase, não foi possível utilizar o método de água de cal para a limpeza dos materiais.

3.4.2 Dissolução dos pés de bode

Após a limpeza, os pés de bode foram colocados de molho durante 24 horas e levados ao fogo em panela de alumínio, adotando como referência a proporção de 01 parte de água limpa, seguindo a observação de primeiro aquecer a água na temperatura de 60º e, depois, sendo adicionadas as partes sólidas a serem dissolvidas.

O material em questão foi submetido até a temperatura de 67º, não conseguindo a diluição total dos fragmentos dos nervos e tendões. Essa operação resultou em um caldo grosso, ficando ainda fixados aos ossos, fragmentos dos nervos e tendões, que foram removidos mecanicamente.

Depois de filtrar os resquícios em peneira metálica, o caldo, líquido coloidal da composição, apresentou aglutinação considerada mediana, apropriada para confecção de pintura a têmpera.

Após o derretimento parcial dos materiais dos pés de bode, o líquido apurado deste processo de fusão apresentou uma camada de espuma superficial que interfere na qualidade adesiva da cola.

No período colonial, os artífices já previam o aparecimento dessas impurezas: “ainda se despegão na caldeira, onde formão, ou hum sedimento, ou pé que se precipita no fundo, ou uma escuma, que sobe a superfície segundo o seu pezo” (VELLOSO, 1799, p.13). Velloso também comenta (1799, p.11): “se so empregassem os pés a colla não seria muito forte, por causa da quantidade de sinovia que contem estas partes”.

Fazendo-se a separação do material sólido originado de pele, nervos e cartilagens não dissolvidas em peneira metálica, o resultado da fusão é uma solução coloidal, transparente, de consistência gelatinosa, para trabalhos de pintura a têmpera, que não precisam de cola forte.

Após a filtragem da substância proteica, foram adicionadas gotas de óleo de cravo e essência de cravo, com função fungicida e antibacteriana, na proporção de 05 gotas para 50 ml de cola, sendo o suco armazenado em geladeira. A essência de cravo produziu maior aromatização das soluções.

3.4.3 Colagem dos módulos de madeira

As colas anteriormente preparadas foram retiradas do *freezer* da geladeira e novamente dissolvidas em banho-maria, sem ferver, até uma temperatura máxima de 70ºC, para preservar seu poder de aderência.

Na colagem dos módulos, a solução proteica, ainda quente, foi aplicada com pincel nos módulos de madeira, observando o sentido recomendado para as fibras. Para contribuir com a ancoragem, os corpos de prova foram envolvidos em fitas adesivas de identificação e, posteriormente, prensados em equipamento de ferro fundido num período de 24 a 48 horas.

3.4.4 Relatório de ensaios – do cisalhamento

A avaliação das propriedades de resistência das colas foi obtida através de ensaios de cisalhamento, com a finalidade de conferir a ruptura na aderência com medição digital de força.

Os exames foram efetuados em corpo de prova de madeira, com dimensões padronizadas: 5 cm x 5 cm x 2 cm; a resistência dos adesivos foi aferida nas apreciações de cisalhamento com os deslizamentos das placas metálicas da cápsula da Máquina de Ensaio DL – 30000, sendo monitorada por um microcomputador para medição e execução de ensaios.

Nas experiências, foram utilizados módulos de madeira de jequitibá, originária da Mata Atlântica do Estado da Bahia, colados e prensados no sentido das fibras vegetais e também no sentido transversal fazendo um conjunto de corpos de prova.

A fase laboratorial do cisalhamento foi coordenada pelo Professor Dr. Edgar Vladimiro Mantilla Carrasco, do Departamento de Tecnologia do Design da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, e desenvolvida no LAEES – Laboratório de Análises

Experimental de Estruturas da Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais, coordenado pelo Professor Dr. Rodrigo Barreto Caldas.

Contribuíram também com as rupturas dos corpos de prova, os Técnicos Heron Freitas Resende, do LAEES, e José Raimundo de Castro Filho, do Lacicor/EBA, UFMG. Por exigência da metodologia adotada, foram afixados 14 corpos de prova para cada tipo de cola: 07 corpos no sentido das fibras e 07 corpos no sentido transversal.

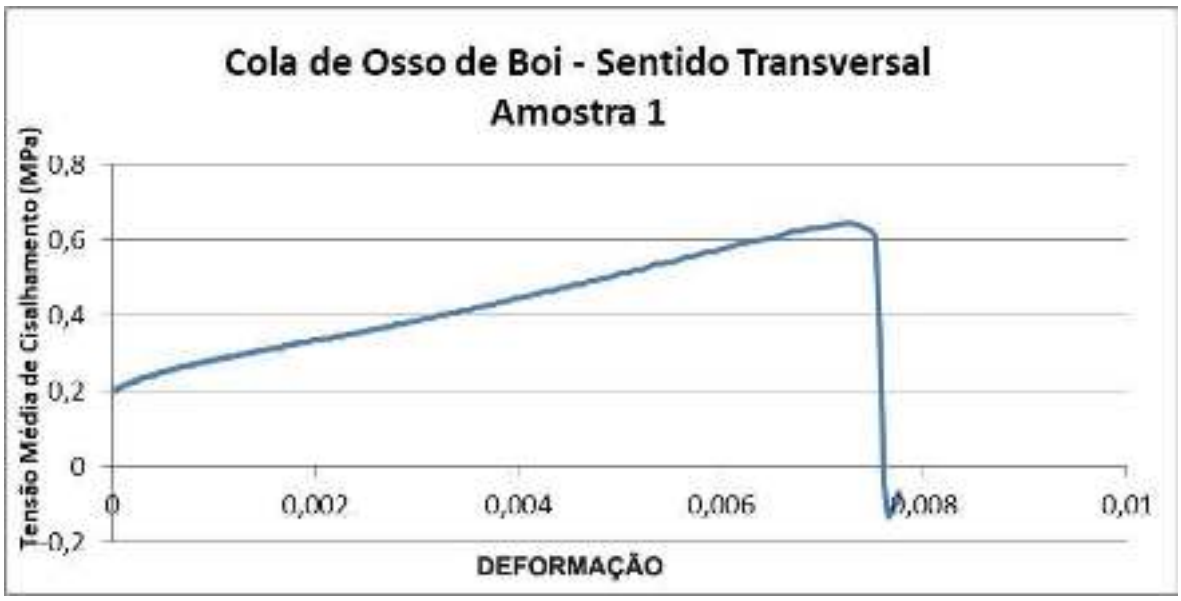
3.4.5 Ruptura dos corpos de prova em máquina de ensaio DL – 30000

Após aferir as dimensões dos módulos que compõem os corpos de prova, as amostras selecionadas, foram inseridas na cápsula metálica do equipamento, a fim de iniciar os ensaios referentes ao cisalhamento. Nesta última etapa, o microcomputador processa as informações para a medição e execução dos ensaios, e os resultados são emitidos de forma automática.

3.4.6 Resultados dos ensaios do cisalhamento

Após ensaio realizado no laboratório LAEES UFMG, o software do equipamento *DL – 3000* gerou um arquivo txt com as seguintes variáveis: tempo em segundos, deslocamento em milímetros e Força em Newtons (unidade de medida de força). Para gerar o gráfico, foi calculada a deformação por meio da divisão do deslocamento, pelo comprimento do bloco e o valor da Tensão média de cisalhamento (Mpa – unidade de pressão) através da divisão da Força pela área do bloco. Na Figura 5 se encontra o gráfico da Tensão Média de Cisalhamento X Deformação da cola de Osso de Boi no sentido transversal. Com base nesse gráfico, foi realizada uma linearização utilizando o Excel para obtenção do Módulo de deformação (Mpa), sendo este o valor do coeficiente da variável X1. Não foi possível calcular o módulo de deformação de grande parte das amostras, pois as rupturas ocorreram em um intervalo de tempo muito curto, não sendo possível realizar a linearização.

Figura 5 – Gráfico da Tensão Média do Cisalhamento x Deformação da cola de Osso de Boi no sentido Transversal



Fonte: José Raimundo (2023).

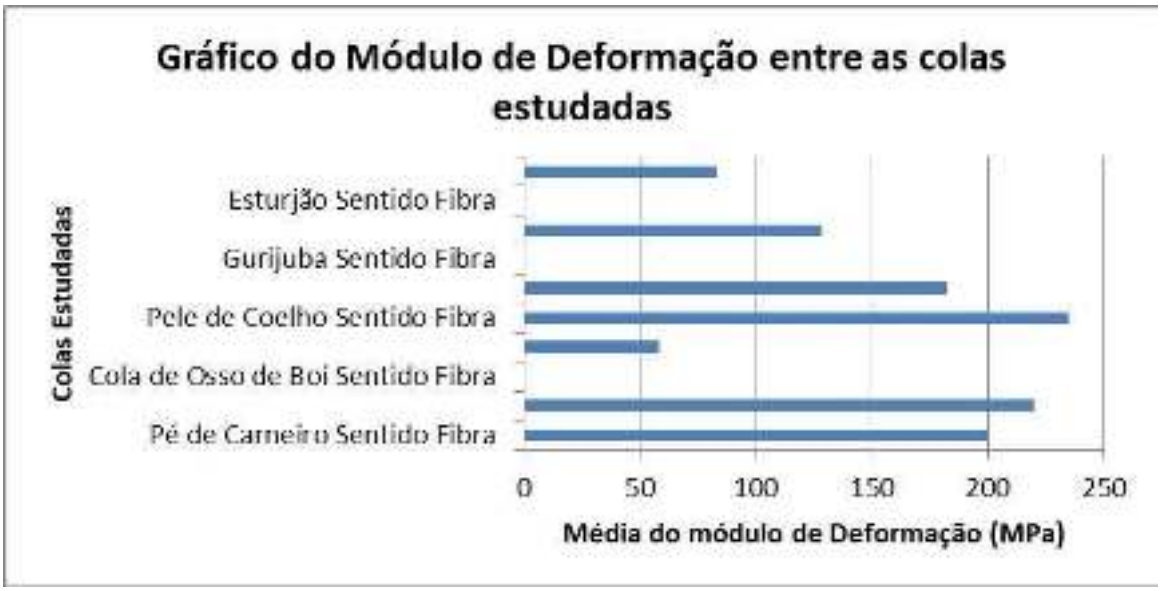
Na Tabela 1, constam as médias dos valores da Tensão de Cisalhamento Máxima, que seria correspondente ao valor no ponto de ruptura da cola no bloco e ao valor do Módulo de Deformação. Ressalta-se que alguns valores foram desconsiderados devido à presença de elevada discrepância ordem de grandeza das informações obtidas.

Tabela 1 – Média da Tensão de Cisalhamento Máxima do Módulo de Deformação.*N/A - Não avaliado.

Tipo de Cola	Qtd. de amostras avaliadas Tensão	Média da Tensão de Cisalhamento Máxima (Mpa)	Desvio padrão Tensão de Cisalhamento	Módulo de Deformação (Mpa)	Qtd. amostras módulo	Desvio padrão Módulo Deformação
Pé de Carneiro Sentido Fibra	3	38.6259	1.8238	199.3097	1	
Pé de Carneiro Transversal	4	40.0248	0.6354	219.9132	1	
Cola de Osso de Boi Sentido Fibra	6	38.7777	3.1068	N/A		
Cola de Osso de Boi Transversal	3	33.1369	9.0967	58.28717	1	
Pele de Coelho Sentido Fibra	5	1.8422	0.5567	234.7833	4	38.2214
Pele de Coelho Transversal	4	37.6836	0.3831	182.446	1	
Gurijuba Sentido Fibra	7	40.0817	0.4703	N/A		
Gurijuba Sentido Transversal	5	1.7314	0.3576	128.471195	4	40.2607
Esturjão Sentido Fibra	7	40.9385	0.6735	N/A		
Esturjão Sentido Transversal	5	1.5675	0.4581	83.3637225	4	5.0297

Fonte: José Raimundo (2023).

Figura 6 – Gráfico do Módulo de Deformação entre as colas estudadas



Fonte: José Raimundo (2023).

A Figura 7 representa o gráfico resumo das médias de Tensão de Cisalhamento entre as colas estudadas colocando-as em ordem crescente de valor.

Figura 7 – Gráfico Comparativo da Média da Tensão de Cisalhamento entre as colas proteicas Estudadas



Fonte: José Raimundo (2023).

4 RESULTADOS E CONCLUSÕES

No decorrer dos séculos, os aglutinantes utilizados nas pinturas e esculturas, marcenaria e construção civil sempre foram tema de indagação entre os artífices, por se tratar de materiais orgânicos suscetíveis a degradação natural.

A obtenção desses materiais sempre foi coletada de partes de animais mamíferos, como pele, tendões, orelha, ossos e focinho, e também de peles, barbatanas e, principalmente, de bexigas natatórias de peixes da classe Osteíctes.

Para a preparação dessas colas, inicialmente as receitas eram de domínio dos artífices europeus, replicadas por meio de manuscritos enviados para as colônias, o que ficou demonstrado nas consultas aos receituários de antigos tratadistas.

No desenvolvimento da pesquisa, as observações durante os ensaios laboratoriais constataram que os materiais originados de animais mamíferos que são submetidos à fusão dos pés apresentam espumas superficiais de resíduos gordurosos e sangue. Esta ocorrência já tinha sido mencionada no tratado de frei Velloso, sendo, assim, adotado o procedimento de checagem entre os ensaios e as descrições tratadistas.

Os subsídios contidos nas receitas tradicionais possibilitaram entender melhor a resistência mecânica das estruturas pictóricas e o motivo da escolha das técnicas preferenciais dos artífices para cada obra de arte.

No desenvolvimento das receitas manipuladas no laboratório, a riqueza de detalhes direcionou as discursões para questionamentos sobre a utilização de conservantes durante os séculos. As indagações geraram a possibilidade de investigações interdisciplinares no campo da conservação, microbiologia e engenharia, um desdobramento das indagações da Residência Pós-Doutoral.

