

imagem
BRASILEIRA

N.14, Dezembro, 2024
CEIB, BELO HORIZONTE, MG

Dados Internacionais de Catalogação

Elaborados por Miriam Emery Quites

Imagem Brasileira – Vol.1 n.14 (2024)

Belo Horizonte: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib
Anual

ISSN 1519-6283

e-ISSN:2763-9770 (ISSN eletrônico)

1.Escultura devocional. Brasil 2. Iconografia, 3. Materiais e técnicas.
4. Conservação e restauração.5 Função social.

1.Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – Ceib

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites, UFMG
Profa. Dra. Isis de Melo Molinari Antunes, UFPA
Professora emérita Beatriz Coelho, EBA/UFMG
Doutorando Agesilau Neiva Almada, Ceib
Doutor Fábio Mendes Zarattini, Ceib
MS. Daniela Cristina Ayala Lacerda, Ceib



COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Alessandra Rosado. Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Dr. Alex Fernandes Bohrer. Instituto Federal de Minas Gerais
Prof. Dr. Aziz José de Oliveira Pedrosa. Universidade Estadual de Minas Gerais
Profa. Dra. Andréa Lacerda Bachettini. Universidade Federal de Pelotas
Profa. Dra. Idanise Sant'ana Azevedo Hamoy. Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. João Carlos Silveira Dannemann. Universidade Federal da Bahia
Prof. Dr. José Manuel Alves Tedim. Universidade Portucalense, Porto, Portugal
Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira. Universidade de São Paulo
Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Universidade Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Percival Tirapeli. Universidade Estadual de São Paulo
Prof. Dr. Túlio Vasconcelos Cordeiro de Almeida. Universidade Federal da Bahia
Profa. Dra. Nancy Rabelo. Instituto Federal do Rio de Janeiro

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

Av. Antônio Carlos, 6.627 CEP:30.270-901, Belo Horizonte, MG
E-mail: ceibimaginaria@gmail.com Site: www.ceib.org.br

PUBLICAÇÃO: Imagem Brasileira Vol. 14, Nº 14 – 2024

Projeto gráfico, diagramação e tratamento das imagens: Beatriz Coelho

Revisão: Maria José Bacelar

Publicada em dezembro de 2024

APOIO

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

Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais



APRESENTAÇÃO

O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib) comemora 28 anos, atuando na pesquisa da imaginária devocional em seus diversos aspectos: história, autorias e atribuições, função social, iconografia, materiais e técnicas, conservação e restauração.

Com satisfação, oferecemos aos pesquisadores da escultura devocional, a revista *Imagem Brasileira*, em sua 14 edição, com periodicidade anual desde 2022. Apresentamos 17 artigos selecionados aos pares e às cegas por comissão científica, à qual agradecemos a avaliação dos artigos, colaborando na busca da excelência dos trabalhos apresentados.

Os artigos são de pesquisadores de vários estados brasileiros, como São Paulo, Rio de Janeiro, Piauí, Minas Gerais, destacando, nesta edição e pela primeira vez, um trabalho de Santa Catarina, abordando a análise botânica da madeira na escultura.

Como convidados, destacamos o nome do professor Doutor Jorge Luzio, que apresenta um trabalho sobre *Shiva*, divindade hindu representada na imagem de um Deus dançarino. Também convidada, Doutora Paula Cardona, apresenta artigo sobre encomendas de imagens do Vale do Rio Lima, em Portugal, nos séculos XVII e XVIII.

O Ceib tem nova diretoria eleita para o mandato de 2024-2026, composta por: Ana Cláudia Vasconcellos Magalhães (presidente) Maria Regina Emery Quites (vice-presidente), Agesilau Neiva Almada (primeiro secretário), Fábio Zarattini (segundo-secretário), Danyela Ayala (primeira tesoureira) e Vanessa Taveira (segunda tesoureira). A professora Beatriz Coelho agora integra o quadro de presidente de honra, juntamente com Myriam Ribeiro, ambas criadoras do Ceib em 1996. Agradecemos aos novos membros da diretoria, que se dedicarão ao trabalho voluntário, engrandecendo o conhecimento da escultura devocional, e desejamos a todos uma boa gestão.

Esperamos receber em 2025 novos sócios, para contribuir com a Associação, que em breve completa três décadas de existência. Iniciando o ano de 2025, o Ceib lançará edital, para a revista *Imagem Brasileira* 15, para a qual, esperamos contribuição de pesquisadores nacionais e internacionais. Os palestrantes do XIII Congresso do Ceib, em Penedo, Alagoas, que tiveram seus resumos publicados, podem submeter os artigos completos nessa edição da revista.

Agradecemos a todos os autores que participaram deste número nos presenteando com suas pesquisas e, particularmente, à senhora Maria José Bacelar, que fez gratuitamente toda a revisão dos artigos publicados.

Boa leitura a todos!



Maria Regina Emery Quites
Presidente do Ceib

SUMÁRIO

ARTIGOS DE AUTORES CONVIDADOS	6
A IMAGEM DE UM DEUS QUE DANÇA: SHIVA, O DANÇARINO DIVINO, NO ACERVO DO <i>INDIA NATIONAL MUSEUM</i>	7
Jorge Lúzio	
IMAGINÁRIA DAS IGREJAS MATRIZES DAS SEDES DOS CONCELHOS DO VALE DO LIMA. SÉCULOS XVI A XVIII	23
Paula Cristina Machado Cardona	
ARTIGOS SELECIONADOS	
ASPECTOS HISTÓRICOS	34
SANTOS E SANTAS DEVOCIONAIS: UM ESTUDO DAS PRÁTICAS VOTIVAS NA CIDADE DE SALVADOR, BAHIA, BRASIL (1701-1960)	35
Claudio Rafael Almeida de Souza	
CYRIACO DA COSTA TAVARES E SUA OBRA ESCULTÓRICA: A VIRGEM DO PILAR DE SÃO JOÃO DEL REI	50
Thiago Neves Abrantes Luz Assumpção	
AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES	67
O MÉTODO MORELLI NA ANÁLISE FORMAL E ATRIBUTIVA DE ESCULTURAS DEVOCIONAIS	68
Flavia Costa Reis e Maria Regina Emery Quites	
LAVATÓRIOS EM MADEIRA DA CIDADE DE SABARÁ, MINAS GERAIS ...	81
Hebert Gerson Soares Júnior	
O MESTRE SANTEIRO DE LAGOA DOURADA, MINAS GERAIS, BRASIL ..	93
Luiz Antonio da Cruz	
OS ARTISTAS COLONIAIS MANUEL DA CUNHA E SILVA E MESTRE VALENTIM: O CASO DA CAPELA DA NOSSA SENHORA DAS VITÓRIAS .	110
Poliana Martins dos Santos e Helena Cunha de Uzeda	
FUNÇÃO SOCIAL	121
A TROCA DOS SANTOS NA IGREJA SÃO FRANCISCO DE SÃO PAULO (1828-1910)	122
Alvaci Mendes da Luz	
ICONOGRAFIA	141
O BEATO FRANCISCANO ANTÔNIO DE NOTO: ESCULTURAS DEVOCIONAIS PRETAS NO BRASIL ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX	142
Fábio Mendes Zarattini	
DOZE SANTOS DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DO CARMO, RECIFE, PERNAMBUCO	152
Fátima Auxiliadora de Souza Justiniano	
MATERIAIS E TÉCNICAS	171
CARACTERÍSTICAS EM POLICROMIAS DE MINAS, PERNAMBUCO E JOÃO PESSOA, PARAÍBA	172
Beatriz R. V. Coelho	
OS <i>FIGURINAI DELLA LUCCHESIA</i>: PRODUÇÃO E COMÉRCIO DE ESCULTURAS EM GESSO NOS ARREDORES DE APARECIDA, SÃO PAULO, BRASIL	187
Cristiana Antunes Cavaterra	

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO: CARACTERIZAÇÃO VISUAL E FÍSICO-QUÍMICA DE UMA IMAGEM DE VESTIR DO SÉCULO XIX	205
Clarisse Fontenelle Ferreira Parente, Camilla Henriques Maia de Camargos e Daniele Baltz da Fonseca	
ANATOMIA HISTÓRICA DA IMAGEM DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS: CONTRIBUIÇÕES AO RESTAURO E À ORIGEM BOTÂNICA	223
Marylene Santos Rodrigues, Maicon Dandi de Souza Ferreira, Mário Tito Angioletti e João Carlos Ferreira de Melo-Júnior.....	
A MATERIALIDADE DA ARTE ESCULTÓRICA DE JOÃO OLIVEIRA E O DESVELAMENTO DA PRESENÇA DO <i>UMVELT</i>	245
Zozilena de Fátima Fróz Costa e Francisca Jheine Andrade Cunha	
CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO.....	254
DISCUSSÕES ACERCA DO CONCEITO DE LEGIBILIDADE EM RESTAURAÇÃO DE ESCULTURAS EM MADEIRA POLICROMADA	255
Luciana Bonadio	

ARTIGOS DE AUTORES CONVIDADOS

**A IMAGEM DE UM DEUS QUE DANÇA: SHIVA, O DANÇARINO DIVINO,
NO ACERVO DO INDIA NATIONAL MUSEUM**

*THE IMAGE OF A DANCING GOD: SHIVA, THE DIVINE DANCER, IN THE
COLLECTION OF THE INDIA NATIONAL MUSEUM*

*LA IMAGEN DE UN DIOS BAILANDO: SHIVA, EL DIVINO BAILARÍN, EN LA
COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE LA INDIA*

Jorge Lúzio¹
jorge.luzio@unilab.edu.br

RESUMO

O estudo da Imagem no âmbito das esculturas religiosas, no campo da historiografia social da Arte e da Cultura, além de seus usos nos laboratórios de Práticas de Ensino e Cultura Material, amplia-se frente aos avanços nas diversas matrizes de conhecimento. Dentre as iconografias asiáticas, nas delimitações das Artes da Índia, encontram-se as representações de Shiva, uma das mais importantes divindades hindus. Em seu aspecto “Nataraja”, o deus dançarino está entre as imagens mais emblemáticas nas culturas indianas. Embora proveniente de religiosidades de origens milenares, historicamente vinculadas à Civilização do Vale do Indo, as figurações de Shiva atravessaram os séculos e circulam, para além da religião, nos cenários de produções filosóficas, antropológicas, artísticas e literárias. O artigo examina as bases históricas que deram origem à divindade, representada na imagem do deus dançarino, e produções correlatas, localizadas no acervo do Museu Nacional da Índia, em Délhi. Ademais, propõe, como contributo educativo, uma reflexão sobre os diálogos entre arte e alteridade, valorizando o diálogo inter-religioso e a pesquisa iconográfica.