Os resultados laboratoriais da pesquisa serão compartilhados através de atividades de arte e educação, na forma de oficinas, conferências e eventos científicos. O banco de colas proteicas ficará à disposição para futuras ações dos Programas de Pós-Graduação da UFMG e congêneres, sendo atualizado periodicamente.

REFERÊNCIAS

ADONIAS, Isa. **Mapa: imagens da formação territorial brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Emílio Odebrecht, 1993.

BEXIGA natatória da Classe Osteictes – Fisóclisto. Disponível em: Niñaciencia.blogspot.com. Acesso em: 20 fev. 2022.

BEXIGA natatória da Classe Osteictes – Fisóstomo. Disponível em: Biologandovida.Blogspot.com. Acesso em: 20 fev. 2022.

CENNINI, Cennino**. El libro del arte**. Buenos Aires: Ed. Argos, 1947.

CHEVALIER, P.M. **A colla de peixe na Rússia** [Transct. Filos. De Lond. P. I.]. 1773. n.p. In: VELLOSO, Frei José Mariano (Ed.). ARTE DE FAZER COLLA FORTE*:* de M. Duhamel. Lisboa: Officina da Casa Litteraria do Arco do Cego, 1799.

FLEURY, Paulo. **Tratado prático para dourado em madeira***:* processo de água e mixtão. Rio de Janeiro: H. Guarnier, 1908.

LÓPEZ. ZAMORA, Eva **Estudio de los materiales y procedimientos del dorado a través de las fuentes literarias antiguas***:* aplicación en las decoraciones de pinturas castellanas sobre tabla. 2007. 556f. (Tesis Doctoral)-Universidad Complutenses de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2007.

NUNES, Filipe. **Arte da pintura, symmetria e perspec***tiva.* Lisboa: Officina de João Baptista Alvares, 1615.
PINHEIRO, Silvanísio. **Azulejos do Convento de São Francisco da Bahi***a.* Salvador: Livraria Turista, 1951.
SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brazil (1500–1627**). 2. ed. Curitiba: Juruá, 2010**.**

SILVA, Francisco Liberato Telles de Castro. **A Arte de Dourar**. 3.ed. Lisboa: Tpografhia do Commercio, 1900.
SEGURADO, João Emílio dos Santos**.** ***Acabamentos das construções***. Lisboa: Bertrand, 1904.

STOOTER, João. **A arte de brilhantes vernizes**. Lisboa: Officina de José de Aquino Bulhoens, 1787.
VELLOSO, Frei José Mariano (Ed.). **Arte de fazer colla forte***:* de M. Duhamel. Lisboa: Officina da Casa

Litteraria do Arco do Cego, 1799.

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

TECNOLOGIAS 3D EMPREGADAS NA RESTAURAÇÃO DE COROAS DE PRATA FRATURADAS

3D TECHNOLOGIES EMPLOYED IN THE RESTORATION OF FRACTURED SILVER CROWNS

TECNOLOGÍAS 3D EMPLEADAS EN LA RESTAURACIÓN DE CORONAS DE PLATA FRACTURADAS

Maria Luiza Seixas[1]
mluizaseixas@gmail.com

Alessandra Rosado[2]
alessandra.rosado@gmail.com

João Cura D'Ars de Figueiredo Junior[3]
joaoc@eba.ufmg.br

RESUMO

É crescente o uso das tecnologias digitais em vários setores. Na área da conservação patrimonial, essa nova metodologia de utilização de processos digitais, é aplicada visando diversos objetivos como a comunicação, a avaliação, o armazenamento de dados e também a restauração de acervos históricos feitos com inúmeros materiais. Desses materiais que compõem acervos patrimoniais, o metal pode ser considerado um dos mais resistentes sobretudo os objetos confeccionados com metais nobres. Essa postura permite que eles sejam submetidos a condutas inadequadas causando, muitas vezes, a aceleração de alguns processos de deterioração como trincas e fraturas. O presente artigo mostra o método de restauração de duas coroas de prata fraturadas que utiliza acessórios de encaixe precisamente produzidos por meio das tecnologias 3D. A ação proposta resulta em peças restauradas de forma retratável, com harmonia estética e feitas com ligas compatíveis com o metal original.

Palavras-chave: modelagem 3D; prototipagem rápida; restauração; metal

---

[1] Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais – (UFMG). Atua no setor da indústria joalheira na área de desenvolvimento criativo e de produção de protótipos 3D. Possui Mestrado em Engenharia de Materiais pela REDEMAT (UFOP/UEMG) tendo se concentrado na pesquisa de processos de fabricação e de degradação de acervo histórico de prata e a utilização de tecnologias 3D na restauração de objetos metálicos. Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais na linha de Pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural

[2] Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, Especialista em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR/EBA/UFMG); em Pintura com Técnica Antiga (fundo ouro) realizada no Palazzo Spinelli (Istituto per lArte e il Restauro em Florença - Itália e possui experiência na área de Artes e Ciência da Conservação, com ênfase em Conservação Preventiva, Restauração, Análise de Materiais e Técnicas Artísticas. Professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da UFMG.

[3] Possui graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Química, com ênfase em Química Inorgânica, atuando principalmente nos seguintes temas: bronze, ditiocarbamatos, corrosão do bronze e prata, ensaios eletroquímicos para avaliação de corrosão, nanopartículas de Ca(OH)2 para desacidificação de papéis . É atualmente professor efetivo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na área de Química de Bens Culturais.

ABSTRACT

The use of digital technologies is increasing in various sectors. In the context of heritage conservation, this new methodology of using digital processes, is applied with the aim of different objectives such as communication, evaluation, data storage and also the restoration of historical collections produced with many materials. The metals can be considered one of the most resistant of the materials that make up heritage collections, especially objects made with noble metals. This posture allows them to be subjected to inappropriate conduct, often causing the acceleration of some deterioration processes such as cracks and fractures. This article shows the restoration of a fractured silver crowns using fitted fittings produced using 3D technologies. The proposed action results in a retractable restored way, with aesthetic harmony and made with compatible alloy with the old metal.

Keywords: 3d modeling; rapid prototyping; restoration; metal

RESUMEN

Crece el uso de tecnologías digitales en diversos sectores. En el ámbito de la conservación del patrimonio, esta nueva metodología de uso de procesos digitales, se aplica con vistas a diferentes objetivos como la comunicación, la evaluación, el almacenamiento de datos y también la restauración de colecciones históricas realizadas con numerosos materiales. De estos materiales que componen las colecciones patrimoniales, el metal puede considerarse uno de los más resistentes, especialmente los objetos elaborados con metales nobles. Esta postura les permite ser sometidos a conductas inapropiadas, provocando muchas veces la aceleración de algunos procesos de deterioro como grietas y fracturas. Este artículo muestra una restauración de dos coronas de plata fracturadas utilizando accesorios ajustados con precisión producidos con tecnologías 3D. La actuación propuesta da como resultado piezas restauradas de forma reversible, con armonía estética y realizada con metal compatible con el original.

Palabras clave: modelado 3D; creación rápida de prototipos; restauración; metal.

INTRODUÇÃO

Imagens religiosas são adornadas por atributos com a finalidade de reconhecimento da representação iconográfica de um santo. Esses atributos eram doados pela comunidade como forma de homenagear o santo de devoção no dia dos festejos. Adornar as imagens com atributos metálicos era um costume frequente e essa tradição provocou, ao longo do tempo, a expansão das coleções (FABRINO, 2012). Um dos atributos metálicos mais frequentes nos acervos religiosos é a coroa que expressa dignidade, poder e consagração. No catolicismo, a coroa é usada para representar a imagem de Jesus e da Virgem Maria, Rainha dos Céus (LEXIKON, 1990; ALVES *et al*, 2011). Por serem de fácil remoção, transporte e muito utilizadas em festejos populares, as coroas são peças vulneráveis e estão sujeitas à degradação em função do uso e manuseio inadequados (SEIXAS, 2017).

Muitos objetos metálicos se encontram em reservas técnicas em função da impossibilidade de uso ou exposição por estarem fraturadas ou fragilizadas estruturalmente. Isso ocorre como consequência de processos corrosivos, intervenções malsucedidas, manuseio inadequado, queda ou vandalismo. A compreensão de tais processos de fragilização presentes é o primeiro passo para indicar novas ações de restauração com potencial de retardar alguns mecanismos de degradação de um bem de forma segura (SEIXAS *et al*, 2018).

Objetos metálicos fraturados têm sido restaurados por três processos: O primeiro é a utilização de resinas epóxi. Esse recurso é aplicado principalmente em objetos confeccionados com ligas de baixo ponto de fusão, como as ligas de estanho (231,9°C) e antimônio (630,6°C). As resinas epóxi são retratáveis, porém, podem comprometer a aparência estética da peça (AZDERAKI-TZOUMERKIOTI, 2008). Tais resinas são muito sensíveis à radiação UV que provoca reações de óxido-redução, causando sua descoloração, deterioração e a consequente perda de propriedades. Além disso, muitas resinas epóxi destinadas ao uso comercial têm sido usadas inapropriadamente na restauração de objetos de arte (SIDERIDOU *et al*., 2015). O segundo método de restauração consiste na união mecânica das partes fraturadas com rebite. Uma das vantagens desse procedimento é a aplicação fácil em objetos de chapas finas ou em metais de má soldabilidade. Porém, a principal característica do rebite causa um dano permanente que é a necessidade de furar a obra para o encaixe dos elementos de fixação. O terceiro método de reintegração de objetos metálicos fraturados é por meio de processos térmicos com o uso de ligas de brasagem que são procedimentos irreversíveis. É um processo que deve ser usado com muito critério porque a Zona Termo Afetada (ZTA) pode abalar regiões que tenham uma composição e ponto de fusão diferentes ao restante da peça fragilizando ainda mais sua estrutura (INNOCENTI *et al*., 2003; WATKINSON, 2013). O novo método de restauração de acervo metálico fraturado, apresentado nesse artigo, usa peças de encaixe produzidas por meio das tecnologias 3D. As peças produzidas se encaixam precisamente nas partes fraturadas reestabelecendo a integridade da obra de forma compatível, minimamente invasiva, totalmente retratável e sem o uso de adesivos ou processos térmicos.

Tecnologias 3D é um termo que abrange a digitalização e a modelagem 3D feitas em programas de computador e a prototipagem rápida que fabrica objetos físicos em diversos materiais a partir das fontes de dados gerados nos dois sistemas anteriores (CHUA, *et al*, 2010; SCORPINO *et al*, 2014). Tais processos envolvem programas específicos que estão se tornando e cada vez mais acessíveis e têm como objetivos transmitir uma mensagem, comunicar ou produzir um bem com mais agilidade. A evolução e a disseminação desses processos ampliam

as possibilidades de aplicação. As várias formas de aquisição de dados e o aumento de tecnologias de manufatura no campo industrial permitiram que essas novas formas de produção fossem aplicadas também na área da Ciência do Patrimônio. O uso de tecnologias digitais tem sido tema de pesquisa na área patrimonial desde 1990 e com um grande aumento de interesse a partir de 2010 (ACKE *et al*, 2021). Em função das várias possibilidades de uso dos modelos 3D durante o processo de restauração, esse instrumento tem sido considerado uma relevante ferramenta metodológica aplicada às pesquisas e aos procedimentos na área da Conservação e Restauração (SCOPIGNO *et al*, 2017).

As imagens digitalizadas das obras têm várias finalidades; podem compor o banco de dados; servir para futuras pesquisas uma vez que podem arquivar informações sobre o estado anterior a um procedimento de restauração; podem ser exibidas virtualmente para divulgação ou exposições interativas e as obras tridimensionais podem ser reproduzidos por meio de réplicas em várias escalas. Além do arquivamento e da preservação digital dos modelos, esses procedimentos podem servir para design de embalagens personalizadas e monitoramento 3D da obra ao longo do tempo (ACKE *et al*, 2021).

A produção de protótipos físicos em 3D a partir das imagens capturadas da obra pode ser usada para a conservação dos acervos de várias formas: para testar mecanismos de equipamentos antigos, para a fabricação de réplicas para substituição temporária ou definitiva da obra original; para exposição tátil voltada para deficientes visuais e ainda para produção de peças de complementação de partes faltantes. Essas condutas, além de protetivas, promovem a melhoria na percepção cognitiva e também no impacto visual para o público em geral valorizando os acervos (FANTINI *et al*., 2008; SHWE *et al*., 2012; SCORPINO *et al*., 2014; DU PLESIS *et al.,* 2015). Outra aplicação pertinente é a restauração virtual que é um estado anterior à restauração física nos procedimentos em que a metodologia de restauração 3D é utilizada. Nesse processo a digitalização da obra permite que o procedimento seja avaliado por meio de reconstrução virtual antes da produção e da utilização dos modelos 3D na obra quer seja para compensação de perdas ou para restauração de peças fraturadas (ACKE *et al*, 2021).

A restauração física usando tecnologias 3D utiliza a produção de protótipos executados por um sistema integrado de programas: CAD (*Computer Aided Design*) - usados para a modelagem de peças; CAE (*Computer-aided engineering*) - analisam e corrigem pequenas falhas de construção, calcula o volume de resina a ser utilizado e o peso final da peça pronta no material que se queira fabricar; CAM (*Computer Aided Manufacturing*) - constroem de modelos físicos tridimensionais camada por camada (CHUA *et al*., 2010; SIKDER *et al*., 2016). Existem

várias tecnologias CAM e processos de construção de protótipos que variam em termos de tempo, custo, material e fidelidade ao projeto desenvolvido no CAD. O sistema *StereoLithography Apparatus* (SLA) é uma das tecnologias que usam matéria líquida na manufatura por adição porque constrói a peça camada por camada por meio de emissão de luz sobre a superfície de uma resina líquida foto curável. É o processo indicado para prototipagem de peças pequenas, complexas, com alto grau de precisão e qualidade de acabamento superficial (CHUA *et al*., 2010).

Acke *et al* (2021) fizeram uma revisão da literatura em artigos revisados por pares, publicados em periódicos científicos de relevância e que têm como as principais palavras-chave: 3D, restauração e patrimônio cultural. O mais antigo deles, foi publicado em 2005. O objetivo foi apurar sobre os resultados obtidos, a opinião, a experiência e as preocupações de pesquisadores e restauradores na aplicação das tecnologias 3D no seu trabalho. Apenas 12% das publicações abordam acervos produzidos com material metálico. Desses nove artigos que tratam de acervos metálicos, sete apresentaram estudos analíticos e restauração virtual e dois realizaram a restauração física usando tecnologias 3D sendo um deles a restauração da "Coroa de São José" um dos objetos de estudo que ilustra o presente artigo. Segundo Acke *et al*, as principais preocupações que emergiram nas pesquisas foram sobre a importância de tornar as tecnologias 3D disponíveis, seguras, compatíveis e acessíveis para o restaurador. Dos 65 artigos que abordaram estudos de caso, foram selecionados 56 que propuseram ou realizaram intervenções físicas nas peças de diversas tipologias. Os resultados obtidos se mostraram bem-sucedidos em função de uma abordagem híbrida, ou seja, em função de escolhas de processos de prototipagem rápida e dos pós processos adaptáveis aos materiais e às obras. O artigo conclui também que para pesquisas futuras é crucial que restauradores tenham uma visão geral sobre o potencial das tecnologias 3D para o seu próprio trabalho (ACKE *et al*, 2021).

Existem inúmeros sistemas de captura de dados, de processos e de materiais disponíveis à prototipagem rápida e antes de definir a metodologia a ser utilizada, é necessário: o entendimento entre a compatibilidade entre os processos e os materiais; as vantagens e limitações de cada um deles; o entendimento das propriedades físicas, estéticas e as vulnerabilidades dos materiais envolvidos. A eficácia do procedimento de restauração de acervo metálico fraturado aqui proposto depende da precisão, formal e dimensional, só alcançada por meio das tecnologias de fabricação 3D. Esse rigor devolve a legibilidade ao objeto fraturado com estabilidade estrutural sem causar danos à sua superfície. Entender os processos de corrosão presentes em uma obra é de particular relevância para determinar os parâmetros físico-

químicos, ambientais e sua responsabilidade no mecanismo de corrosão prevenindo assim, futuros processos de deterioração (NEFF e DILLMANN, 2013).

O principal elemento de liga de objetos de prata é o cobre. Ao incorporar uma nova peça em uma obra, é necessária a compreensão sobre a interação entre esses dois materiais. Uma situação em que dois metais estão em contato e inseridos em um ambiente úmido é chamada de pilha galvânica. Devido à diferença de potencial entre os metais, ocorre a transferência de elétrons. O potencial de eletrodo mede a facilidade com que os átomos do eletrodo perdem elétrons ou a facilidade com que os íons recebem elétrons. A prata tem maior resistência à corrosão do que o cobre, porque tem maior potencial eletroquímico (+0,7978 V e + 0,342 V respectivamente). Em relação à prata, o cobre tem maior tendência a perder elétrons e oxidar. No contato físico entre dois metais dissimilares, a liga contendo maior quantidade de elemento com maior potencial eletroquímico será preservada. A corrosão galvânica se caracteriza por apresentar uma corrosão localizada próximo à área de contato entre os dois metais (McCAFFERTY, 2010; FIGUEIREDO JR. *et al*, 2014). Uma liga que tenha mesmo comportamento mecânico e mesmas características visuais em relação ao metal histórico é desejável, porém, a compatibilidade química entre o metal original e o metal inserido posteriormente evita que processos corrosivos possam surgir com o novo contato bi metálico. Para assegurar essa compatibilidade química entre os metais, é necessária a realização de análises químicas elementares, qualitativas e quantitativas, para a determinação da composição da liga a ser inserida.

A produção de peças de encaixe para fundição com geometria apurada possibilitou a restauração das peças restituindo a possibilidade de sua exposição preservando ao máximo a aparência estética. A fabricação dos elementos de encaixe por meio de tecnologias 3D é o mais adaptável dos procedimentos. A grande variedade de combinação entre materiais e processos asseguram que o novo método de restauração pode ser aplicado a objetos históricos fragilizados ou fraturados de vários tamanhos, ligas, processos construtivos de forma retratável e minimamente invasiva (SEIXAS *et al*, 2018).

MATERIAIS E MÉTODOS

Para demonstrar o método de restauração usando tecnologias digitais foram selecionadas duas coroas de prata, a coroa “São José” e a coroa “Museu Mineiro”. As duas peças estavam em reservas técnicas em função da impossibilidade de exposição. Elas pertencem

a acervos museológicos distintos de instituições localizadas no estado de Minas Gerais. (figura 1 a e b).

Figura 1 – Coroa São José (a) e coroa Museu Mineiro (b).



Fotos: Maria Luiza Seixas, (a) 2016 e (b) 2019.

Foram feitas as medições e as análises macrográficas da superfície com o objetivo de avaliar o estado de conservação, a presença de camada de corrosão e sua extensão, os processos produtivos e de restauração. As trincas presentes foram fotografadas e medidas para o acompanhamento pós- tratamento. Para a captura de dados foram feitas imagens dos locais que receberam as peças de encaixe. A modelagem das peças foi feita no a partir das imagens em JPEG das coroas capturadas e ajustadas na escala 1x1. As peças foram modeladas no programa CAD *Rhinoceros* e a definição do design das peças objetivou proporcionar o máximo de eficiência estrutural com o mínimo contato bimetálico. (Figura 2)

Figura 2 – Modelagem no programa CAD *Rhinoceros* 4.0.

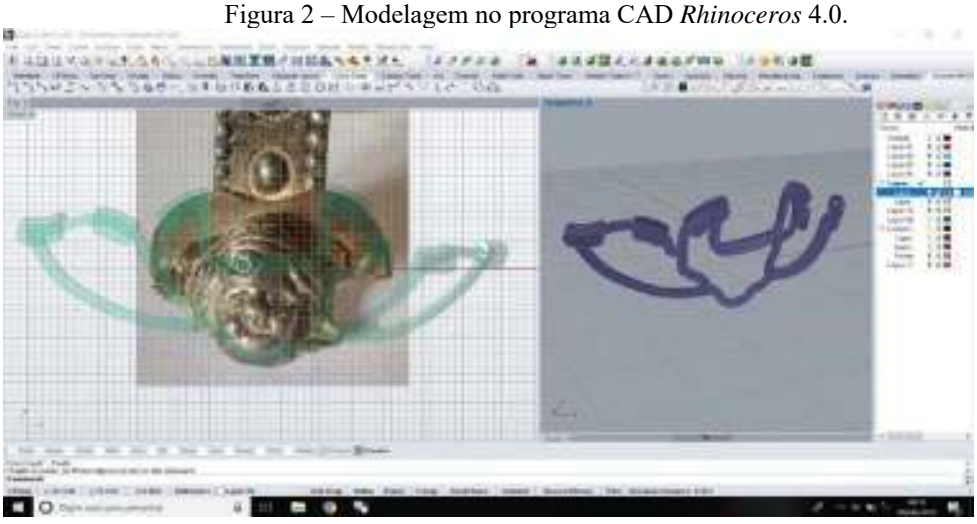


Imagem: Maria Luiza Seixas, 2016.

Todas as peças foram datadas no verso e seguem o padrão decorativo do local em que foram encaixadas. O programa CAE *Magics* versão 9.54 fez as análises e correções necessárias antes da próxima etapa, a manufatura por prototipagem rápida. O sistema *StereoLithography Apparatus* (SLA) é uma das tecnologias que usam matéria líquida na manufatura por adição e constrói a peça camada por camada por meio de emissão de luz sobre a superfície de uma resina líquida foto curável. É o processo indicado para prototipagem de peças pequenas, complexas, com alto grau de precisão e qualidade de acabamento superficial (CHUA *et al*., 2010). A alta precisão formal e dimensional é alcançada por meio da construção do protótipo em camadas de 0,025 mm de espessura. Para a prototipagem das peças de encaixe, foram usadas resinas foto curáveis próprias para processo de fundição por cera perdida. Elas têm 20% de nano partículas de cera na composição e têm queima total a baixas temperaturas (250°C e 300°C). No processo pós-prototipagem, as peças foram lavadas com álcool isopropílico. Todos os vestígios de resina líquida e impurezas foram retirados com ar comprimido. Os processos de polimerização das resinas foram finalizados no equipamento que usa lâmpadas que produzem uma radiação de 300 a 700 nm no espectro eletromagnético com pulsos de 10 flashes/seg. Terminado esse processo, as peças em resina têm resistência suficiente para serem encaixadas na coroa para a verificação, ajustes e acabamento superficial antes da fundição.

Para a coroa São José foram modeladas três peças de encaixe, duas delas localizadas na fratura da haste e uma para encaixar a haste solta na base. Para a prototipagem das peças de encaixe foi usada a resina WIC100 fabricada pela empresa *EnvisionTec*. Foram utilizados 0,52 ml de resina para a prototipagem da peça da base e 0,47 ml para as duas peças da haste. O peso final das peças fundidas e calculado pelo programa CAE *Magics* 9.54 foi de 5 g para a peça da base e 4.3 g para as duas peças da haste. (Figura 3 a e b)

Figura 3 – Três peças de encaixe prototipadas para a coroa São José



Fotos: Maria Luiza Seixas, 2016.

Para restaurar a coroa Museu Mineiro foram modeladas duas peças de encaixe na fratura da haste. Foram utilizados 0,227ml de resina EC500 da *EnvisionTec* que também é própria para o pós processo de prototipagem de fundição por cera perdida. O peso final das duas peças fundidas e calculado pelo programa CAE Magics 9.54 em liga de prata foi de 2,5g. (Figura 4 a e b)

Figura 4 – Duas peças de encaixe prototipadas para a coroa Museu Mineiro em resina (a) e em prata (b).



Fotos: Maria Luiza Seixas, 2019.

Para determinar a composição química da liga das peças de encaixe, análises químicas elementares qualitativas e quantitativas foram feitas *in-situ* usando espectrômetro por fluorescência de Raios X (EDXRF) portátil da marca Innov–X modelo Alpha. O melhor protocolo é a repetição das análises no mesmo local, é necessário que várias medições sejam feitas para que se obtenham resultados representativos (MASS e MATSEN, 2012). Foram feitas em média três análises em cada ponto, para a obtenção de um resultado médio, nas partes das coroas que receberam os elementos de encaixe.

Depois de fundidas, o acabamento e polimento das peças de encaixe em prata foram feitos com limas, lixas de 320, 400 e 800 *meshes* e borrachas de silicone próprias para o polimento de joias.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

As duas peças integram um acervo maior de coroas pesquisadas. A análise de objetos históricos que tenham as mesmas características permite identificar similaridades em relação às

técnicas construtivas, aos métodos de manutenção e restauro e a sinergia entre esses processos e os mecanismos corrosivos presentes (SEIXAS, 2017).

As coroas, bem como os processos de restauração que foram feitos anteriormente, não têm qualquer registro documental que indique o período em que foram confeccionadas e restauradas ou marca de contraste que informe o teor do metal e das oficinas de manufatura. Os relevos decorativos foram feitos originalmente por meio de duas técnicas combinadas de conformação a frio, o repuxado e o cinzelado. O repuxado é a técnica que constrói volumes no sentido do avesso para frente da chapa e o cinzelado consiste em decorar e ressaltar, pela parte da frente, os detalhes obtidos no repuxo. Esses relevos decorativos são feitos na chapa plana que só depois foram curvadas para formar o cilindro do corpo e as curvas das hastes. Originalmente, o corpo foi unido por meio de brasagem e as hastes foram fixadas ao corpo por meio de rebites na coroa São José e por brasagem na coroa Museu Mineiro (SEIXAS, 2017).

A maior concentração de trincas nessas coroas ocorreu no topo das hastes, local das fraturas atuais e das que foram restauradas anteriormente com brasagem e rebite. É uma região próxima a vários pontos de brasagem que une as quatro hastes às cruzes do topo na montagem original. É também a região mais estreita das hastes e que sofreram forças de tração para formar as curvas características. Essas são tensões residuais sofridas no momento da confecção das peças. As trincas e fraturas apresentam mesmas características de serem perpendiculares à direção das forças de tração aplicadas. Na superfície da coroa São José, foi detectado vestígios de produtos de polimento a base de amônio. A combinação de ligas de prata em ambiente úmido contendo sulfetos, presentes na atmosfera, e amônio, presente nos produtos de limpeza, é favorável à ocorrência processos corrosivos e de fragilização (WANHILL, 2005).

Diagnosticar o estado de degradação de um artefato metálico é o primeiro passo para sua estabilização. Outro importante mecanismo de corrosão observado nessa peça, capaz de provocar a fragilização em metais antigos, é a corrosão sob tensão, também chamada de corrosão sob tensão fraturante. Ela pode ocorrer em ligas resistentes à corrosão em geral e sempre em objetos que sofreram deformação plástica. É um tipo de fragilização sem perda de massa, caracterizada por trincas e fraturas frágeis, perpendiculares à força aplicada para a conformação da peça (McCAFFERTY, 2010). Essa ruptura tem origem nos contornos dos grãos que são regiões de tensões micro-estruturais. A presença de impurezas e também a segregação de elementos da liga para os contornos dos grãos, tornam essa região anódica, ou mais susceptível para sofrer corrosão, em relação à malha cristalina, facilitando a dissolução eletroquímica dos contornos de grão (WANHILL, 2013). Em ambiente úmido tem-se um fino

filme de eletrólito depositado na superfície metálica e a velocidade do processo corrosivo depende da umidade relativa (UR) e dos poluentes atmosféricos. Somente algumas espécies químicas presentes no ambiente são os efetivos causadores da corrosão sob tensão em uma determinada liga, como os sulfetos em ligas de prata, e essas espécies não precisam estar presentes em grande quantidade. Alguns dos procedimentos recomendados para o controle desse tipo de corrosão incluem: a proteção do metal do ambiente agressivo e a diminuição das tensões aplicadas (McCAFFERTY, 2010). O uso de peças de encaixe prototipadas pode ser especialmente benéfico para a restauração de peças que apresentam trincas e fraturas típicas da corrosão sob tensão. Quando um artefato é fraturado, a região que passa a sustentar o peso da peça solta começa a sofrer uma maior força de tensão aplicada, podendo iniciar nesse local, um novo processo de fragilização até então inexistente.