Palavras-chave: escultura; hinduísmo; Índia; museologia; Shiva Nataraja.

ABSTRACT

The study of Imagery, specifically religious sculptures, within the scope of a social historiography of Art and Culture, in addition to its uses in classroom focused on Teaching Practices and Material Culture, is expanding under the light of developments across various fields of knowledge. Among Asian iconographies, within the realm of Indian Art, are the representations of Shiva, one of the most important Hindu deities. In his “Nataraja” aspect, the dancing god is among the most emblematic images in Indian cultures. Although originating from millennia-old religions, historically linked to the Indus Valley Civilization, Shiva's figures have transcended centuries and circulate beyond religion, appearing in philosophical, anthropological, artistic, and literary contexts. This article examines the historical foundations

¹ Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Estágio doutoral na Universidade de Évora. Especialização em Arte e Cultura Barroca, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Seus trabalhos concentram-se na História Social da Arte e da Cultura, com estudos em História da África e História da Ásia, e no Ensino de História. Professor adjunto do curso de História, na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), Instituto de Humanidades e Letras (IHLM), Campus dos Malês, e no Centro de Estudos Africana (CEA). Membro do Laboratório de Estudos Orientais e Asiáticos (LEOA), Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7877403841820609>.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5683-343X>

that gave rise to the deity, represented in the image of the dancing god, and related productions, located in the collection of the National Museum of India in Delhi. Additionally, it proposes, as an educational contribution, a reflection on the dialogues between art and otherness, valuing interreligious dialogue and iconographic research.

Keywords: sculpture; hinduism; India; museology; Shiva Nataraja.

RESUMEN

El estudio de la Imagen en el contexto de la escultura religiosa, en el campo de la historiografía social del Arte y la Cultura, además de sus usos en los laboratorios de Prácticas Didácticas y Cultura Material, se amplía a la luz de los avances en las diversas matrices del conocimiento. Dentro de la iconografía asiática, dentro de los límites de las Artes de la India, se encuentran representaciones de Shiva, una de las deidades hindúes más importantes. En su aspecto "Nataraja", el dios danzante se encuentra entre las imágenes más emblemáticas de las culturas indias. Aunque provienen de religiosidades de origen antiguo, históricamente vinculadas a la civilización del valle del Indo, las figuraciones de Shiva han atravesado los siglos y circulan, más allá de la religión, en el ámbito de producciones filosóficas, antropológicas, artísticas y literarias. El artículo examina las bases históricas que dieron origen a la divinidad, representada en la imagen del dios danzante, y producciones afines, ubicadas en la colección del Museo Nacional de la India, en Delhi. Además, propone, como aporte educativo, una reflexión sobre los diálogos entre arte y alteridad, valorando el diálogo interreligioso y la investigación iconográfica.

Palabras clave: escultura; hinduismo; India; museología; Shiva Nataraja.

INTRODUÇÃO

A denominada Civilização do Vale do Indo, ao noroeste do subcontinente indiano, remonta ao segundo e terceiro milênio, cronologicamente, anterior ao calendário gregoriano. Das abordagens historiográficas mais recentes, considera-se que seja o berço da Índia antiga ao encontro das culturas autóctones, denominadas dravídicas, na vasta extensão da península, do centro ao sul do vasto território. Com uma extensão que abrange do Mar da Arábia à Baía de Bengala, margeado pelo Oceano Índico, o subcontinente avança desde o norte, a partir da Cordilheira do Himalaia, considerada, segundo as tradições orais, a morada do deus Shiva.

As populações do Vale do Indo, também nomeadas Civilização Harapeana, concentravam-se em grandes centros urbanos, organizadas em uma economia agropastoril. As cidades possuíam sistemas de saneamento, tecnologias de irrigação e drenagem, e vinculavam-se às redes de comércio, em seus tentáculos mercantis, aos demais espaços ao norte, leste e oeste da Ásia central, além das rotas marítimas. São notáveis os inúmeros sítios arqueológicos que revelaram uma arquitetura avançada, como demonstraram as escavações realizadas ao longo dos séculos XIX e XX (Goody, 2011; Leite, 2020; Thapar, 2002).

Esses autores argumentam que é também desse mesmo momento, na contemporaneidade, que as teorias raciais fomentadas no âmago do colonialismo europeu definiram, para a gênese da história da Índia, uma origem indo-ariana, de uma civilização com matrizes externas à sua própria história, e que se desenvolveu nos referidos espaços. Tal concepção, posteriormente obsoleta, buscava legitimar a colonização britânica a partir da hipótese sustentada pelos linguistas e membros das elites coloniais, que viram, no sânscrito antigo, cujos registros e fontes referem-se à produção literária local de então, o tronco linguístico em comum às línguas europeias.

Dessa interpretação emergiu a teoria da invasão ariana, que argumentava ter havido, na região do Indo, a chegada de povos socialmente mais avançados, supostamente persas ou indo-europeus, que teriam implementado as bases civilizacionais nas sociedades locais, incluindo a língua, o pensamento e a religião. A perspectiva colonial e eurocentrada sucumbiu aos avanços científicos, impulsionados pelas descobertas e investigações realizadas ao longo do século XX, com o aprofundamento dos trabalhos arqueológicos, históricos e linguísticos.

Na complexidade desses contextos, entre as principais manifestações culturais da antiguidade indiana, enquanto evidência do surgimento de um sistema religioso próprio, está o culto a Shiva, em suas inúmeras representações. A sua natureza, sob a forma de “Nataraja”, inerente à dança, esteve associada aos mitos da criação, nas cosmogonias da Índia antiga, bem como nas culturalidades oriundas dos entornos da bacia do Rio Indo. Sua materialidade atravessou séculos na história da Índia, entre invasões e colonizações, preservando-se nas diversas dimensões do patrimônio histórico, e sobreviveu resguardado nas memórias e tradições hindus, com destaque para as coleções de cultura material nos diversos acervos museológicos. Embora estejam personificadas na Literatura e nos diversos segmentos da Arte, transcendendo o âmbito religioso, *strictu sensu*, as iconografias de Shiva resguardaram um campo de conhecimento que encontra, para além da Índia e do hinduísmo, diálogos e descobertas atemporais, a relembrar a superação dos desafios da alteridade e a promoção da interculturalidade entre os valores humanos (Goody, 2011; Leite, 2020; Thapar, 2002).

CIVILIZAÇÃO DO VALE DO INDO NO CONTEXTO DO PROTO-SHIVA

A civilização nascida no Vale do Indo, no subcontinente indiano, próximo ao Mar Árabe, teve origem entre 3.000 a.C. e 1.500 a.C., no denominado período védico, em cujos vestígios encontram-se os sítios arqueológicos de Mohenjo-Daro, Dholavira, Lothal e Harappa, que delinearam a primeira urbanização do sul da Ásia, um marco na história da Índia antiga

(Stein, 2010; Thapar, 2002). Harappa também nomeia o conjunto dessas populações, a saber, Civilização Harapeana, notadamente de cultura agropastoril e com relações mercantis estabelecidas com o Golfo Pérsico e a Mesopotâmia. Também citada como Civilização Sarasvati-Sindhus, faz referência ao extinto rio homônimo (Leite, 2020), na atual região do Punjab, onde se desenvolveram diversos centros econômicos e praças de comércio conectadas com as rotas do Índico.

Fontes arqueológicas e registros histórico-literários demonstraram formas de culto a uma divindade pastoril associada aos antecedentes históricos de Shiva², que tem no touro mitológico Nandi a sua montaria, um dos seus principais emblemas. Denominado “Proto-Shiva”, a de origem mineral (esteatita), e identificada como “Pashupati”, uma figura masculina divindade foi observada em um selo, em posição sentada, com as pernas recolhidas, longos chifres em sua cabeça, formando uma coroa tricórnica, e cercado por animais. Localizado nas escavações de Mohenjo-Daro, o selo apresentou, em sua iconografia, uma relação com o deus Rudra, descrito nas antigas escrituras védicas, no qual se estabeleceu, posteriormente, uma relação com o deus Shiva, pelas proximidades de símbolos e atributos³.

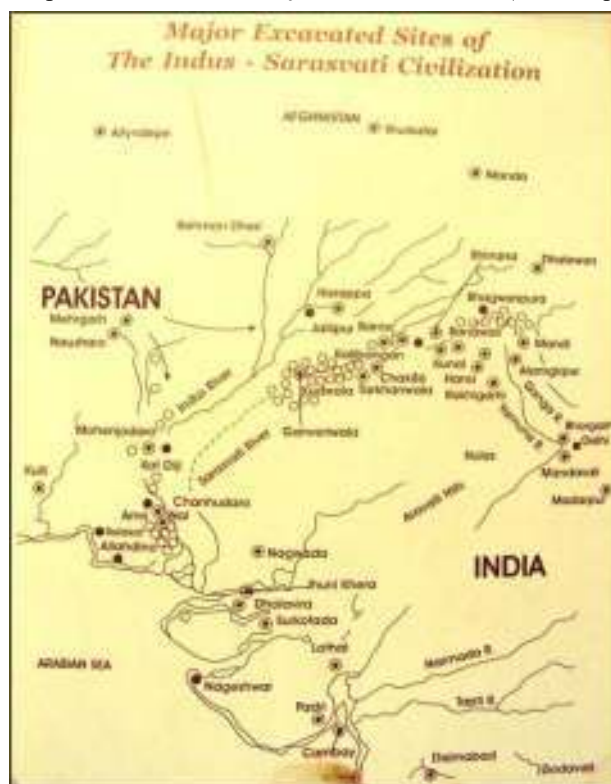
Em suas investigações em História e Arqueologia, Jack Goody (2011) examinou objetos, ruínas, vestígios e evidências científicas sobre a civilização do Vale do Indo. Ao estabelecer análises e comparações com a história cultural da Índia, ao longo dos séculos e durante o medievo, esse antropólogo britânico postulou sobre uma continuidade na história da antiguidade indiana, enquanto durabilidade de características específicas, com o que foi por ele denominado de “florescências culturais”, associadas a um retorno à religião védica ou hindu (bramânica), ou a uma revivificação do sânscrito. Em suas análises sobre a Civilização do Vale do Indo, observou os processos que a caracterizaram:

Era uma sociedade precocemente letrada, que utilizava o metal (e o explorava, portanto), possivelmente por estímulo do Crescente Fértil, e parece ter se desenvolvido ao longo da fronteira indo-iraniana, fora das culturas neolíticas. Estas surgiram em torno do oitavo ou sétimo milênio (por exemplo, no Mehrgarh) e cultivavam trigo e cevada, criavam carneiros, gansos e gado zebu, mas a cerâmica só apareceu um milênio depois. Numa segunda fase, encontramos mais celeiros, além de vestígios de paredes maciças, uma arquitetura quase monumental, e uma riqueza de atividades que incluía o uso do cobre e do marfim (Goody, 2011, p. 190).

² Optou-se pela grafia *Shiva*, amplamente utilizada em português, e que correspondente a *Śiva*, segundo as convenções indianas. Da mesma forma, os demais nomes de divindades hindus.

³ No Museu Nacional da Índia, encontram-se estudos e levantamentos das escavações realizadas pelo *Archaeological Survey of India*, entre 1928 e 1929, referentes ao Selo Pashupati. Para as narrativas mitológicas, ver Coomaraswamy e Nivedita (2002).

Figura 1 – Mapeamento da Urbanização no Vale do Indo (sítios arqueológicos)



Fonte: Acervo do *India National Museum* – banco de imagens do autor⁴.

A abrangência da circulação de produtos num amplo sistema de redes de comércio no sul da Ásia tem no marfim um dos exemplos do próspero comércio intracontinental do subcontinente indiano (Luzio; Reginaldo; Ferreira, 2021). Todavia, entre análises e discussões sobre os legados da civilização harappeana na história da Índia, para Goody (2011), seria preciso uma elaboração sobre um entendimento de múltiplas dimensões para a compreensão do que representou tal complexidade histórica.

No início do terceiro milênio, essa cultura parece ter levado à civilização harappeana, em cujas cidades encontramos paredes de tijolos (mas não arados), grandes celeiros (possivelmente), muitos templos e cemitérios nas cidades maiores e até um grande banho público em Mohenjo-Daro; também houve desenvolvimento de algodão (mas não do arroz), fabricação de tecidos e proliferação de artesãos nas cidades, que eram construídas à margem dos rios por causa do acesso à água. Em relação às obras públicas, as cidades da civilização harappeana parecem ter sido mais avançadas que qualquer outro povoado da Idade do Bronze. A fase madura ocorreu por volta de 2600 a.C., mais ou menos na época de Sargão da Acádia, na Mesopotâmia. Essa sociedade durou até mais ou menos 1750 a.C. e, a julgar pelo padrão da cultura material, era extremamente uniforme, o que sugere um regime centralizado que pode ter contribuído para alguns elementos da vida hindu (Goody, 2011, p. 190).

Internamente, séculos depois, já no período tardio, denominado bramânico (700 a.C.), no segundo ciclo de urbanização, com o crescimento dos núcleos urbanos e da expansão

⁴ A ilustração e os registros visuais correspondentes às figuras 1, 3, 4 e 5 decorrem de atividades de pesquisa *in loco* e integram o banco de imagens do autor.

comercial que levaram à formação dos Mahajanapadas⁵, um conjunto de dezesseis reinos, citados em textos e escritos budistas, a civilização harapeana assistiu à chegada de gregos e de persas no subcontinente. Esse período foi marcado pela formação do Império Maurya (327-185 a.C.), cujas origens remontam ao Reino de Mágada⁶, através de Chandragupta Maurya (350-297 a.C.) e de seus sucessores. O império se estendeu pelo vasto território de norte a sul, leste a oeste, com o florescimento de cidades, construção de templos, palácios, fortificações e conjuntos arquitetônicos, no delinear da primeira experiência de unificação territorial e na consolidação das bases que estruturaram as culturas indianas oriundas da Índia védica. Nesse sentido, os estudos de Dilip Loundo (2020) sobre as relações entre o hinduísmo, o budismo e o jainismo explicam a efervescência e as pluralidades filosóficas nas conjunturas da antiguidade indiana.

Isso faz jus, finalmente, à irmandade ancestral a que pertencem budismo e hinduísmo, cuja antiguidade e interatividade remonta à formação histórica de suas matrizes constitutivas – os Vedas e, em especial, os Upanishads, de um lado; e os ensinamentos do Buda histórico, de outro (Loundo, 2020, p. 285).

REPERTÓRIO LITERÁRIO E ÁPICE ICONOGRÁFICO DE SHIVA NATARAJA

Partindo dessa delimitação espaço-temporal, da antiguidade védica ao período bramânico, emergiram as fontes literárias fundadoras de um vasto sistema de conhecimento estruturado nos Vedas⁷ e, posteriormente, textos escritos no sânscrito védico, uma forma linguística que antecedeu o sânscrito clássico. Organizados em quatro livros, os Vedas compunham hinos litúrgicos, formulações filosóficas, cânticos e ritos, tradicionalmente recitados e transmitidos oralmente entre os brâmanes, a casta superior, à qual pertenciam sacerdotes e filósofos no sistema de castas (varnas). Denominados Rigveda, Yajurveda, Samaveda e Atarvaveda, ou Veda Samhita (conjunto), os textos formam a literatura religiosa canônica do Sanáthana Dharma, a cosmovisão traduzida no Ocidente como hinduísmo (Mehta, 2003; Shattuck, 1999; Zimmer, 2003).

Junto aos Vedas, outras importantes escrituras, a saber, as Upanixades (tratados de filosofia) e os Puranas (narrativas épico-religiosas), constituem o espectro filosófico do pensamento védico-bramânico⁸. Desse contexto e de suas pluralidades, eleva-se o deus Shiva, a

⁵ Refere-se à uma equivalência de cidades-estado. Nestes grandes centros havia a circulação de escritos, tratados e estudos de caráter filosófico, a exemplo das Upanixades, que já se dava amplamente nos ambientes de cultura e de pensamento, notoriamente disputados por brâmanes, budistas e jainistas (Leite, 1998).

⁶ Mágada é citado nos épicos Ramayana e Mahabharata, além da literatura religiosa budista e jainista.

⁷ O vocábulo tem origem linguística no protoindo-europeu e está relacionado ao verbo conhecer, embora seja também traduzido como “conhecimento”.

⁸ De acordo com as evidências arqueológicas, linguísticas e literárias, a antiguidade védico-bramânica foi marcada pela transição do período védico, que consolidou as culturas autóctones (dravídicos) para o bramanismo de meados de 2000 a. C. ao início da era cristã. O termo deriva de “Brahman”, uma concepção que define o Supremo, ou divindade plena, o Absoluto. Para o bramanismo, que se tornou o eixo religioso hegemônico e patriarcal, do Brahman deriva a Trimurti, ou tríade sagrada, composta pelos deuses Brahma, o Criador, Vishnu, o Preservador, e Shiva, o Destruidor (transmutação). Dos cultos principais, incluindo as devoções a Devi e suas manifestações, além dos avatares e das religiosidades associadas a Trimurti, formaram-se linhagens e tradições, que compõem um diverso e extenso agrupamento de expressões culturais, nomeadamente hindus, cujas matrizes estão alicerçadas na memória da antiguidade védica.

terceira divindade da tríade hindu, e que, junto aos deuses Brahma e Vishnu, integram os fundamentos filosóficos e religiosos, já desde os primórdios da história da Índia, na forma do hinduísmo, tal qual se conhece na contemporaneidade. Outrossim, foram associados a Shiva os cultos e as manifestações de Devi, a totalidade fenomênica da deusa, personificada na imagem de Durga, e que encontrou correlações nas diversas divindades femininas do panteão hindu, como é o caso de Parvati, a consorte do deus dançarino.