As análises feitas usando EDXRF na superfície das peças detectou uma variação de teores entre 89 e 96% em peso de prata. Além da prata, apenas o chumbo foi detectado em 100% das análises apresentando teor médio de 0,1% em peso. O principal elemento de liga é o cobre que não foi usado apenas no material de brasagem utilizado em uma intervenção posterior nas hastes na coroa. Nesse material os elementos de liga de baixa fusão foram o estanho e o antimônio. Os elementos contaminantes detectados com maior frequência e porcentagem em peso foram o zinco e o ferro.

As ligas metálicas podem ter sua nobreza modificada de acordo com o elemento de liga e quantidade presentes na sua composição. A liga usada na fundição das peças de encaixe tem caráter anódico ou de proteção em relação à liga das superfícies das coroas, contém 80% em peso de prata e 20% em peso de cobre.

As tensões aplicadas também são causadoras de corrosão e fraturas. Para promover a consolidação das coroas com o mínimo de impacto, as hastes foram encaixadas sem que nenhuma força fosse aplicada para que as partes se ajustassem. As arestas e desníveis, promovidas e/ou aumentadas ao longo do tempo em que as partes estiveram soltas, foram preservadas. A única forma de sustentação das partes separadas foi por meio de encaixes. Não foi usado nenhum tipo de solda ou adesivo para junção das partes. Por isso, a importância tanto da precisão geométrica e dimensional como da definição do design das peças de encaixe para que elas sejam justas o suficiente para dar firmeza e sustentação à peça sem causar riscos ou abrasão na superfície das coroas. (Figura 5)

Figura 5 – Coroas restauradas com acessórios de encaixe.



Fotos: Maria Luiza Seixas, 2016 e 2019

As características das falhas mais danosas presentes no acervo são típicas da corrosão sob tensão que pode ter sido a causadora dessas avarias. A sinergia entre o intenso trabalho de conformação a frio e o ambiente úmido, agressivo às ligas usadas, se somam às tensões aplicadas em intervenções anteriores com o uso de brasagem para chegar a tal diagnóstico. A corrosão não é a única causadora de fratura em objetos históricos; queda, vandalismo e o manuseio inadequado também podem causar esses danos inviabilizando o uso e a exposição de acervos metálicos.

CONCLUSÃO

As tecnologias digitais ainda têm grande capacidade de contribuição com a Ciência do Patrimônio. O procedimento apresentado nessa pesquisa mostrou que o design, a precisão formal e dimensional, só alcançados pelos objetos produzidos por meio das tecnologias 3D, promoveu a restauração das peças de maneira que difere dos procedimentos técnicos usuais que utilizam material adesivo ou processos térmicos que podem contaminar ou danificar as peças de forma irreversível. As aplicações da prototipagem rápida podem ser expandidas para novas práticas e a ação combinada entre a Conservação – Restauração, a Ciência dos Materiais e as tecnologias 3D podem trazer novas possibilidades de pesquisa e salvaguarda tanto de acervos

metálicos como dos mais variados materiais que compõem acervos patrimoniais. O intercâmbio do conhecimento viabiliza o enriquecimento mútuo com a aproximação das diferentes áreas do conhecimento para a solução de um problema específico e assim, ultrapassa o domínio de qualquer disciplina.

AGRADECIMENTO

O trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG.

REFERÊNCIAS

ACKE, L., De Vis, K., VERWULGEN, S., VERLIDEN, J. (2021), *Survey and literature study to provide insights on the application of 3D technologies in objects conservation and restoration Review*, JOURNAL OF CULTURAL HERITAGE, Vol. 49, P. 272-288.

ALVES, F.; *et all.* (2011), **Normas de Inventário: Ourivesari**a. Instituto dos Museus e da Conservação.

AZDERAKY-TZOUMERKIOTI, E. (2008), "Ancient and modern joing techniques on a bronze Hellenistic urn", Anbers, J., Higgitt, C., Harrison, L., Saunders, D., Holding it all Together: Ancient and Modern Approaches to Joining, Repair and Consolidation, Archetype Publications, London, pp. 173-176.

CHUA, C. K., LEONG, K. F., LIM, C. S. (2010), **Rapid Prototyping: Principles and Application**s, World Scientific Publishing, Singapore.

DU PLESSIS, A. and SKABBERT, R., SWANEPOEL, L.C., Els, J. and Booysen, G.J., Ikran, S., Cornelius, I., (2015). *Three-dimensional model of an ancient Egyptian falcon mummy eskeleton*, **Rapid Prototyping Journal**, vol. 21, n. 4, pp 368-372.

FABRINO, R. J. H.. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. IPHAN, 2012. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/guia_arte_sacra.pdf>. Acesso em: 20/12/2021.

FANTINI, M. et al. (2008), *3D restitution, restoration and prototyping of a medieval damaged skull*, RAPID PROTOTYPING JOURNAL, Vol. 14, No. 5, pp 318-324.

FIGUEIREDO JR., J. C. D., ASEVEDO, S. S. BARBOSA, J. H. R. (2014*), Removal of brownish-black tarnish on silver-copper alloy objects with sodium glycinate*, **Applied Surface Science**, Vol. 317, pp.67-72.

INNOCENTI, C. PIERI, G. YANAGISHITA, M. PINI, R. SAANO, S. ZANINi, A.; (2003), *Application of laser welding to the restoration of the ostensory of the martyr St. Ignatius from Palermo*, **Journal Of Cultural Heritage**, Vol. 4, pp. 362-366.

LEXIKON, H. (1990). **Dicionário dos símbo**los, Ed. Cultrix, São Paulo, pp, 65-66.

MASS, J. L. MATSEN, C. R. (2012), *Understanding silver hollow wares of the eighteenth and ninetheenth centuries: Is there a role for X-ray fluorescence*? **Studies In Conservation**, vol. 57, no. S1, pp. 61-72.

MCCAFFERTY, E. (2010), **Mechanically Assisted Corrosion**, Howell, K., Introduction to Corrosion Science, Springer, New York, NY, pp. 315-356.

NEFF, D. REUER, S. DILLMANN, P. (2013). **Analitical Techniques for the study of Corrosion of Metallic Heritage Artefacts: From Micrometer to Nanometer Scales**, Corrosion and Conservation of Cultural Heritage Metallic Artefacts, Woodhead Publishing, Cambridge, UK, pp. 55-81. SCORPINO, R.et al. (2014), **Digtital fabrication Technologies for curltural heritage (STAR)**, Eurographics Workshops on Graphics and Cultural Heritage, 808 october, Pisa, Italy, available at: http//dx.doi.org/gch.20141306 (acesso em 25/10/2016).

SEIXAS, M. L. (2017). **Análise dos Processos de Degradação e o uso de Prototipagem Rápida na Restauração de Acervo Histórico de Prata**. Dissertação de Mestrado, REDEMAT- Rede Temática em Engenharia de Materiais: Ouro Preto, Brasil.

SEIXAS, M. L., ASSIS, P. S., FIGUEIREDO Jr., J. C. D., Pinto, M. A., PAULA, D. G. C. (2018). **The use of**

rapid prototyping in the joining of fractured historical silver object. **Rapid Prototyping Journal**. V. 24, N.3, 532-538. https://doi.org/10.1108/RPJ-09-2016-0148

SIDERIDOU, I. D., VOUVOUDI, E. D., PAPADOUPOULOS, G. D. (2015), *Epoxy polymer Hxtal NYL-1TM*

used in restoration and conservation: Irradiation whith short and long wavelengths and study of photo-oxidation by FT-IR spectroscop, **Journal Of Cultural Heritage**, Vol. 18, pp. 279-289.

SIKDER, S., Barari, A., Kishawy, H. A. (2016), *Global adaptive slicing of NURBS based sculptured surface for minimum texture error in rapid prototyping*, **Rapid Prototyping Journal**, Vol. 21, No. 6, pp. 649-661.

SWE, S. Pet et al., N., (2012), *Additive manufacturing for archaeological reconstruction of a medieval ship*,

Rapid Pototyping Journal, Vol. 18, N0. 6, pp. 443-450

WANHILL, R. J. H. (2005), "Embrittlement of ancient silver, **Journal of Failure and Prevention**, Vol. 5, N° 1, pp.41-54.

WANHILL, R. J. H. (2013), *Stress corrosion cracking in ancient silver*. **Studies in Conservation**, Vol. 58, No. 1, pp. 40-49.

WATKINSON, D. (2013), *Conservation, corrosion science and evidence-based preservation strategies for metallic heritage artefacts*, Dillmann, P., Watkinson,D., Angelini,E., Adrieans,A., Corrosion and conservation of cultural heritage metallic artefacts, Woodhead Publishing, Cambridge, UK, pp.9-36.

ESTUDO DE SOLVENTES DE BAIXA TOXICIDADE EM SUBSTITUIÇÃO AO XILENO PARA A FORMULAÇÃO DE VERNIZES UTILIZADOS NA CONSERVAÇÃO E RESTAURO DE PINTURAS E DE ESCULTURAS POLICROMADAS

STUDY OF LOW TOXICITY SOLVENTS AS REPLACEMENT OF XYLENE FOR THE FORMULATION OF VARNISHES USED IN THE CONSERVATION AND RESTORATION OF PAINTINGS AND POLYCHROME SCULPTURES

ESTUDIO DE DISOLVENTES DE BAJA TOXICIDAD COMO SUSTITUCIÓN DEL XILENO PARA LA FORMULACIÓN DE BARNICES UTILIZADOS EN LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURAS Y ESCULTURAS POLICROMADAS

Mariah Boelsums[1]
mariah-boelsums@hotmail.com

João Cura D'Ars de Figueiredo Junior[2]
joaoc@eba.ufmg.br

Luiz Antônio Cruz Souza[3]
luizac.souza@gmail.com

RESUMO

Foram avaliados potenciais solventes ou sistemas de solvência para formulação de vernizes compostos por quatro resinas: Damar, Laropal K80®, Paraloid B72® e Regalrez 1094®, utilizados em procedimentos de Conservação-Restauração de pinturas e de esculturas policromadas. Com o objetivo de encontrar solventes de menor toxicidade e igual ou superior desempenho estético em relação ao solvente aromático xileno, o estudo considerou as seguintes variáveis: viscosidade, pressão de vapor, brilho e toxicidade. O solvente acetato de isoamila

[1] Doutoranda em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrado em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019). Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014), com ênfase em esculturas de madeira dourada e policromada. Foi professora e coordenadora do Curso Técnico em Conservação e Restauro da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP). Atualmente é servidora da Secretaria de Cultura do Distrito Federal.

[2] Graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Química, com ênfase em Química Inorgânica, atuando principalmente nos seguintes temas: bronze, ditiocarbamatos, corrosão do bronze e prata, ensaios eletroquímicos para avaliação de corrosão, nanopartículas de Ca(OH)2 para desacidificação de papéis. Atualmente, é professor efetivo da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na área de Química de Bens Culturais.

[3] Graduação em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), Mestrado em Química-Ciências e Conservação de Bens Culturais pela Universidade Federal de Minas Geais (1991), Doutorado em Química pela Universidade Federal de Minas Gerais (1996), Estágio Pós-Doutoral na Universidade de Perugia, Itália junto ao Centro SMA. Art sob a coordenação do Prof. Antonio Sgamellotti (2014). Professor permanente do PPGArtes/EBA/UFMG, e do PACPS/Escola de Arquitetura/UFMG, coordenador do Lacicor/EBA/UFMG, Professor titular do curso de graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, EBA/UFMG. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7052822499655835. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-3241-211X.

P.A. apresentou resultados satisfatórios para as resinas Laropal K80®, Paraloid B72® e Regalrez 1094®. O solvente acetato de etila P.A. apresentou bons resultados para Paraloid B72®. As resinas Damar, Laropal K80® e Regalrez 1094® apresentaram resultados satisfatórios com os sistemas de solventes acetato de etila (2,6mL) + cicloexano (7,4mL). A formulação composta por acetato de isoamila (4,5mL) + cicloexano (5,5mL) foi adequada para a formulação de todas as quatro resinas testadas. Todos os solventes propostos apresentam níveis de toxicidade inferiores ao xileno.

Palavras-chave: verniz; solvente; xileno; toxicidade; Ccnservação-restauração

ABSTRACT

Potential solvents or solvency systems were evaluated for the formulation of varnishes composed of four resins: Damar, Laropal K80®, Paraloid B72® and Regalrez 1094®, used in Conservation-Restoration procedures for paintings and polychrome sculptures. With the objective of finding solvents with less toxicity and equal or superior aesthetic performance in relation to the aromatic solvent xylene, the study considered the following variables: viscosity, vapor pressure, brightness and toxicity. The solvent isoamyl acetate P.A. showed satisfactory results for Laropal K80®, Paraloid B72® and Regalrez 1094® resins. The ethyl acetate solvent P.A. showed good results for Paraloid B72®. Damar, Laropal K80® and Regalrez 1094® resins showed satisfactory results with ethyl acetate (2.6mL) + cyclohexane (7.4mL) solvent systems. The formulation composed of isoamyl acetate (4.5mL) + cyclohexane (5.5mL) was adequate for the formulation of all four tested resins. All proposed solvents have lower toxicity levels than xylene.

Keywords: varnish; solvent; xylene; toxicity; conservation-restoration.

RESUMEN

Se evaluaron posibles solventes o sistemas de solvencia para la formulación de barnices compuestos por cuatro resinas: Damar, Laropal K80®, Paraloid B72® y Regalrez 1094®, utilizados en procedimientos de Conservación-Restauración de pinturas y esculturas policromadas. Con el objetivo de encontrar solventes con menor toxicidad e igual o superior desempeño estético en relación al solvente aromático xileno, el estudio consideró las siguientes variables: viscosidad, presión de vapor, brillo y toxicidad. El disolvente acetato de isoamilo P.A. mostró resultados satisfactorios para las resinas Laropal K80®, Paraloid B72® y Regalrez 1094®. El disolvente de acetato de etilo P.A. mostró buenos resultados para Paraloid B72®. Las resinas Damar, Laropal K80® y Regalrez 1094® mostraron resultados satisfactorios con sistemas solventes de acetato de etilo (2.6mL) + ciclohexano (7.4mL). La formulación compuesta por acetato de isoamilo (4,5 mL) + ciclohexano (5,5 mL) fue adecuada para la formulación de las cuatro resinas ensayadas. Todos los disolventes propuestos tienen niveles de toxicidad más bajos que el xileno.

Palabras clave: barniz; solvente; xileno; toxicidad; conservación-restauración.

1. INTRODUÇÃO

O profissional conservador-restaurador é rotineiramente exposto a diversas substâncias prejudiciais à sua saúde, desde o contato com materiais constituintes das obras, até o uso de

produtos específicos necessários para a execução de intervenções, em especial os solventes. Grande parte desses solventes utilizados no restauro apresenta elevado grau de toxicidade, agregando riscos ocupacionais à profissão. Nesse sentido, destacam-se os solventes apolares aromáticos como o xileno, objeto pontual desse estudo.

Os solventes destacam-se como um dos materiais mais utilizados nas práticas de restauração, sendo componentes fundamentais para muitos procedimentos, tais como: banhos químicos, limpezas químicas superficiais, remoções de vernizes, remoções de repinturas e/ou adesivos (oleoso, proteico, polissacarídeo), formulação ou solubilização de tintas, resinas e ceras.

Para exemplificar, pode-se citar a tabela desenvolvida pela química Liliane Masschelein Kleiner. Essa tabela, até hoje, é amplamente utilizada por restauradores como um guia metodológico para testes de solubilidade, sendo o principal método para propor o solvente ou a mistura a ser utilizada para a limpeza química ou remoções de camadas estratigráficas determinadas em consonância com o diagnóstico e os critérios de intervenção de restauro.

Alguns dos solventes desta lista apresentam altos níveis de toxicidade aos humanos e são nocivos ao meio ambiente, inclusive o xileno e o tolueno que estão presentes em cinco das vinte e três formulações propostas pela química, além de serem utilizados em diversos procedimentos práticos, os solventes são essenciais para a formulação de vernizes. Os vernizes são compostos por resina e solvente, que geralmente é o xileno.

As propriedades nocivas dos solventes são potencializadas pelas condições gerais de trabalho do profissional conservador-restaurador que, muitas vezes, não estão de acordo com a legislação e Normas Regulamentadoras, configurando ambientes de alto risco, chegando até a insalubridade. Além disso, alguns procedimentos, em especial a formulação e aplicação dos vernizes nas obras, especialmente de pinturas e esculturas policromadas, aumentam consideravelmente os riscos, pois o profissional fica exposto aos vapores tóxicos com alta intensidade e com relativa frequência.

A aplicação do verniz final nas obras restauradas pode ser feita por pincelada e/ou aspersão, sendo esta última, geralmente, a mais utilizada. A aspersão requer um ambiente sem ventilação e com baixa umidade, pois as partículas de água e o fluxo intenso do ar podem atrapalhar o percurso do jato de verniz, sua aderência nas superfícies e a formação adequada do filme. A falta de ventilação e exaustão aumenta a intensidade da exposição do restaurador à névoa do solvente.

Solventes também são empregados com vernizes quando estes constituem formulações do tipo pigmento + verniz para a reintegração cromática de obras, principalmente de pinturas e

esculturas policromadas. Além do verniz na constituição da tinta, portanto, é necessário diluí-la em solvente quimicamente compatível, majoritariamente o xileno. A função dos solventes, neste caso, é fornecer fluidez para a mistura das cores e a aplicabilidade nas superfícies. Esse procedimento aumenta os riscos associados ao uso do solvente, pois a reintegração geralmente é um dos últimos processos a ser executado em uma intervenção de restauro e, exatamente por isso, não é viável intercalar as atividades com outros processos e, assim, diminuir a intensidade da exposição diária. O profissional que trabalha 8 horas diárias ficará, portanto, todo o tempo trabalhando intensamente com o xileno.

É importante destacar que, além de alta intensidade, a reintegração cromática é um procedimento demorado, exige-se muito tempo de trabalho para o profissional encontrar as cores, aplicar nas superfícies com técnica e habilidade. Isso aumenta ainda mais a frequência das exposições, que podem chegar a durar muitos meses.

Alternativas de solventes menos prejudiciais à saúde e ao ambiente vêm sendo estudadas em áreas industriais, o que é de grande valia para subsidiar estudos no campo da Conservação-Restauração, mas é imprescindível considerar as especificidades do restauro no momento de estudar alternativas, neste caso, para formulação de vernizes. Por isso, a apropriação e a incorporação direta das pesquisas industriais não são aconselháveis e nem viáveis, sendo imprescindíveis as realizações de testes metodológicos para assegurar a substituição dos solventes sem danos aos procedimentos de restauração.

Mesmo com estudos restritos, a preocupação em relação à toxicidade e ao uso incorreto de solventes no campo de atuação do conservador-restaurador já foi anunciada em algumas publicações de pesquisadores como: Paolo Cremonesi, René De la Rie, Marilka Mendes, Antônio Carlos Nunes Baptista, João Cura D'Ars de Figueiredo Junior e Ana Maria dos Santos Bailão.

2. MATERIAIS E MÉTODOS

O objetivo geral da pesquisa é substituir o xileno por um solvente, ou sistema de solventes, de baixa toxicidade mantendo igual ou superior desempenho para formulação de vernizes utilizados na restauração de pinturas e de esculturas policromadas.

Para isso, foram selecionados os solventes adequados para teste considerando os parâmetros de solubilidade, pressão de vapor, viscosidade, brilho e toxicidade. Estes solventes foram utilizados para solubilização das quatro resinas pré-selecionadas (Damar, Laropal K80®, Paraloid B72® e Regalrez 1094®) e os vernizes gerados foram aplicados em corpos de prova

compostos de madeira. Abaixo serão explicados cada uma das variáveis estudadas e os métodos de pesquisa empregados.

2.1. DOS CORPOS DE PROVA

Os corpos de prova foram baseados na simulação da técnica construtiva tradicional de algumas esculturas em madeira policromada, objetivando uma maior aproximação dos resultados com a real aplicabilidade da pesquisa.

Os protótipos foram, então, confeccionados em madeira nas dimensões: 4,0 x 4,0 x 2,0 cm (altura x largura x profundidade).

Uma das faces dos protótipos foi lixada com lixas nas granulometrias: 150, 240, 320, 400 e 600. Após o polimento, três demãos de cola de coelho diluída a 10% em água deionizada foram aplicadas com pincel em todos os protótipos, sempre no mesmo sentido vertical das fibras. Esse procedimento é denominado encolagem e tem por objetivo selar a madeira para receber a base de preparação.

A base de preparação foi feita com carbonato de cálcio e cola de coelho diluída a 10% em água deionizada. Também foram aplicadas com pincel três demãos, mantendo o sentido de aplicação. Depois foi lixada com lixas graduais nas granulometrias: 240, 320, 400 e 600, respeitando-se o sentido vertical das fibras.

A camada pictórica foi composta por tinta a óleo da marca *Winsor & Newton*® na cor azul de ultramar francês. A tinta foi aplicada pura com pincel, sem diluente, com o objetivo de diminuir as variáveis envolvidas no processo manufaturado. Após a secagem completa da camada pictórica, os vernizes formulados foram aplicados por aspersão a uma distância de 10cm do corpo de prova, considerando a quantidade de três borrifadas de verniz em cada corpo de prova.

Cada formulação foi aplicada em três corpos de prova com o objetivo de obter resultados baseados no método de triplicata, garantindo maior segurança aos ensaios e atestando a reprodutibilidade dos resultados.

Desta maneira, foram testadas 23 formulações com as combinações diversas de solventes e resinas, totalizando 69 amostras.

2.2. DAS RESINAS

As resinas são responsáveis pela maioria das características físicas e químicas da tinta ou verniz, governam propriedades como dureza, aplicabilidade, flexibilidade, resistência à abrasão, resistências químicas e durabilidade. Além de serem fundamentais nos processos de adesão às superfícies, de secagem e de cura.

Muitas dessas propriedades estão relacionadas à massa molecular, também chamada de peso molecular. As forças físicas que relacionam a quantidade de matéria e a força da gravidade são determinantes na formação dos filmes de verniz, podendo influenciar diretamente na capacidade de nivelamento e preenchimento das rugosidades da superfície, alterando sua percepção visual.

De acordo com estudos de René De la Rie (2003), resinas de alto peso molecular tendem a ser mais viscosas. Em decorrência disso, o filme final apresentará certo grau de rugosidade e a reflexão da luz na superfície será mais difusa, alterando, consequentemente, o brilho e a saturação cromática. Com o aumento do peso molecular, mudanças nas características físicas dos filmes podem ser percebidas como a crescente da temperatura de transição vítrea, o aumento da resistência à tração, da viscosidade da solução e a diminuição da fragilidade do filme.

Sendo assim, as resinas de baixo peso molecular se adequam mais às superfícies, pois, geralmente, são menos viscosas. O filme formado, portanto, tende a ser menos rugoso e a alcançar esteticamente outros níveis de brilho e de saturação cromática, aumentando a capacidade de nivelamento do filme.

> Vernizes sintéticos modernos, usados por restauradores como substitutos de vernizes de resina natural instável, não produzem a mesma quantidade de brilho e saturação de cor que os vernizes tradicionais. Evidências são apresentadas de que o peso molecular e o índice de refração são fatores-chave na determinação das propriedades ópticas dos vernizes. A tensão superficial e, portanto, a composição molecular é de menor importância, levando em consideração que os vernizes de interesse prático são todos de polaridade relativamente baixa. Vernizes para pinturas de mestres antigos que visam imitar a aparência de vernizes de imagem tradicionais devem ter baixo peso molecular e um índice de refração relativamente alto (DE LA RIE, 1987, página 1, tradução nossa).

A seleção das quatro resinas para execução dos experimentos se justifica pelos seguintes fatos:

1. Todas são formuladas com o hidrocarboneto aromático xileno;

2. Representam diferentes temporalidades e intensidades de uso na restauração: considerando o uso histórico e atual, pode-se dizer que as resinas Damar e Paraloid B72® são

as mais empregadas na formulação de vernizes para restauração. Isso se deve às propriedades ópticas do Damar, à estabilidade do Paraloid B72® e à perpetuação de práticas tradicionais, onde os métodos e os resultados já são conhecidos. O uso das resinas Laropal K80® e Regalrez 1094® como vernizes na restauração é muito recente e partiu da necessidade de se obter em um único produto as qualidades ópticas proporcionadas pelas resinas naturais, devido ao baixo peso molecular, e a estabilidade das resinas sintéticas. Os resultados são positivos, mas apesar disso, pelo menos no cenário brasileiro, o uso dessas resinas ainda não é significativo, a maior parte dos restauradores, inclusive, desconhece tais materiais e/ou ainda não sente segurança técnica e científica para utilizá-los.

3. Caracterizam-se como exemplares de quatro estruturas químicas distintas: o Paraloid B72® (copolímero de etil metacrilato e metil metacrilato) é uma resina acrílica; o Laropal K80® é uma resina de cicloexanona cetônica; o Regalrez 1094® é uma resina hidrocarbônica; e o Damar, uma resina natural triterpênica.

Todas estas características substanciam a pesquisa, permitindo maior abrangência e potencializando suas aplicações na medida em que busca analisar tanto as resinas tradicionais, muito utilizadas até hoje, quanto às resinas alternativas, com vistas aos usos crescentes no futuro.

Como já exposto, as resinas são as principais responsáveis pelas propriedades do filme, mas os solventes também exercem papel fundamental na composição, pois podem influenciar no tempo de secagem, na penetração da solução, na viscosidade e no nivelamento das superfícies, alterando diretamente os aspectos relacionados ao brilho e à saturação cromática das superfícies.

2.3. TOXICIDADE

A propriedade norteadora desta pesquisa é a toxicidade, ou seja, ela subsidia todas as outras variáveis e é a responsável pelo critério inicial e final de triagem. O solvente ou mistura de solventes deve apresentar toxicidade menor que a do xileno, considerando os danos à saúde humana e ao meio ambiente de acordo com análises em fontes secundárias e metodologia comparativa dos resultados.

Os índices de toxicidade do xileno e dos solventes selecionados serão definidos por fontes secundárias por meio das Fichas de Identificação de Produtos Químicos (FISPQ), regulamentadas pela ABNT NBR 14725122. Como metodologia para padronizar e legitimar as

comparações, as fichas de todos os solventes consultadas foram elaboradas pelo *Labsynth* Produtos para Laboratórios Ltda®.

Além da FISPQ regulamentada pela legislação brasileira, também foi fonte de pesquisa a Material *Safety Data Sheet* (MSDS) da *Sciencelab.com Chemical&Laboratory Equipament*® de cada solvente selecionado.

Os solventes foram analisados em relação à classificação segundo a ABNT NBR-14725-2 e a ABNT NBR-14725-3, que estabelecem, respectivamente, critérios de perigo e de rotulagem para produtos químicos perigosos em consonância com o Sistema Globalmente Harmonizado (GHS).

O Diamante de Hommel é um sistema padrão desenvolvido pela *National Fire Protection Association* (NFPA) a partir de quatro divisões codificadas por cores: azul relacionado aos riscos à saúde; vermelho relacionado à inflamabilidade; amarelo à reatividade e branco relacionado a algum perigo específico da substância. Cada uma destas variáveis apresenta uma escala gradativa de perigo de 0 a 4. Cada solvente selecionado foi avaliado em relação à sua codificação no Diamante de Hommel.

Os solventes também foram comparados em relação à classificação e ao número de risco conforme definição da ONU, que permite determinar imediatamente o risco principal (primeiro algarismo) e os riscos subsidiários do produto (segundo e terceiro algarismos).

Os limites de tolerância foram consultados em fontes secundárias, considerando-se a legislação brasileira segundo a NR15 - Anexo N.º 11, na qual consta uma tabela com os Limites de Tolerância para alguns produtos químicos estabelecidos pelo Brasil.