Os textos sagrados, escritos no sânscrito védico, compunham inicialmente as escrituras do Rig Veda, o primeiro de quatro compilações que formou a estrutura da prática religiosa, ética e social. Teriam sido escritos por revelação divina (smirti) pelos rishis, sábios videntes que estabeleceram o conhecimento védico por meio das suas ancestralidades. O seu conteúdo abrangia hinos dedicados aos deuses (samhitas), mantras, súplicas, evocações, considerações filosóficas (araniakas), tratados de astronomia, astrologia, gramática, geometria, arquitetura, sutras, fórmulas mágicas, invocações de bênçãos, procedimentos litúrgicos, funções sacerdotais, rituais de sacrifício (brahmanas), e o rito do soma, o uso religioso de uma bebida sagrada.

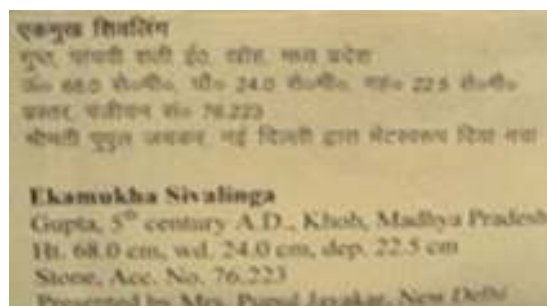
O Rig Veda, chamado de “veda das estâncias laudativas”, possuía a primazia da autoridade. Seguiu-se a ele o Sama Veda, o YajurVeda e o Atharva Veda, todos uma reorganização e aprofundamento do primeiro. Além dos vedas, observa-se, na mesma importância, os Upanixades, produzidos bem mais tarde, em 500 a.C., e que versavam sobre filosofia, considerados extensão dos vedas. Outros textos integraram o patrimônio literário hindu, embora sejam posteriores à composição dos vedas, como os Itihasas, poemas épicos que versavam sobre heróis e heroínas. Dentre tais, destacam-se clássicos da literatura universal (Ahmad, 1998), como é o caso do Ramaiana e do Mahabharata, épicos remetidos a 800/200 a.C. Deste último, faz parte o Bhagavad Gita ou “A Canção do Senhor”, texto com ensinamentos do deus Krishna ao arqueiro Arjuna num diálogo com orientações e reflexões que visam a libertação do asceta ou devoto, pela total entrega e comunhão ao seu deus de culto pessoal. O Gita constitui uma das bases de escolas filosóficas e disciplinas de autoconhecimento, como o Yoga. Demais escrituras e narrativas, a exemplo dos Puranas, em seus amplos repertórios de contos, saberes e oralidades da mitologia hindu, são dedicados especialmente aos feitos de Brahma, de Vishnu – e de seus avatares –, e de Shiva, associados às demais divindades védico-bramânicas, entre devoções e tradições, a exemplo de Shiva com o deus Ganesha, cujo mito o apresenta como filho do Transmutador.

Das origens e manifestações de Shiva, desde as históricas, que o vinculam aos mitos fundadores da civilização harappeana, Pashupati, Rudra, deus do poder, e Agni, a divindade do Fogo, bem como as geográficas, que o associam à Cordilheira do Himalaia, o seu local de refúgio e de meditação, em meio ao planalto tibetano e à planície indo-gangética, ao sul da Ásia,

pode-se observar uma geografia da sacralidade hindu (Andrade, 2010). Já na etimologia de Shiva está o conceito do ser auspicioso, benévolo, compassivo. Em sua dualidade está presente a ideia de destruição, enquanto regeneração, o que o torna transformador, o cerne da existência, e causa do existir. Goody (2011, p. 190) apresentou uma argumentação plausível ao explicar o vocábulo e esclarece: “No que se refere a Shiva, a palavra aparece nos Vedas apenas como adjetivo em relação a Rudra, o deus do qual se supõe que Shiva tenha evoluído dos Puranas, nos quais não há evidência de adoração fálica nos tempos védicos.”

A referência ao culto ao falo, citado por Goody (2011), corresponde ao culto do “Lingam” (Figura 2), objeto fálico presente em cerimoniais e ritos litúrgicos dedicados à divindade, sob o qual são dispostas oferendas, como porções de leite, em referência à fertilidade e à prosperidade. Para o Vedanta, escola filosófica cujas tradições espirituais estão centradas nos princípios védicos e nas Upanixades, os antigos tratados da antiguidade religiosa, em Shiva está o sentido do desenvolvimento da consciência em sua plenitude. Noutras escolas e demais tradições religiosas, além das produções artísticas, as inúmeras representações de Shiva destacaram narrativas que produziram metáforas e analogias de caráter formativo no *ethos* hindu, além das ilustrações míticas.

Figura 2 – Ekamukha Sivalinga (O Lingam com a face do senhor Shiva). Khoh – Madhya Pradesh; escultura em pedra. Século V d.C. 68,0 x 24,0 x 22,5 cm



Fonte: India National Museum (foto do autor).

Dentre as diversas manifestações e aspectos – as formas ascéticas em meditação, a representação andrógina em Ardhanaiswara (Shiva-Shakti), ou em posturas contemplativas –, são frequentes nas doutrinas filosóficas as referências a Shiva como o Senhor do Yoga (Eliade, 1996; Feuerstein, 2001), da transcendência, da meditação. Um robusto cânone de textos e escrituras dessas disciplinas encontram, em Sua imagem, uma codificação para a meta e o

caminho de superação-transmutação do mundo físico para o espiritual. Contudo, dentre as suas iconografias, a representação Shiva Nataraja (Figura 3), desponta entre as mais recorrentes das divindades hindus e relaciona-se com o mito da criação, numa perspectiva shivaísta⁹.

Figura 3 – Shiva Nataraja, Tamil Nadu, provavelmente distrito de Thanjavur.
Bronze, c. 1100. Altura 9,5 cm



Fonte: Dallapicola (2015, p. 28).

Sobre a rica simbologia iconográfica, um mosaico de signos, códigos e atributos colocam-se como síntese de uma teia de ensinamentos e conhecimentos, o que explica a sofisticação descritiva e simbólica da iconografia religiosa, como descreveu Dallapicola (2015, p. 28, tradução nossa):

⁹ Embora seja definido como uma religiosidade, o shivaísmo é o conjunto das tradições e devoções hindus centralizadas no culto a Shiva. Dentre as mais comuns, encontra-se o Mahashivaratri, ou “A grande noite, a grande Lua de Shiva”, um festival do calendário hindu, na noite anterior à lua nova, e que geralmente coincide com os meses de fevereiro ou março do calendário gregoriano. É considerada uma noite auspiciosa, celebrada intensamente na Índia e no Nepal, além das festividades nos núcleos de culturas indianas, em geral.

Nos últimos séculos, a imagem de Shiva como Nataraja, Senhor da Dança, tornou-se uma das mais famosas da Índia hindu. Este ícone, porém, foi criado há mais de mil anos. Shiva é mostrado dançando o universo até a destruição e, ao mesmo tempo, iniciando uma nova criação. A figura do deus dançarino é colocada sobre um pedestal em forma de duplo lótus de onde sai um halo de chamas. Na mão superior direita, o deus carrega um tambor em forma de ampulheta, na esquerda, uma chama ardente. Suas mãos inferiores estão livres de emblemas: a direita aponta para o céu, e a outra para a criatura anã, o símbolo da ignorância ou do egoísmo, que está esmagada sob o pé direito do deus. A imagem de Nataraja é uma representação visual das cinco atividades do deus: a criação surge do som do tambor; a proteção vem da mão levantada; a destruição procede da chama ardente; o pé levantado dá a salvação; e o pé firmemente plantado no anão deformado dá refúgio à alma enredada na ilusão da vida humana.

Integrando o acervo do Museu Britânico, a iconografia descrita por Dallapiccola (2015) apresenta a grafia Śiva, conforme tradicionalmente utilizada na Índia. O Senhor da Dança (Śiva Natarāja) é também denominado Anandatandava (Shiva Tandava), o que detém a força. Dos seus cabelos fluem as águas do Rio Ganges, degelo do Himalaia, a sua morada. O pequeno instrumento percussivo (damaru), em sua mão direita superior, evoca o som da criação-destruição-recriação. A figura do anão, também denominada “Apasmara”, tem em sua simbologia uma alegoria do bem sobre o mal¹⁰, na inferioridade de uma figura “menor”, enquanto metáfora da “ignorância” a ser superada pela consciência.

Baseada na figura do Nataraja, a escultura Chola, em bronze, produzida na região sul, correspondente ao atual estado de Tamil Nadu, possivelmente em Thanjavur, ao sul do subcontinente, indica uma datação aproximada ao século XI e foi executada na técnica de molde de cera perdida.