Internacionalmente, foram consultados os dados fornecidos pela *American Conference of Governmental Industrial Hygienists* (ACGIH), *pela National Institute for Occupational Safety and Health* (NIOSH) e pela *Occupation Safety and Health Administration* (OSHA), considerando os:

- valores de TLV-TWA que correspondem à concentração média de um determinado produto químico ao qual um trabalhador pode estar exposto com segurança durante uma jornada de oito horas por dia, durante cinco dias da semana;
- valores de IDLH, que representam a concentração máxima ao qual um trabalhador saudável, do sexo masculino, pode ficar exposto por 30 minutos sem ser fatal ou gerar danos irreversíveis.

O método de análise de todos os dados foi comparativo, tendo os valores do xileno como referência para a seleção dos solventes ou misturas que apresentem menores valores de toxicidade possíveis de acordo com as propriedades adequadas de formação do filme.

2.4. PARÂMETROS DE SOLUBILIDADE

Para definição dos solventes a serem testados, foi necessário executar uma triagem baseada inicialmente nos parâmetros de solubilidade priorizando os índices de toxicidade.

Baseando-se nas pesquisas da indústria, como já mencionado em capítulos anteriores, a substituição dos solventes aromáticos, mais tóxicos, geralmente ocorre baseando-se em solventes oxigenados, especialmente os ésteres. O conhecimento prévio dos parâmetros de solubilidade das resinas e solventes a serem misturados direciona a seleção e as possíveis proporções das misturas, utilizando-se do balanceamento adequado dos solventes.

Os solventes selecionados estavam no padrão P.A. (Para Análise) (exceto a mistura EcoSolv®) para garantir a reprodutibilidade dos resultados e estão elencados abaixo: - acetato de etila P.A.; - acetato de isoamila P.A.; - acetona P.A.; - álcool Isopropílico P.A.; - cicloexano P.A.; - EcoSolv® 128, um solvente tratado para apresentar um teor baixo ou nulo de aromáticos.

Em um primeiro momento, procurou-se fazer uma mistura de acetato de etila com cicloexano em quantidades iguais, ou seja, na proporção de 0,5 : 0,5 (fração volumétrica). Posteriormente, procedemos às seguintes misturas: 0,26 : 0,74 - acetato de etila / cicloexano; 0,33 : 0,67 - acetato de etila / cicloexano e 0,45 : 0,55 - acetato de isoamila / cicloexano.

2.5. PRESSÃO DE VAPOR

Outra propriedade que interfere diretamente na formação final do filme e que deve ser levada em consideração no momento de seleção de um solvente é a volatilidade. Segundo FAZENDA (1993) a pressão de vapor é a propriedade que melhor traduz a volatilidade de um solvente.

Entende-se por pressão de vapor, a pressão exercida por um vapor sobre seu líquido de origem ao atingirem o equilíbrio. Assim, quanto maior a pressão de vapor de um líquido, mais volátil ele será. Generalizando, a pressão de vapor está diretamente relacionada aos três processos de formação de um filme: aplicação, fixação e secagem, na medida em que interfere diretamente na aplicabilidade e no tempo de secagem, pois solventes muito voláteis podem não alcançar o tempo de cura necessário para o nivelamento uniforme da película do filme, além de dificultar as reaplicações. Assim como, solventes pouco voláteis podem provocar escorrimentos e manchas devido ao longo período de secagem. O mesmo ocorre para a fixação do filme na superfície, um solvente muito volátil pode acelerar o processo de formação do filme e este não conseguir aderir adequadamente nas superfícies, gerando um filme instável, por exemplo.

Devido às diversas formulações constituídas por misturas de solventes nesta pesquisa e para obtenção de resultados com respaldo técnico-científico, as medições das pressões de vapor de todos os solventes selecionados (sejam eles puros e em misturas) foram realizadas pelo Laboratório de Ensaios de Combustíveis (LEC), Departamento de Química da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Para medir a pressão de vapor existem vários métodos normatizados pela *American Society for Testing and Materials* (ASTM), tais como: ASTM D4953, ASTM D5191, ASTM D6378.

O método utilizado pelo LEC para obtenção dos resultados em todas as amostras enviadas nesta pesquisa foi o ASTM D5191 a 37,8°C. O equipamento utilizado foi o *Herzog*, modelo HPV970, um instrumento analítico projetado para a determinação precisa da pressão de vapor de gasolina automotiva e de aviação, combustíveis de turbina, outros produtos derivados de petróleo, destilados leves, solventes hidrocarbonetos e compostos químicos.

2.6. VISCOSIDADE

A maior parte das pesquisas em relação à substituição de solventes para formulação de tintas e vernizes objetiva controlar de forma mais precisa a viscosidade da solução. Nenhuma dessas variáveis pode ser avaliada isoladamente, é a relação entre elas e as condições ambientais e de aplicação que determinam as características finais de um filme.

Entende-se por viscosidade de um líquido a medida de sua resistência interna ao movimento, ou seja, a relação entre as resistências das moléculas ao se deslocarem umas em relação às outras. Pode-se dizer, então, que quanto maior a viscosidade, menor será a velocidade com que o fluido se movimenta.

A fluidez de uma solução a ser aplicada como verniz é fundamental para uma boa formação do filme, além de ser determinante para a escolha da técnica e das ferramentas de aplicação.

Caso a viscosidade não esteja adequada, podem ocorrer muitos defeitos visuais no aspecto final do filme, tais como escorrimentos, marcas das cerdas do pincel utilizado para aplicação, heterogeneidade das espessuras do filme, causando acúmulos em especial nos cantos vivos, ângulos e vértices componentes da superfície. A viscosidade das soluções foi realizada pela proponente da pesquisa no laboratório do Departamento de Química da UFMG com o auxílio de um viscosímetro de *Ostwald.* Para o cálculo das viscosidades das formulações

testadas foi considerada a densidade da água e sua viscosidade à 26°C, de acordo com valores CRC *Handbook of Chemistry and Physics.*

2.7. BRILHO E SATURAÇÃO CROMÁTICA

As propriedades ópticas de brilho e saturação cromática são determinantes na escolha de um verniz para ser aplicado em uma obra de arte. Isso se justifica tanto pelos fatores conceituais e criteriosos de respeito à autenticidade estética da materialidade, quanto pelos aspectos físico-químicos de estabilidade e retratabilidade das intervenções

Para medição do brilho foi utilizado o equipamento *micro-TRI-gloss* da marca *BYK-Gardner*® no Campus Avançado do Centro de Tecnologia Mineral de Cachoeiro do Itapemirim - Núcleo Regional do Espírito Santo - CETEM/NRES.

Este aparelho é composto por fonte luminosa, fotocélula, amplificador eletrônico e painel digital calibrado em unidades de brilho. O feixe de luz é emitido e incide sobre a superfície da amostra. A luz refletida é coletada pela fotocélula e, posteriormente ocorrem as conversões das medidas em unidades de brilho (Gu), indicadas no painel digital.

3. RESULTADOS

Os resultados obtidos serão apresentados abaixo considerando cada uma das variáveis e, posteriormente, apresentar-se-á o resultado final, que é fruto do cruzamento dos resultados parciais das variáveis.

3.1. PARÂMETROS DE SOLUBILIDADE

Após a seleção dos solventes e dos sistemas de solventes, os resultados das solubilidades das resinas nos solventes e sistemas de solventes testados estão descritos nas tabelas abaixo (tabelas 1 e 2):

Tabela 1 - Solubilidade das resinas em estudo em solventes estudados.

SOLVENTES	*RESINAS à 5%*	*SOLUBILIDADE**
acetato de etila	Damar	Insolúvel
	Laropal K80®	Solúvel
	Paraloid B72®	Solúvel
	Regalrez 1094®	Insolúvel
acetato de isoamila	Damar	Insolúvel
	Laropal K80®	Solúvel
	Paraloid B72®	Solúvel
	Regalrez 1094®	Solúvel
acetona	Damar	Insolúvel
	Laropal K80®	Solúvel
	Paraloid B72®	Solúvel
	Regalrez 1094®	Insolúvel
Álcool Isopropílico	Damar	Insolúvel
	Laropal K80®	Insolúvel
	Paraloid B72®	Insolúvel
	Regalrez 1094®	Insolúvel
cicloexano	Damar	Insolúvel
	Laropal K80®	Insolúvel
	Paraloid B72®	Insolúvel
	Regalrez 1094®	Solúvel
Ecosolv ®	Damar	Insolúvel
	Laropal K80®	Insolúvel
	Paraloid B72®	Insolúvel
	Regalrez 1094®	Solúvel

* Solúvel = Solução translúcida, homogênea. Insolúvel = Solução turva devido à presença de partículas sólidas.

Fonte: Mariah Boelsums

Tabela 2 - Solubilidade das resinas em estudo em sistemas de solventes estudados

*SISTEMAS DE SOLVENTES**	*RESINAS A 5%*	*SOLUBILIDADE***
0,26 : 0,74 - acetato de etila / cicloexano	Damar	Solúvel
	Laropal K80®	Solúvel
	Paraloid B72®	Insolúvel
	Regalrez 1094®	Solúvel
0,33 : 0,67 - acetato de etila / cicloexano.	Damar	Insolúvel
	Laropal K80®	Insolúvel
	Paraloid B72®	Solúvel
	Regalrez 1094®	Insolúvel
0,50 : 0,50 - acetato de etila / cicloexano	Damar	Solúvel
	Laropal K80®	Solúvel
	Paraloid B72®	Solúvel
	Regalrez 1094®	Solúvel
0,45 : 0,55 - acetato de isoamila / cicloexano	Damar	Solúvel
	Laropal K80®	Solúvel
	Paraloid B72®	Solúvel
	Regalrez 1094®	Solúvel

* Concentração em fração volumétrica.

**Solúvel = Solução translúcida, homogênea. Insolúvel = Solução turva devido à presença de partículas sólidas.

Fonte: Mariah Boelsums

A partir desses resultados, a pesquisa seguiu considerando somente os solventes e sistemas de solventes solúveis nas resinas. A seguir, constam os resultados das demais variáveis testadas.

3.2. PRESSÃO DE VAPOR

Os resultados da pressão de vapor dos solventes selecionados para teste estão descritos na tabela a seguir (tabela 3):

Tabela 3 - Valores de pressão de vapor medidos a 37,8 °C para os solventes e sistemas de solventes estudados**.**

Solventes e Sistemas de Solventes	***Pressão de vapor a 37,8 °C (kPa)***
Xileno	3,80
Acetato de Etila	21,80
Acetato de Isoamila	0,90
Acetona	50,70
Cicloexano	22,50
EcoSolv®	1,53
0,26 : 0,74 - Acetato de Etila / Cicloexano	27,75
0,33 : 0,67 - Acetato de Etila / Cicloexano	28,70
0,50 : 0,50 - Acetato de Etila / Cicloexano	28,00
0,45 : 0,55 - Acetato de Isoamila / Cicloexano	16,20

Fonte: Mariah Boelsums

Para analisar os resultados é importante compreender que quanto mais elevada à pressão de vapor, maior número de moléculas haverá no estado de vapor no recipiente fechado. Em um recipiente aberto, portanto, o líquido se evaporará mais rapidamente. Desta forma, quanto mais elevado o valor de kPa, mais volátil a substância.

Sendo assim, se considerarmos a pressão de vapor de referência do xileno e os solventes e sistemas com os valores mais baixos temos: EcoSolv® (1,53 kPa); acetato de isoamila (0,9 kPa) e 0,45 : 0,55 - acetato de isoamila / cicloexano (16,2 kPa).Por sua vez, o solvente que mais se afastou do valor de referência foi a acetona, apresentando valor de 50,7 kPa a 37,8°C.

3.3. VISCOSIDADE

Os resultados das viscosidades obtidas nas resinas solúveis nos solventes e sistemas de solventes testados estão descritos nas tabelas abaixo (tabelas 4 e 5):

Tabela 4 - Valores para as formulações de vernizes a 5 % em solventes para cada resina

Resinas a 5 %	**Viscosidades (st)**					
	Xileno	**Acetato de Etila**	**Acetato de Isoamila**	**Acetona**	**Cicloexano**	**EcoSolv®**
Damar	**7,92**	Insolúvel	Insolúvel	Insolúvel	Insolúvel	Insolúvel
Laropal K80 ®	**8,54**	5,43	10,63	3,94	Insolúvel	Insolúvel
Paraloid B72 ®	**24,45**	19,67	32,49	14,17	Insolúvel	Insolúvel
Regalrez 1094 ®	**7,69**	Insolúvel	9,83	Insolúvel	11,48	13,35

Fonte: Mariah Boelsums

Tabela 5 - Valores de viscosidade para as formulações de vernizes a 5 % em sistemas de solventes para cada resina.

Resinas a 5 %	**Viscosidades (st)**				
	Xileno (Controle)	**0,26 : 0,74 - Acetato de Etila/ Cicloexano**	**0,33 : 0,67 - Acetato de Etila/ Cicloexano.**	**0,50 : 0,50 - Acetato de Etila/ Cicloexano**	**0,45 : 0,55 - Acetato de Isoamila/ Cicloexano**
Damar	**7,92**	7,99	Insolúvel	Insolúvel	8,38
Laropal K80 ®	**8,54**	7,99	Insolúvel	6,55	9,91
Paraloid B72 ®	**24,45**	Insolúvel	16,18	Insolúvel	23,21
Regalrez 1094 ®	**7,69**	7,40	Insolúvel	5,97	8,90

Fonte: Mariah Boelsums

De acordo com a análise dos resultados obtidos com a resina Damar e os variados sistemas de solventes aos quais ela foi solúvel, percebe-se que todos os valores de viscosidade podem ser considerados próximos ao valor de referência (com xileno), sendo o sistema de solventes composto por 0,26 : 0,74 - acetato de etila/cicloexano o mais próximo.

Analisando os resultados obtidos com a resina Laropal K80® e variados sistemas de solventes aos quais ela foi solúvel, percebe-se que a menor viscosidade foi encontrada com o solvente acetona e a maior com o solvente acetato de isoamila.