“ELE ESTÁ NO MEIO DE NÓS”: SHIVA NO ACERVO DO *INDIA NATIONAL MUSEUM*

Inaugurado em 15 de agosto de 1949, o Museu Nacional da Índia concentra um acervo que reúne objetos da proto-história indiana, documentos históricos, produções artesanais e centenas de coleções de obras de arte que compõem um panorama histórico e visual de cinco mil anos de produção de cultura e conhecimento. Sob a gestão do Ministério da Cultura do Governo

¹⁰ Transpondo a mesma ideia, do triunfo do bem sobre o mal, nas imaginárias religiosas católicas, a mesma correlação poderá ser observada nas iconografias de São Miguel Arcanjo, a pisar sobre uma figura demoníaca; de São Jorge, a esmagar um dragão mitológico, ou em algumas iconografias do Bom Pastor em marfim, cujo Menino no topo assenta-se sobre um monte, e em cuja base encontra-se uma figura penitente, dentre outros exemplos.

da Índia, o museu situa-se na capital do país, Nova Delhi, e seu projeto de fundação está diretamente ligado ao processo de independência e criação da República, cuja soberania foi conquistada dois anos antes, em 15 de agosto de 1947, com o fim do domínio colonial britânico. O então primeiro-ministro da Índia, Jawaharlal Nehru, em 12 de maio de 1955, iniciou a ampliação das obras do atual edifício cuja inauguração e abertura oficial ao público deu-se no dia 18 de dezembro de 1960. Os pesquisadores do museu calculam um patrimônio de 200 mil peças, provenientes de regiões diversas do subcontinente indiano, interligadas pelas tradições védicas e culturas próximas, além de obras estrangeiras. O complexo institucional também inclui centros de pesquisas voltados à história da arte, à conservação e restauro, além de uma biblioteca e auditório.

As coleções e exposições permanentes se integram em múltiplos ambientes, internos e externos. Nos campos da Arqueologia, da Paleografia e da Antropologia, as investigações concentram-se em objetos e esculturas – em sua maior parte de origem mineral, de bronze e de terracota –, bem como em conjuntos de armas e armaduras, e se estendem pelas artes decorativas, joalherias, manuscritos, miniaturas, pinturas, têxteis, numismática, epigrafia, e um infindável repositório de antiguidades, sob a condução dos trabalhos de guias e arte-educadores. Também ocorrem atividades escolares com grupos de estudantes em visitas guiadas. Todo o acervo está organizado em departamentos que possuem laboratórios de conservação e restauro. Grosso modo, os trabalhos de pesquisa desdobram-se para fins educativos, a chegar nas publicações de conhecimento histórico e de educação patrimonial, cujo fluxo depara-se com o campo da Arqueologia da Imagem. A historiadora da arte Cibele Aldrovandi (2009, p. 39) assim definiu tal conceito:

As teorizações elaboradas pela Arqueologia da Imagem fornecem, por sua vez, respostas distintas daquelas elaboradas pela História da Arte. A História da Arte realiza estudos cuja perspectiva está, muitas vezes, voltada à estética e à evolução estilística da obra de arte de períodos e escolas artísticas específicas. Assim, sua preocupação está fundamentalmente centrada no objeto artístico propriamente dito.

A perspectiva da arqueologia da imagem, por sua vez, parte dos estudos sobre as teorias da imagem aplicadas à iconografia clássica, na qual busca-se estabelecer um diálogo com a memória da antiguidade indiana e com os modelos teórico-visuais védico-bramânicos.

A propósito, no departamento *Harappan Civilisation*, os artefatos da Civilização do Vale do Indo estão distribuídos numa galeria que apresenta tecnologias, produção artesanal e vestígios do cotidiano dos habitantes de cidades como Harappa e Mohenjo-Daro. Bustos de sacerdotes, figuras humanas em posições de dança, imagens de terracota, cerâmicas e utensílios domésticos, bronzes, objetos em osso, esteatita, pedras semipreciosas, adornos e objetos de marfim, entre diversos outros itens extraídos das escavações, fornecem os subsídios para a ação educativa em

cultura material. Há também placas, relevos e sinetes que evidenciam as dinâmicas comerciais das populações. Nos selos estão gravados animais, como touros, elefantes, tigres, crocodilos e desenhos desconhecidos. Representações de divindades, entre elas *Pasupati* – o Proto-Shiva –, e ilustrações de cenas de culto se assemelham às produções encontradas nas civilizações da Mesopotâmia, do Egito e da China.

Os objetos possuem datação que vão do século IV a.C. ao início da Era Cristã, e abrangem três grandes dinastias montadas nas seções “Mauryas”, “Shungas” e “Satavahanas”. Das estéticas budistas, encontram-se fragmentos de antigas stupas com relevos de narrativas sobre acontecimentos da vida de Sidarta Gautama, o Buda histórico, e símbolos associados ao início do budismo, como a árvore onde o sábio teria alcançado a sua iluminação. No mesmo ambiente, encontra-se uma galeria com a monumental arte de Gandhara, os “budas gregos”, referentes às fusões greco-indianas.

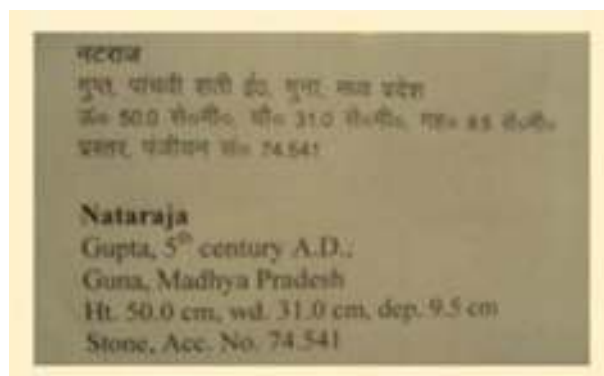
A Escola de Gandhara, do período Kushana, dos séculos II e III d.C., pode ser amplamente observada nas inúmeras obras expostas em suas particularidades de bustos, cabeças e conjuntos escultóricos. Gandhara e a sua iconografia, que mescla a estética helênica com os temas budistas, produziram o “Buda em pé”, uma das obras que se sobressai pelas suas dimensões, uma escultura em pedra xisto, do século II d.C. A peculiaridade dessa representação revela a descrição do Iluminado em posição incomum, erguido, ao contrário da imagética que prevaleceu em sua forma em contemplação, na posição sentado. Numa outra escola, “Mathura”, os temas, além do budismo, evocam as tradições do jainismo e do bramanismo, em suas raízes védicas.

Na seção de Arte Gupta (Figura 4), exibem-se peças da dinastia homônima, com obras de datações do século IV ao século VI. As esculturas caracterizam-se por uma sofisticada simetria que influenciou as escolas e os movimentos posteriores, por conta dos traços e das formas com nítida consciência corporal (Khandavala, 1991). Do acervo permanente, há estátuas femininas de terracota das deusas Ganga e Yamuna, e que correspondem aos rios citados na mitologia de Shiva e de Krishna, respectivamente.

No período Medieval, a partir de 900 d.C., após a queda do Império Gupta, o subcontinente foi fragmentado em inúmeros reinos, o que ocasionou a profusão de templos e produções artísticas mescladas de escolas em suas mútuas influências, refletidas nas artes decorativas. Duas galerias do Museu estão dedicadas a tais obras. Na primeira delas, as coleções em marfim revelam ícones hindus e figuras religiosas cristãs, santuários, utilitários em jade, azulejos, cerâmicas, tronos, assentos e jogos de entretenimento. Há seções que contam com dezenas de pinturas em miniatura que mostram a sofisticação das micropinturas indianas em variados estilos, como o Mughal, o Deccani, e pinturas do Rajastão, além de exemplares

produzidos em folhas de palmeira, tecidos, artefatos em madeira ou manuscritos, retratando cenas dos épicos Ramayana (Bueno, 2016; Goldman, 1984) e Mahabharata. Outros textos e cenas revelam a grande diversidade cultural e religiosa do subcontinente e seguem sob o estudo dos pesquisadores e museólogos que buscam, nas análises e interpretações, uma recriação das sociedades antigas.

Figura 4 – Nataraja Guna – Madya Pradesh; escultura em pedra. Século V d.C. 50,0 x 31,0 x 9,5 cm



Fonte: *India National Museum* (foto do autor).

Nas seções de numismática, as moedas e medalhas trazem a história da cunhagem indiana, assim como as esculturas em bronze, produzidas desde a antiguidade. Há objetos coletados em sítios localizados nos itinerários das rotas comerciais. Na galeria da produção artesanal em madeira, os artefatos da Índia se juntam a objetos do Nepal e do Tibet, com esculturas dos séculos mais recentes. Os núcleos de armas e armaduras possuem espadas, projéteis, armas de fogo, armaduras para homens e animais, e acessórios de guerra. Os têxteis estão dispostos em vitrines com tecidos tradicionais indianos em algodão, seda e lã, impressos ou tingidos, com diversos motivos regionais, incluindo peças da Caxemira, de Odisha (Orissa), do extremo leste e do sul, em sua diversidade técnica e estética. Já do período moderno, tapetes e revestimentos reais utilizados durante o regime colonial britânico também são encontrados.

Da mesma maneira que a amplitude geográfica da tecelagem tradicional, a rica variedade dos instrumentos musicais apresenta, ao observador ou visitante, as especificidades do sistema musical indiano. Itens de produção artesanal e instrumentos tradicionalmente utilizados na música clássica indiana, nas categorias de sopro, cordas e percussão, compõem uma seleção ímpar de artefatos musicais. A vitrine na qual se encontram dispõe de uma ornamentação ao redor de uma grande escultura contemporânea, produzida em bambu, da deusa Sarasvati, patrona da música, das artes e do conhecimento. Entretanto, em todas as seções de esculturas, da antiguidade ao medievo, haverá sempre alguma representação de Shiva (Figura 5) ou de contextos em que o seu culto se fazia presente.