A combinação mais próxima do valor de referência foi alcançada com o sistema de solventes na proporção 0,26 : 0,74 - acetato de etila / cicloexano. O sistema 0,45 : 0,55 - acetato de isoamila / cicloexano apresentou o segundo resultado consideravelmente próximo ao de referência.

Todas as combinações com a resina Paraloid B72® apresentaram resultados muito altos de viscosidade, em especial se comparados aos valores das demais resinas. Esses dados evidenciam e confirmam as explicações no item 2.2 a respeito da relação entre peso molecular e viscosidade. Segundo René De La Rie (2003), resinas de alto peso molecular tendem a ser mais viscosas em relação às resinas de baixo peso molecular. Considerando que o Paraloid B72® é a única resina de alto peso molecular dentre as selecionadas para o teste, pode-se concluir que realmente quanto maior o peso molecular da resina, mais potencial ela tem para gerar soluções de alta viscosidade.

Percebe-se, também, que os valores de viscosidade das soluções das resinas de baixo peso molecular (Damar, Laropal K80®, Regalrez 1094®) diluídas em xileno são próximos uns dos outros, explicando em certa medida as semelhanças ópticas no aspecto final do filme de verniz.

A solução menos viscosa é composta pelo solvente acetona.

A solução mais viscosa é composta pelo solvente acetato de isoamila.

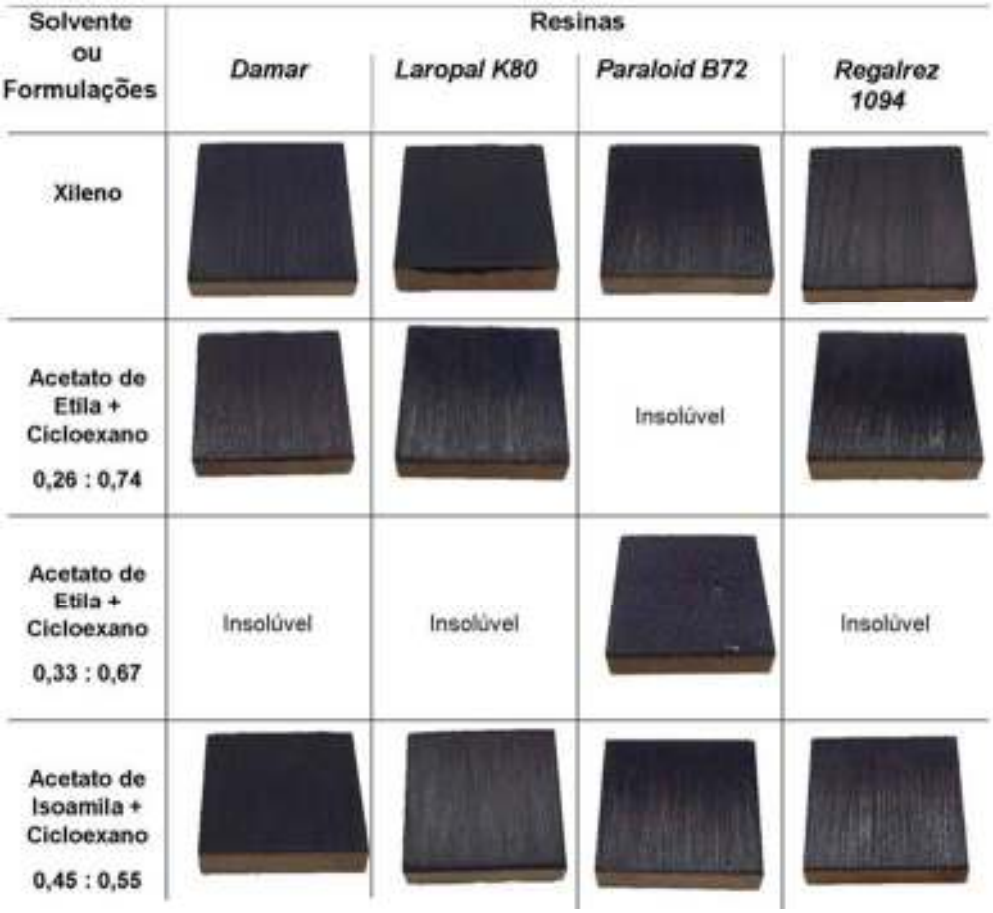
O sistema de solventes com viscosidade mais próxima à da referência é a formulação com 0,45 : 0,55 - acetato de isoamila / cicloexano.

3.4. BRILHO

Todos os vernizes (composição de resina + solvente ou sistema de solventes solúveis) foram aplicados nos corpos de prova (tabela 6), conforme já explicitado metodologicamente no subitem 2.1. DOS CORPOS DE PROVA.

Após a aplicação nos corpos de prova, o brilho de cada filme gerado foi medido e os resultados estão nas tabelas 7 e 8.

Tabela 6 – Corpos de prova com a camada de aplicação dos vernizes.



Fotos: Mariah Boelsums, 2019

Tabela 7 - Valores de brilho (Gu) para as formulações selecionadas.

Resinas a 5 %	**Brilho (Gu)**					
	Xileno (Controle)	**Acetato de Etila**	**Acetato de Isoamila**	**Acetona**	**Cicloexano**	**EcoSolv®**
Damar	**3,0**	Insolúvel	Insolúvel	Insolúvel	Insolúvel	Insolúvel
Laropal K80 ®	**3,1**	4,7	3,2	5,5	Insolúvel	Insolúvel
Paraloid B72 ®	**3,9**	4,6	3,7	4,7	Insolúvel	Insolúvel
Regalrez 1094 ®	**3,4**	Insolúvel	3,4	Insolúvel	4,2	4,3

Fonte: Mariah Boelsums

Tabela 8 - Valores de brilho (Gu) para as formulações selecionadas

Resinas a 5 %	Brilho (Gu)				
	Xileno (Controle)	**0,26 : 0,74 - Acetato de Etila/ Cicloexano**	**0,33 : 0,67 - Acetato de Etila/ Cicloexano.**	**0,50 : 0,50 - Acetato de Etila/ Cicloexano**	**0,45 : 0,55 - Acetato de Isoamila/ Cicloexano**
Damar	**3,0**	4,3	Insolúvel	Insolúvel	2,8
Laropal K80 ®	**3,1**	4,4	Insolúvel	5,7	3,1
Paraloid B72 ®	**3,9**	Insolúvel	3,2	Insolúvel	3,8
Regalrez 1094 ®	**3,4**	4,2	Insolúvel	5,8	3,7

Fonte: Mariah Boelsums

A maior parte dos solventes testados apresentou facilidade para aplicação, secagem adequada e não foram detectados defeitos visíveis na formação dos filmes. As exceções foram para os vernizes formulados com acetona (para as resinas Laropal K80® e Paraloid B72®) e com o verniz composto pelo sistema 0,33 : 0,67 acetato de etila/cicloexano para a resina Paraloid B72®.

Os vernizes formulados com acetona apresentaram defeitos na formação do filme atribuídos à evaporação muito rápida do solvente, pressão de vapor de 50,7 kPa. Em relação aos demais solventes ou sistemas testados, esse valor de pressão de vapor é o mais alto de todos. Além disso, a aplicação deste verniz foi dificultada e os filmes apresentaram secagem heterogênea, causando manchas, acúmulos em algumas áreas da superfície e brilho disforme, com variações consideráveis entre as partes de brilho intenso e plástico e as outras, de brilho moderado.

O verniz composto pelo sistema 0,33 : 0,67 acetato de etila/cicloexano para a resina Paraloid B72® apresentou defeito fílmico caracterizado pela presença de texturas das gotículas aspergidas do verniz na superfície pictórica, o que também pode estar relacionado ao valor da pressão de vapor da mistura (28,7 kPa), o segundo mais alto entre os testados, e a alta viscosidade imposta pela resina que altera o nivelamento do verniz à superfície. Como o solvente evapora rapidamente, o verniz não tem tempo necessário para se nivelar à superfície, o que é corroborado pela alta viscosidade da solução. A secagem ocorre logo após as gotículas entrarem em contato com a camada pictórica, gerando texturas.

O solvente acetato de etila alcançou resultado satisfatório para a resina Paraloid B72®. A solução apresentou valor um pouco acima da referência, mas em análise qualitativa (organoléptica), o verniz alcançou, esteticamente, efeito óptico adequado em relação ao brilho e à saturação. As formulações com acetato de isoamila alcançaram resultados satisfatórios para as resinas: Laropal K80®, Paraloid B72® e Regalrez 1094®.

As composições com o solvente EcoSolv® e o solvente cicloexano puro e a mistura 0,50 : 0,50 - acetato de etila/cicloexano apresentaram valores de brilho acima da referência e em uma análise qualitativa não foram considerados bons substitutos ao xileno no que tange aos aspectos ópticos obtidos.

Os vernizes compostos por 0,26 : 0,74 - acetato de etila/cicloexano apresentaram valores um pouco diferentes dos de referência, porém os aspectos ópticos dos filmes formados foram adequados em uma análise qualitativa.

Tendo como referência o valor de brilho dos vernizes com o solvente xileno, percebe-se que o sistema de solventes 0,45 : 0,55 - acetato de isoamila/cicloexano alcançou resultados de brilho muito semelhantes aos de referência para todas as resinas.

A análise qualitativa, organoléptica, ficou de acordo com a análise quantitativa, sendo os aspectos ópticos de brilho e saturação cromática entre os vernizes com xileno e os vernizes com o sistema 0,45 : 0,55 - acetato de isoamila/cicloexano muito semelhantes.

Segundo FAZANO (1995) nenhuma medição objetiva de brilho superficial forneceu uma correlação perfeita com aquela obtida imediatamente pelo olho humano, por isso os dados coletados quantitativamente foram relacionados às análises qualitativas na tentativa de buscar resultados com o máximo de recursos.

Por fim, pode-se observar que os valores de viscosidade e de pressão de vapor são fundamentais para as propriedades ópticas finais dos filmes.

4. CONCLUSÃO

Os resultados obtidos nesta pesquisa foram satisfatórios em relação aos parâmetros analisados e ao objeto de controle (xileno). Como pode ser analisado na tabela abaixo (tabela 9), cada resina apresentou, no mínimo, duas possibilidades de solventes ou sistemas de solvência menos tóxicos que o xileno para formulação dos vernizes utilizados no restauro de pinturas e de esculturas policromadas.

Tabela 9 – Resultados finais de solventes substitutos para cada resina testada.

Damar	Laropal K80®	Paraloid B72®	Regalrez 1094®
0,26 : 0,74 acetato de etila/ cicloexano	0,26 : 0,74 acetato de etila/ cicloexano	acetato de etila	0,26 : 0,74 acetato de etila/ cicloexano
0,45 : 0,55 acetato de isoamila/ cicloexano	Acetato de isoamila	acetato de isoamila	acetato de isoamila
	0,45 : 0,55 acetato de isoamila/ cicloexano	0,45 : 0,55 acetato de isoamila/ cicloexano	0,45 : 0,55 acetato de isoamila/ cicloexano

Fonte: Mariah Boelsums

Isso aumenta o espectro de alcance da pesquisa e garante que o profissional conservador-restaurador possa fazer escolhas para selecionar o solvente de acordo com seus critérios de acesso aos produtos, custo, nível de toxicidade e facilidade de manipulação com os instrumentos que dispõe.

Além das possibilidades específicas para cada resina, o sistema 0,45 : 0,55 acetato de isoamila/cicloexano apresentou resultado satisfatório para todas as quatro resinas, ótima aplicação em virtude do equilíbrio entre pressão de vapor e viscosidade da solução, bom nivelamento fílmico e manipulação facilitada devido à proporção entre os dois solventes.

Desta forma, uma análise baseada no sistema GHS permite a previsão da menor toxicidade dos solventes e sistemas propostos nesta dissertação. Pode-se concluir também que esses dados são diretrizes e devem ser analisados em conjunto com outras variáveis.

Além de analisar os valores numéricos de tolerância, foram realizadas pesquisas a respeito dos sintomas associados ao uso desses solventes, sendo os danos de maior gravidade os causados pelos xilenos - tanto na toxicidade aguda quanto na crônica.

Considerando isso, acredita-se que todos os solventes selecionados na tabela 5 apresentam menor toxicidade que o solvente aromático xileno, sendo o acetato de etila o menos tóxico, chegando a ter o valor de tolerância 4 vezes maior que o do xileno.

REFERÊNCIAS

BAILÃO, Ana Maria dos Santos. **Riscos ocupacionais durante a reintegração cromática**. In ESTUDOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO 5, 2014, pp. 31-57.

BERGER, Mira & Gustav, et al., Low Molecular Weight Resins. In PAINTING CONSERVATION CATALOG, Volume I, **Varnishes and Surface Coatings**, editado por Wendy Samet, Paintings Specialty Group of the AIC, American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Washington, 1997.

BERTON, Silvia Mara Haluch. **Estudo da toxicidade de hidrocarbonetos monoaromáticos utilizando Vibrio fischeri, Daphnia magna e Desmodesmus subspicatus**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Ciência e Tecnologia Ambiental, Curitiba, 2013.

BRASIL. MINISTÉRIO DO TRABALHO E EMPREGO (MTE). Norma Regulamentadora (NR) n°15: **Atividades e operações insalubres.** Brasília, DF. Jun. 1978 BRASKEM - Ficha de segurança FISPQ n°: 1108 (2008) Xilenos, [on line] acesso em: 12 de junho de 2023.

DE LA RIE, René. **The influence of varnishes on the appearance of paintings**. IN STUDIES IN CONSERVATION, volume 32, edição 1, 1987, pp 1-13.

FAZANO, Carlos Alberto T. V. **Tintas: métodos de controle de pinturas e superficies**. 4.ed. São Paulo: Hemus, 1995.

FAZENDA, Jorge M. R. org. **Tintas e vernizes: Ciência e tecnologia**. São Paulo: ABRAFATI, volume 2, 1993.