Figura 5 – Nataraja, Sena. Leste da Índia; escultura em pedra. Século XI d.C. 95,0 x 43,0 x 14,0 cm



Fonte: *India National Museum* (foto do autor).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Assim falou Zaratustra*, é conhecida a frase de Friedrich Nietzsche (1844-1900), ao proclamar que “[...] acreditaria somente num Deus que soubesse dançar” (Nietzsche, 2011, p. 41). Os estudiosos da obra do filósofo alemão inferem que a digressão seria uma referência ao deus Dionísio, divindade grega do vinho, das festas e do teatro, embora, na biografia de Nietzsche,

saiba-se de seu contato com as escolas de pensamento da Índia, no século XIX, quando as leituras orientalistas circulavam amplamente nos ambientes artísticos e acadêmicos.

Desse mesmo contexto, na França, um outro nome expoente das artes assumiu o seu fascínio por um deus dançarino, Auguste Rodin (1840-1917), um dos mais importantes nomes da escultura moderna. Ao observar a fotografia de um Shiva Nataraja em bronze, realizou uma análise rigorosa sobre o corpo em movimento, na harmonia e elegância dos ângulos, expressões e simetrias. Abertamente entusiasmado com o que fora por ele determinado como “Perfeição”, produziu um texto sobre as profundezas humanas desconhecidas e presentes na imagem, tal o impacto que a iconografia lhe causou (Légeret-Manochhaya, 2016).

E ainda que tocados pela expressividade da imagem, por si mesma um veículo de identidade, memória e história, de materialização do cerne da existência e da espiritualidade na cosmovisão hindu, a iconografia do Nataraja ocupa um *status* de universalidade por conter, naquilo que se revela entre metáforas e analogias, o que pode haver de mais humano sob os olhos de qualquer observador, através das dicotomias, paradoxos, dualidades e contradições humanas, demasiadamente humanas.

Shiva dança porque a Vida pressupõe movimento: estamos condenados ao movimento, porque estamos condenados à libertação. Dos seus quatro braços, dois para a ação no mundo físico, outros dois para a ação no mundo divino, num tronco estável e firme, e no equilíbrio de manter-se erguido sobre um único pé, enquanto destrói o seu adversário, há uma dança e há uma luta na coreografia de poder existir, de poder resistir, apesar de um dos pés estar suspenso. O arco em luminescência, a Torana, não somente ilumina, mas comunga do movimento, com chamas que dançam; em Shiva estão as reminiscências, além do deus Rudra, também de Agni, o deus védico do fogo, que nos faz lembrar das paixões: sim, Shiva amou a sua consorte, a deusa Parvati. Enfim, todas as plausíveis interpretações são cabíveis ao deus-humano. Talvez esteja na sua natureza dual e na sua sensualidade divina o vetor que nos torna tão próximos: é possível crer num deus que sabe dançar.

REFERÊNCIAS

AHMAD, Aijaz. “Literatura Indiana”: notas para a definição de uma categoria. Tradução Edu Teruki Otsuka. *Magma*, São Paulo, n. 5, p. 107-118, 1998.

ALDROVANDI, Cibele E. V. A imagética pretérita: perspectivas teóricas sobre a Arqueologia da Imagem. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 19, p. 39-61, 2009.

ANDRADE, Joachim. Quando o Himalaia flui no Ganges: a influência da geografia do subcontinente indiano sobre a configuração do hinduísmo. *Interações: Cultura e Comunidade*, Uberlândia, v. 5.n. 7, p. 39-58, 2010. Dossiê: Geografia da Religião (1) – nova abordagem.

- BUENO, André. *Textos de História da Índia Antiga*. Rio de Janeiro: Ebook, 2016.
- COOMARASWAMY, Ananda; NIVEDITA, Irma. *Mitos hindus e budistas*. São Paulo: Landy, 2002.
- DALLAPICOLA, Anna L. *Indian Art*. Close-up. London: The British Museum Press, 2015.
- ELIADE, Mircea. *Yoga: imortalidade e liberdade*. Tradução Teresa de Barros Velloso. São Paulo: Palas Atena, 1996.
- FEUERSTEIN, Georg. *A tradição do Yoga*. Tradução Marcelo Cipolla. São Paulo: Pensamento, 2001.
- OLDMAN, Robert P. *The Rāmāyaṇa of Vālmīki*. Princeton: Princeton University Press, 1984. v. I, Bālakāṇḍa.
- GOODY, Jack. *Renascimentos: um ou muitos?* Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- KHANDAVALA, Karl J (ed.). *The Golden Age: Gupta Art-Empire, Province and Influence*. Bombay: Marg, 1991.
- LEITE, Edgard. Da civilização do Indo ao Império Maurya: novas abordagens no estudo da Índia antiga. *PHOÏNIX*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 139-154, 2020.
- LEITE, Edgard. Perspectivas dualistas na Brhadaranyaka Upanisad e comentários de Sankara. *PHOÏNIX*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 121-136, 1998.
- LÉGERET-MANOCHHAYA, Katia. *Rodin and the Dance of Shiva*. New Delhi: Niyogi Books, 2016.
- LOUNDO, Dilip. Budismo, vedismo e hinduísmo: raízes, continuidade e ruptura. *Modernos & Contemporâneos*, Campinas, v. 4, n. 10, p. 251-291, jul./dez. 2020.
- LÚZIO, Jorge; REGINALDO, Luciene; FERREIRA, Roquinaldo. Os circuitos de marfim na Índia e suas conexões transcontinentais nas redes afro-asiáticas. In: REGINALDO, Lucilene; FERREIRA, Roquinaldo (org.). *África, Margens e Oceanos: perspectivas de História Social*. Campinas: Editora da Unicamp, 2021. v. 1, p. 73-93.
- MEHTA, Rohit. *O chamado das Upanixades*. Brasília: Teosófica, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. um livro para todos e para ninguém. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Schwarcz; Companhia das Letras, 2011.
- SHATTUCK, Cybelle. *Hinduísmo*. Lisboa PT: Edições 70, 1999. STEIN, Burton. *A History of India*. West Sussex: Blackwell, 2010.
- STEIN, Burton. *A History of India*. West Sussex: Blackwell, 2010.
- THAPAR, Romila. *The Penguin History of Early India from the origins to AD 1300*. London: Penguin Books, 2002.
- ZIIMMER, Heinrich. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. São Paulo: Palas Athena, 1989.

IMAGINÁRIA DAS IGREJAS MATRIZES DAS SEDES DOS CONCELHOS DO VALE DO LIMA. SÉCULOS XVI A XVIII

IMAGES OF THE PARISH CHURCHES OF THE MUNICIPAL CENTRES OF THE VALE DO LIMA. 16TH TO 18TH CENTURIES

IMÁGENES DE LAS IGLESIAS PARROQUIALES DE LOS CENTROS MUNICIPALES DEL VALE DO LIMA. SIGLOS XVI AL XVIII

Paula Cristina Machado Cardona¹
paula.cardona.pt@gmail.com

RESUMO

As igrejas paroquiais são polos dinâmicos da vida das comunidades locais. No caso das igrejas colegiadas e matrizes das cidades e vilas mais importantes de uma determinada realidade territorial, esse dinamismo é mais acentuado por serem desenvolvidas urbanisticamente, mais povoadas e economicamente mais ativas. O principal templo das sedes concelhias depende, por norma, de várias tutelas: Câmaras Municipais, confrarias, privados e a Igreja. Os processos construtivos destes espaços e as encomendas dos seus equipamentos fixos e móveis estavam condicionados aos financiamentos destas tutelas e obedeciam a um complexo corpo normativo imposto pela reforma tridentina. Neste artigo, o objetivo é o de identificar os diferentes ciclos de encomenda de imaginária, produzidas entre finais do século XVI a XVIII, para as igrejas colegiadas de Viana do Castelo e Ponte de Lima e igrejas paroquiais de Arcos de Valdevez e Ponte da Barca, núcleos urbanos localizados no Vale do Lima.

Palavras-chave: igrejas matrizes; imagens; encomendantes; artistas.

ABSTRACT

Parish churches are dynamic centers of local community life. In the case of the main churches of the most important towns and villages in a territorial reality, this dynamism is more pronounced due to their urban development, higher population density, and greater economic activity. The main temple of municipal centres generally depends on various authorities: Municipal Chambers, confraternities, individuals and the Church. The construction processes of these spaces and the commissioning of their fixed and mobile equipment were conditioned by the financing from these authorities and obeyed to a complex body of regulations imposed by the Tridentine reform. The aim of this article is to identify the different imagery commission cycles produced between the late 16th and 18th centuries for the collegiate churches of Viana do Castelo and Ponte de Lima and the parish churches of Arcos de Valdevez and Ponte da Barca, urban centres located in the Lima Valley.

Keywords: parish churches; images; commissioners; artists.

¹ Doutora em História da Arte. Pós-doutoramento em Arte e Património pela Fundação de Ciência e Tecnologia, Centro de Estudos da População Economia e Sociedade (CEPESE), Porto, Portugal. Investigadora do Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”, da Universidade do Porto, Portugal, Área de investigação: História da Arte.