GARBELOTTO, Paulo et al. **Solventes industriais: seleção, formulação e aplicação**. São Paulo: Blucher: Rhodia, 2007.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane. Les solvants. Bruxelles: Institut Royal Du Patrimoine Artistique, 1981

NORMAS PARA SUBMISSÕES

A revista IMAGEM BRASILEIRA, é uma publicação anual e possui as seguintes sessões temáticas: Autorias e atribuições; Conservação-restauração; Iconografia; Função social; Aspectos Históricos; e Materiais e técnicas. O periódico receberá artigos nos idiomas: Português,Espanhol e inglês, provenientes de chamadas de submissão no período dos meses de março a maio,além de eventuais convidados. Os trabalhos recebidos serão submetidos à consideração do ConselhoEditorial, e sujeitos à análise e adequação do trabalho à linha editorial da revista e suas diretrizes aqui estabelecidas.

No método cego, pares de pareceristas e editores especialistas farão avaliação pela qual poderão aceitar, recusar ou sugerir alterações ao autor. Os especialistas avaliarão se o texto submetido se enquadra no periódico e suas seções temáticas de pesquisa; se o assunto tratado é relevante; original; se o título reflete claramente o conteúdo; e se a linguagem está correta e coesa. Cada requisito será graduado com notas 1 (Favorável); 2 (Favorável com restrições), e 3 (desfavorável/desclassificação).

ATENÇÃO: Estas diretrizes se baseiam nas seguintes normas vigentes da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT): ABNT NBR 6023 (2018) para elaboração de referências e a ABNT NBR 6028 (2021) para a elaboração de resumo. ABNT NBR 10520 (2002) Citações em Documentos.

01 – DIRETRIZES PARA AUTORES

Os textos devem ser obrigatoriamente submetidos na página eletrônica da revista após o cadastro como autor, seguindo os passos de submissão no portal. **https://www.eba.ufmg.br/revistaceib**. Não aceitamos submissões via e-mail. No cadastro via página eletrônica da revista(OJS), o nome e sobrenome de todos os autores do artigo devem ser cadastrados. O texto deverá conter no máximo 3 autores. Em caso de mais de um autor, utilize no momento de cadastro na plataforma, o botão "incluir autor". Todos os autores devem ter cadastro ORCID (disponível gratuitamente em http://orcid.org). Na plataforma OJS, após o cadastro, preencher o resumo da Biografia, inserir a titulação mais alta do autor, lembrando que pós-doutorado não é titulação, e o vínculo institucional e função atual do autor.

ATENÇÃO: Não serão recebidos artigos e resenhas enviados por outros meios e endereços eletrônicos que não o disponibilizado acima nem aqueles enviados fora do prazo de submissão.

Serão aceitas submissões apenas de pesquisadores com as seguintes titulações: mestres ou doutores, ou de pesquisadores cursando o mestrado ou doutorado (considerando que pós-doutorado não é titulação).

O mesmo artigo não pode ser submetido em mais de uma seção no mesmo período, e nem o mesmo autor pode submeter mais de um artigo na mesma chamada de publicação.

02 - FORMATAÇÃO

O texto deve ser redigido em Word com extensão *.docx ou *.doc, no tamanho A4 (21 x 29,7cm); orientação retrato; alinhamento justificado; fonte *Times New Roman* 12, espaçamento entrelinhas de 1,5; margens superior e inferior de 2,5 cm; margens direita e esquerda devem ter 3,0 cm; páginas não numeradas; parágrafos sem recuo.

ATENÇÃO: Arevista realiza submissão às cegas, portanto, o nome do(s) autor(es) não deve(m) constar no documento enviado para submissão Além disso, as informações de identificação dos autores também devem ser retiradas das propriedades do DocX. Caso o manuscrito possua alguma identificação do(s) autor(es) no corpo do texto ou propriedades do arquivo, tal fato poderá implicar em recusa do trabalho pela comissão avaliadora.

No documento a ser submetido, o nome do autor assim como suas produções citadas devem ser substituídos pela expressão "AUTOR 01" e o ano da produção. Em caso de mais de um autor: AUTOR 02, 03 e assim por diante. Não serão consideradas epígrafes (serão excluídas durante a diagramação.

03 - ESTRUTURA DO TEXTO

Os artigos devem respeitar a seguinte sequência: Título em Português // Título traduzido em inglês/ /título traduzido em espanhol// Resumo // Palavras-chave em português // Resumo traduzido em inglês (*Abstract*) // Palavras-chave traduzidas em inglês (*Keywords*) // título traduzido em espanhol/ / Resumo traduzido em espanhol (*Resumen*) // Palavras-chave traduzidas em espanhol (*Palabvras clave*)// Introdução // Texto com subtítulos // Conclusão // Referências.

Se o artigo for escrito originalmente em espanhol ou inglês, a ordem poderá ser alterada da seguinte forma:

Título em inglês // Título traduzido em português//título traduzido em espanhol// Resumo em inglês (*Abstract)* // *KeyWords* // *Resumen* // *Palavras Clave* // Resumo em português // Palavras-chave // Introdução // Texto com subtítulos // Conclusão // Referências.

Título em espanhol // Título traduzido em inglês // título traduzido em português // *Resumen* // *Palavras-clave* // *Abstract* // *Keywords* // Resumo // palavras-chave // Introdução // Texto com subtítulos // Conclusão // Referências.

04 - TÍTULOS E SUBTÍTULOS, RESUMO, ABSTRACT E RESUMEN

Os **títulos e subtítulos** do artigo (em português; inglês; e espanhol), devem ser redigidos em fonte *Times New Roman,* tamanho 12, negrito, caixa alta, centralizado, entrelinhas simples, e cada um não deve ultrapassar duas linhas.

Os resumos devem ser escritos em fonte *Times New Roman*, tamanho 12, normal, alinhamento justificado, entrelinhas simples. Máximo de 150 palavras, abrangendo o objetivo do artigo, a metodologia, síntese das análises efetuadas e resultados principais.

A expressão **Palavras-chave:** deve ser escrita em negrito; fonte *Times New Roman*, tamanho 12, normal, alinhamento à esquerda, entrelinhas simples. Mínimo de 3 e máximo de 5, separadas por ";" (ponto e vírgula). As expressões ***Keywords*** e ***Palabras clave:*** devem estar em itálico e negrito; Fonte *Times New Roman*, tamanho 12, itálico, alinhamento à esquerda, entrelinhas simples. As palavras, devem ser em número mínimo de 3 e máximo de 5, separadas por ";" (ponto e vírgula).

ATENÇÃO: Cada palavra-chave deve iniciar em letra maiúscula. O resumo não deve conter citações nem qualquer tipo de notas. Não utilizar tradutores automáticos da Internet na tradução do título, resumo e palavras-chave do manuscrito.

05 - CORPO DO TEXTO E SEUS SUBTÍTULOS:

O corpo do texto e seus subtítulos deverão ser redigidos em fonte *Times New Roman,* tamanho 12, alinhamento justificado, entrelinhas 1,5, mínimo de 3.000 e máximo de 8.000 palavras (sem contar o resumo, abstract, palavras-chave, keywords, notas, referências e legendas das ilustrações).

ATENÇÃO: O texto final deve ter um tamanho total de 12 a 20 páginas (abrangendo toda a estrutura)

06 - NOTAS DE RODAPÉ:

Devem ser evitadas ao máximo as notas de rodapé, e caso sejam utilizadas, restringem-se apenas a textos explicativos e nunca para inclusão de referências e fontes bibliográficas. Não devem possuir mais do que três linhas, redigidas em fonte 10, espaçamento simples, alinhamento à esquerda e indicadas em numeração arábica no fim da página.

ATENÇÃO: Não serão aceitas notas de rodapé de qualquer natureza em resumos, tabelas ou figuras. Estarão restritas a conteúdo explicativo no corpo do texto. Se o texto apresentado e aprovado pelos pareceristas às cegas contiver notas de referência, o texto será devolvido para devidas adaptações.

07 - CITAÇÕES

Todas as citações diretas devem estar no mesmo idioma do artigo. Se o artigo foi escrito em português e a citação estiver em inglês, por exemplo, o autor deve oferecer uma tradução pessoal do trecho citado, colocando a informação "tradução nossa" dentro dos parênteses com as informações sobre a citação. Ex. (VÁSQUEZ, 2011, p. 50, tradução nossa).

Nas citações diretas que possuam grifos devem especificar se o grifo foi feito originalmente pelo autor citado (grifo do autor) ou se é um destaque feito pelo autor do artigo submetido (grifo nosso); Citações com até três linhas devem seguir a mesma formatação do corpo do texto, porém entre aspas; Citações com mais de três linhas devem ser recuadas 4 cm a partir da margem esquerda e seguir a seguinte formatação: Fonte *Times New Roman* corpo 10, alinhamento justificado, entrelinhas simples. Após citações colocar entre parênteses (AUTOR, ano da publicação e página ou páginas; Ex: FAGUNDES, 1998, p.76-79.)

ATENÇÃO: Não utilizar as expressões latinas a seguir: *opus citatum / opere citato / op. cit. / ibidem / ibid. / idem / id. / loco citato / loc. cit.*

08 - UTILIZAÇÃO DE ITÁLICO, NEGRITO E EXPRESSÕES EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

Utilizar itálico para grifos no texto ao invés de sublinhado ou negrito. Use grifos com parcimônia. Parágrafos repletos de itálicos poderão não ser diagramados desta forma na versão publicada do artigo, caso sejam aceitos.

O uso obrigatório em itálico será restrito aos nomes de obras (p. ex. escrever nomes de livros em itálico, e não entre parênteses), nomes científicos da biologia (p. ex. *Homo sapiens*) e em todas as palavras estrangeiras. Não devem ser utilizados em nomes próprios, de lugares, etnias, e de idiomas.

Termos pejorativos devem ser escritos entre aspas, e não com itálico. Se há termos em língua portuguesa que traduzam expressões em língua estrangeira, os autores devem escrever os termos em língua portuguesa (P. ex. ao invés de "*per se*", escreva "por si"; ao invés de "*prima facie*", escreva "a primeira vista". Exceções permitidas: em citações diretas.
ATENÇÃO: Caso o artigo seja aceito pelos revisores e possuir estrangeirismos desnecessários, poderá ter os termos traduzidos sem a consulta dos autores.

09 - ILUSTRAÇÕES

São consideradas ilustrações: figuras, fotos, tabelas, gráficos, esquemas, organogramas, etc.

Devem estar em arquivo JPG; resolução de 200 a 300 DPI´s; tamanho máximo de aproximadamente 15cm de largura ou altura; devem estar referenciadas e sequenciadas no texto com a indicação de (Figura 1), (Figura 2), etc. até o número máximo de 08 imagens coloridas e/ou em preto e branco. As ilustrações e suas legendas devem ser indicadas em documento aparte com Fonte *Times New Roman,* corpo 10, alinhamento centralizado e acima da ilustração.

As Ilustrações devem conter a fonte de onde foram retiradas, de acordo com as regras da ABNT(2018) citadas anteriormente, posicionadas abaixo da ilustração. Se as ilustrações foram elaboradas pelos próprios autores, utilizar "**Fonte:** AUTOR1(ano) ou em caso de mais de um autor, AUTOR2, (ano)".

ATENÇÃO: Em caso de uso de ilustrações com direitos autorais, cabe responsabilidade aos autores junto aos detentores dos direitos para a publicação. 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 aos autores e coautores com trabalhos aprovados. As tabelas (tratadas como ilustrações salvas em JPG) podem ocupar o tamanho máximo de uma folha A4, porém não devem fugir a orientação retrato (considerando que fazem parte do limite máximo de 08 imagens por artigo).

10 - REFERÊNCIAS AO LONGO DO TEXTO

A referência a autores deve ser feita ao longo do texto em caixa Alta, no seguinte modelo: (Sobrenome, ano, página); Ex.: (COELHO, 2005, p. 65). Citações que utilizam dois ou três autores devem ter os nomes dos autores separados por vírgula ou ponto-e-vírgula ao invés de "e" ou "&".
No caso de títulos do mesmo autor publicados no mesmo ano, adicione letras minúsculas em ordem alfabética após a indicação do ano; ex: (OLIVEIRA, 2015a), (OLIVEIRA, 2015b) etc. No caso de títulos de mesmo sobrenome publicados no mesmo ano, mas de autores diferentes, adicione a primeira letra do prenome; ex. (M. COSTA, 2016), (L. COSTA, 2016).

11 - REFERÊNCIAS

No fim do texto, deverão ser redigidas em ordem alfabética em fonte *Times New Roman*, corpo 10, alinhamento à esquerda, entrelinhas simples. Deverão ser incluídas no fim **somente as referências citadas ao longo do texto**, sejam elas bibliográficas, eletrônicas ou quaisquer outras. Em caso de autoria repetida em mais de uma obra, não utilize o padrão de seis subtraços (_____) para substituir o nome do autor. Repita o nome do autor em todas as obras na lista de referências. A lista de referências ao final do texto deve constar com espaço entrelinhas simples

12 - OBSERVAÇÕES FINAIS

Destaca-se que a Comissão Editorial reserva o direito, em pré-avaliação, de apontar correções e complementações necessárias nos trabalhos recebidos, devolvendo-os aos autores para sua devida adequação às normas da revista Imagem Brasileira. Somente após aprovação da pré-avaliação, com o limite máximo de 03 rodadas de revisão para implementação de eventuais ajustes, o texto seguirá para a etapa de avaliação dos pareceristas.

As Ilustrações devem conter a fonte de onde foram retiradas, de acordo com as regras da ABNT(2018) citadas anteriormente, posicionadas abaixo da ilustração. Se as ilustrações foram elaboradas pelos próprios autores, utilizar "**Fonte:** AUTOR1(ano) ou em caso de mais de um autor, AUTOR2, (ano)".
ATENÇÃO: Em caso de uso de ilustrações com direitos autorais, cabe responsabilidade aos autores junto aos detentores dos direitos para a publicação. 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 aos autores e coautores com trabalhos aprovados. As tabelas (tratadas como ilustrações salvas em JPG) podem ocupar o tamanho máximo de uma folha A4, porém não devem fugir a orientação retrato (considerando que fazem parte do limite máximo de 08 imagens por artigo).