Lattes: não consta lattes, porque a autora não é brasileira nem mora no Brasil. Ciência ID A81C-8E24-BFDC.
Orcid: 0000-0002-4626-7208.

RESUMEN

Las iglesias parroquiales son polos dinámicos de la vida de las comunidades locales. En el caso de las iglesias colegiadas y matrices de las ciudades y villas más importantes de una determinada realidad territorial, este dinamismo es más acentuado ya que están más desarrolladas urbanísticamente, más pobladas y económicamente más activas. El templo principal de los centros municipales depende, por norma, de varias tutelas: Ayuntamientos, cofradías, privados y la Iglesia. Los procesos constructivos de estos espacios y los encargos de sus equipamientos fijos y móviles estaban condicionados a los financiamientos de estas tutelas y obedecían a un complejo cuerpo normativo impuesto por la reforma tridentina. El objetivo de este artículo es identificar los diferentes ciclos de imaginaria producidas entre finales del siglo XVI y el siglo XVIII para las colegiadas de Viana do Castelo y Ponte de Lima y las iglesias parroquiales de Arcos de Valdevez y Ponte da Barca, núcleos urbanos situados en el Valle de Lima.

Palabras clave: iglesias matrices; imágenes; comitentes; artistas.

O TERRITÓRIO, VALE DO LIMA²

Os concelhos do Vale do Lima – Ponte de Lima, Ponte da Barca e Arcos de Valdevez – e Viana do Castelo, concelho que ocupa parte do Vale do Lima e parte do Vale do Minho, têm como elemento de unidade territorial o Rio Lima apesar de se apresentarem diversos na ocupação dos solos e nos níveis de desenvolvimento económico, com repercussões na estrutura social e reflexos diretos na construção de infraestruturas e equipamentos de carácter civil, público e religioso.

A região do [Vale do] Lima apresenta uma unidade geográfica que é conferida pela bacia hidrográfica do Rio Lima. De Ponte da Barca até Viana [do Castelo], o rio corre num largo vale, acompanhado por montanhas e colinas [...] Desde a Idade Média o rio constituiu a principal via de comunicação [destes territórios] (Cardona, 2012, p. 37-38).

Ainda conforme a autora citada, as vias terrestres, com particular destaque para a grande via terrestre romana, que passava por Ponte de Lima, funcionavam como eixos de comunicação vitais para o desenvolvimento económico, propiciando o contacto com o litoral e a vizinha Galiza.

Viana do Castelo é o núcleo mais desenvolvido do ponto de vista económico e administrativo, o mais povoado e diversificado socialmente. Urbanisticamente, desenvolve-se também mais que todos os outros, devido, essencialmente, ao comércio marítimo, que exigiu a construção de infraestruturas de grande envergadura, como o porto de mar. Era também uma importante praça militar, originando a construção de equipamentos necessários à defesa da costa e do burgo, como fortes e muralhas. Em importância segue-se o núcleo de Ponte de Lima. “Desde

² A redação deste texto segue as regras do português de Portugal.

a Idade Média que este centro era de facto bastante activo: a feira quinzenal, a boa rede de comunicação terrestre e o trânsito fluvial pelo rio Lima são indicadores de desenvolvimento.” (Cardona, 2012, p. 41). Ponte da Barca é, dos quatro núcleos da Ribeira Lima, o mais rural. O desenvolvimento urbano e administrativo deste núcleo foi tardio, por comparação a Viana e Ponte de Lima.

Arcos de Valdevez é o mais vasto concelho e, por consequência, o mais diversificado. “O seu florescimento originou a estruturação administrativa do núcleo, tardia, à semelhança de Ponte da Barca.” (Cardona, 2012, p. 42). A passagem destes dois núcleos a sedes de Concelho deveu-se, tal como observado em Viana do Castelo e Ponte de Lima, à construção e consolidação de um conjunto de infraestruturas, vitais para a fixação e aumento da sua população.

O abastecimento público, salubridade e segurança destas vilas, a construção e a reforma de pontes, bem como de vias de comunicação e novas praças, a par do benefício de infraestruturas portuárias, reforma de igrejas e conventos são testemunhos indubitáveis de uma expansão urbana programada. Esta expansão urbana ocorre por todo o território analisado, surtindo como efeito a ocupação dos terrenos extra-muros para a construção dos edifícios conventuais e novas igrejas (Lima, 2012).

Estas dinâmicas originaram a presença de artistas e artífices, com ampla e comprovada experiência formativa e técnica – engenheiros, arquitetos, mestres pedreiros e carpinteiros –, vindos de outras partes do reino, do estrangeiro ou dos territórios de proximidade, que vão dando resposta a uma demanda de obras crescente e a uma clientela exigente.

O objetivo deste artigo é identificar, no período compreendido entre finais do século XVI a XVIII, os encomendantes, os artistas e as obras de imaginária destinadas ao interior das Colegiadas de Viana do Castelo e Ponte de Lima e Igrejas Matrizes de Arcos de Valdevez e Ponte da Barca que integram o território do Vale do Lima.

IGREJAS PAROQUIAIS: TUTELAS E REGRAS DE FUNCIONAMENTO

As igrejas paroquiais são centros vitais da vida das comunidades onde estão inseridas. Estes templos eram tutelados por várias entidades (Câmaras Municipais, confrarias, privados e Igreja, neste caso, a Mitra de Braga, de quem dependiam na dimensão religiosa). Os seus

processos construtivos estavam condicionados aos financiamentos destas tutelas que financiavam essas construções e, sobretudo, a um complexo e vasto corpo normativo que se impõe com a reforma saída de Trento. A reforma tridentina, consoante Cardona (2012, p. 32-33):

[...] com implicações na arte, encontra acolhimento por parte dos bispos portugueses, que, nas Constituições Sinodais, regulamentam com rigor o tipo, a forma, a cor, os materiais e a utilização dos objectos e do mobiliário obrigatórios nas igrejas e capelas, regras que presidirão à encomenda da obra de arte.

Da leitura das Constituições Sinodais do Arcebispado de Braga, identificámos globalmente os equipamentos e objectos que tornavam estes espaços aptos para a administração dos sacramentos. Os altares deviam ser bem construídos, dotados de retábulos pintados e sacrários bem feitos, dourados e pintados. Os retábulos teriam cortinas brancas e vermelhas para os cobrir durante o ano. A utilização dos panos pretos, pintados ou bordados com representações dos Passos da Paixão ou cruzes, verificava-se na Quaresma. Os altares teriam ainda sobre-céus de seda ou linho com sanefas franjadas. O sacrário seria coberto com um pavilhão de seda vermelha ou roxa franjado e com capelo; era obrigatória a existência de cruzes de madeira douradas, cálices com patenas de prata, galhetas e castiçais, sacras e toalhas, missais e estantes. Recomendam para cada igreja pelo menos uma cruz de prata com suas respectivas mangas, lâmpadas, âmbulas dos santos óleos, turíbulo e navetas, lanternas, caldeiras de água benta com hissopes, concelas para as hóstias. Devia existir um pano preto com cruz branca para o enterro dos defuntos. As pautas das orações e, no mínimo, dois confessionários eram também exigidos.

Para garantir o cumprimento destas regras, os visitantes tinham a seu cargo a fiscalização do provimento e do estado de conservação destes equipamentos e objectos essenciais ao culto e indispensáveis ao funcionamento regular da igreja. As suas obrigações eram vastas e complexas. As Constituições reservam um extenso capítulo às obrigações dos visitantes, hierarquizando a forma e o modo como deviam ser inspecionadas as igrejas [...] O estado de conservação do templo devia ser também objecto de inspecção e, neste capítulo, seriam obrigatoriamente verificadas as estruturas do edifício: se estava em risco eminente de ruir, se chovia no seu interior, se os tectos estavam devidamente forrados, se o templo possuía campanário, se as portas apresentavam segurança. Estas medidas eram, portanto, direccionadas à decência e decoro das igrejas e capelas.

As capelas tinham uma utilização privada e corporativa e obedeciam, como referimos, a um esquema conceptual. As estruturas decorativas das capelas das confrarias, eram obviamente distintas do coro, da nave da igreja e da capela-mor. Estavam dependentes de questões de área e dimensão e do cumprimento das normas definidas nas Constituições e sujeitas à fiscalização dos visitantes.

As estruturas mais visíveis, de dimensão pública dos templos paroquiais são os retábulos e as imagens. Estas estruturas articulam-se como binómios; os primeiros, de talha, “[...] são uma das manifestações barrocas de maior impacte, sendo um poderoso meio de afirmação da Fé Católica.” (Ferreira-Alves, 1989, v. 1, p. 10) A imagem, símbolo e significado é o objeto de devoção e, por isso, deve ser majestosamente exposta para veneração dos crentes. O retábulo tem “[...] como primeira função o enquadramento majestoso da imagem e funciona como o seu suporte, atrai pelo olhar a atenção do crente, aparecendo como uma imensa moldura de ouro, que envolve as imagens da sua devoção” (Ferreira-Alves, 1989, v.1, p. 46).

É dentro deste esquema, que vemos surgir grande parte das encomendas feitas por um conjunto de encomendantes: instituições públicas, como as Câmaras Municipais, a Mitra bracarense, as confrarias e os devotos. De forma coletiva ou isoladamente, estes patrocinam a aquisição da ou das imagens dos santos das suas devoções.

PROCESSOS DE ENCOMENDA DE IMAGINÁRIA: CLIENTELAS E ARTISTAS

O processo de encomenda de imaginária, para a generalidade dos templos paroquiais, estava sujeito a normas rigorosas que eram respeitadas pelas clientelas que direta e indiretamente intervinham no espaço paroquial. Esta clientela era motivada pelo seu fervor devocional, pelo respeito aos postulados tridentinos sobre o uso da imagem e pela função pedagógica da imagem junto ao crente. A imagem votiva é símbolo de devoção e, por essa razão, era exposta nos altares para ser venerada pelos fiéis (Cardona, 2012).

A igreja manifestou sempre uma grande preocupação pela forma como as imagens se deviam apresentar, pugnando para que fossem dignas e majestosas, concorrendo para a decência do espaço sacro (Cardona, 2005).

As Constituições Sinodais referem que as imagens deviam ser decentes, bem pintadas e estofadas. As que não estivessem nessas condições e apresentassem sinais de degradação deviam ser enterradas nas igrejas em local seguro, para evitar que fossem desenterradas. Estas questões entroncam os pressupostos regulamentares tridentinos que fomentavam a temática cristológica, Mariana e da Salvação das Almas, com reflexos na imaginária, concorrendo para uma nova cenografia no interior das igrejas paroquiais. De uma forma generalizada, impõe-se que em todos os altares deviam ser colocadas cruzeiras com a imagem de Cristo Crucificado (Cardona, 2005).

No caso das paróquias do Vale do Lima, os diferentes ciclos de encomenda de talha e imaginária constituem um interessante volume de peças produzidas de acordo com os novos dogmas impostos por Trento.

Considerando as diferentes categorias de encomendantes, gostaríamos de dar destaque às confrarias. Estas instituições revelaram-se muito dinâmicas no processo de encomenda artística e, em particular, de imaginária.

Um rigoroso levantamento documental feito, essencialmente, nos arquivos privados das confrarias das igrejas colegiadas e igrejas matrizes do Vale do Lima – em Viana do Castelo, Colegiada de Santa Maria Maior (Nossa Senhora da Assunção); em Ponte de Lima, Colegiada de Nossa Senhora a Grande (Nossa Senhora da Assunção); em Arcos de Valdevez, Igreja Matriz de S. Salvador; e, em Ponte da Barca, Igreja Matriz de São João Batista,

possibilitou-nos uma leitura interessante do volume de encomendas de imaginária e de intervenções feitas a imagem devocionais, permitindo, pontualmente, identificar a proveniência das oficinas e dos oficiais/mestres imaginários, escultores, entalhadores e pintores que intervieram no processo de encomenda, num período que decorre entre os finais do século XVII até meados do século XVIII.

Colegiada de Viana do Castelo, Santa Maria Maior

Entre 1609 e 1696, a documentação maioritariamente relacionada com as confrarias que detinham as suas capelas votivas no interior da colegiada matriz, registra a execução e intervenção das imagens de São João Batista, São Sebastião, São Pedro, Cristo, Almas, Menino Jesus, Santa Catarina, São Nicolau, Santa Maria Madalena, São Pedro e São Paulo. Há ainda a registar a prevalência de mestres e oficiais locais, evidenciando os documentos, sobretudo, pintores (Cardona, 2005).

Quadro 1 – Encomendas de imagens das Confrarias da Colegiada de Viana do Castelo por artistas, ofícios/oficinas e data

Data	Encomenda	Artista	Ofício/Oficinas
1609	Pintura da imagem de <i>São Sebastião</i> , da Confraria dos Fiéis de Deus e São Sebastião		
1620-1621	Gastos feitos pela Confraria do Espírito Santo com o pintor de pintar a imagem de <i>São Pedro</i> , a imagem de <i>Cristo</i> antiga e a imagem de <i>Cristo</i> nova	António Ribeiro	Pintor
1622	Execução da pintura das imagens de <i>Cristo</i> e das <i>Almas</i> da Confraria dos Fiéis de Deus e São Sebastião	—	—
1626.	Por decisão do provedor da Confraria dos Mareantes, António Maciel da Costa, foi executada a imagem do <i>Menino Jesus</i> e respetiva pintura, execução da imagem de <i>Santa Catarina</i> e respetiva pintura	—	—
1640	A Confraria de São Nicolau encomenda a pintura da imagem de <i>São Nicolau</i>	João Machado	Pintor, Viana
1656	A Confraria dos Mareantes mandaram executar a encarnação da imagem de <i>Cristo</i>	Cristóvão da Costa (o China)	Pintor
1657	A Confraria dos Mareantes encomenda o estofa e a pintura da imagem da <i>Santa Madalena</i>	João Machado	Pintor, Viana
1696	Pintura e estofa da imagem do Apóstolo <i>São Paulo</i> e olear a imagem de <i>São Pedro</i> da Confraria do Espírito Santo	—	—

Fonte: Cardona (2005, p. 43).

O século XVIII, desde o início até ao fim da centúria, manifesta-se claramente mais profícuo no que toca à encomenda de imagens, integrando-se, neste rol de encomendas, as que se destinavam às procissões. Novas imagens votivas vão, entretanto, surgindo, como é o caso das representações de Nossa Senhora da Soledad, Senhor dos Passos, *Hecce Homo* (temática relacionada com a Paixão de Cristo). Imaginários, escultores e pintores de Braga e Barcelos são prevalentes neste período (Cardona, 2005).

Quadro 2 – Encomendas de imagens das Confrarias da Colegiada de Viana do Castelo por artistas, ofícios/oficinas e data

Data	Encomenda	Artista	Ofício/Oficinas
1701-1702	Despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento com a imagem da <i>Senhora de Soledad</i>	–	Imaginário, Braga
1702	Os barqueiros da vila de Viana colocaram na igreja colegiada, na capela do reverendo Guilherme Robim, a imagem do seu padroeiro, <i>São Cristóvão</i>	–	–
1720	Encomenda da Confraria do Espírito Santo da imagem do <i>Senhor da Cruz às Costas</i> , destinada a servir na Quaresma	Luís Barbosa André Cardoso	Mestre torneiro, Viana Mestre pintor
1720	Encomenda da Confraria do Espírito Santo da imagem da <i>Verónica</i> e do conserto da imagem do <i>Senhor da Coluna</i> e da imagem de <i>São João Batista</i>	Gualter de Sousa António Azevedo Luís Barbosa	Mestre imaginário de Barcelos Mestre imaginário, Viana Mestre torneiro, Viana
1721-1722	Encarnação da nova imagem do <i>Senhor dos Passos</i> , Confraria do Espírito Santo	–	–
1733	Nova imagem processional de <i>São Pedro</i> encomendada pela Confraria do Espírito Santo	–	–
1744-1745	Despesa da Confraria do Santíssimo Sacramento com o feito da cabeça nova para a imagem de <i>N.ª Sr.ª da Soledad</i>	José da Costa	Mestre pintor, Viana
1774-1775	A Confraria do Santíssimo Sacramento encomenda o reparo da imagem de <i>N.ª S.ª da Assunção</i> a um pintor vindo de Braga	–	Mestre pintor, Braga
1777	A Confraria do Santíssimo Sacramento manda fazer uma imagem do <i>Menino Jesus</i> para o novo andor, bem como uma imagem de <i>Cristo</i> para a sua sacristia	João Correia Machado	Escultor, Braga
1777-1778	A Confraria do Santíssimo Sacramento manda executar em Braga as imagens do <i>Santo Cristo</i> , <i>Nossa Senhora</i> e <i>São João</i> . Estas imagens foram pintadas e encarnadas em Viana do Castelo	António José Rosa	Escultor/imaginário, Braga Mestre Pintor/dourador, Viana

Fonte: Cardona (2005, p. 89).

Colegiada de Ponte de Lima, Nossa Senhora a Grande (Nossa Senhora da Assunção)

Analisando os processos de encomenda de imagens na Colegiada de Ponte de Lima, verificamos semelhanças a Viana do Castelo – as confrarias mais prestigiadas encomendavam

com mais frequência novas imagens e promoviam consertos mais regulares das imagens que ocupavam lugar de destaque nos seus altares. A par das imagens representativas das invocações das confrarias, são recorrentes as imagens do repertório mariano, cristológico e de salvação das almas. O século XVIII é igualmente o mais expressivo quando se trata de encomenda de imaginária (Cardona, 2005).

Quadro 3 – Encomendas de imagens da Câmara e das Confrarias da Colegiada de Ponte de Lima por artistas, ofícios/oficinas e data

Data	Encomenda	Artista	Ofício/Oficinas
1660-1661	Confraria do Espírito Santo ajusta o conserto da imagem do <i>Espírito Santo</i>	Matias de Amorim	Carpinteiro
1710-1711	Despesa da Confraria de Nossa Senhora a Grande com a imagem de um <i>Crucifixo</i> para o altar-mor	—	—
1724	A Câmara de Ponte de Lima encomendou uma imagem de <i>São Sebastião</i>	João da Cunha	Imaginário
1740	A Confraria do Santíssimo Sacramento encomenda para o seu oratório uma imagem de <i>Cristo Crucificado</i> com sua respetiva peanha	—	—
1744	A Confraria de Nossa Senhora da Expectação encomendou uma imagem de <i>Santa Ana</i> para o seu retábulo	—	—
1746	A Confraria de Nossa Senhora da Expectação mandou estofar imagem de <i>Nossa Senhora</i> e limpar as imagens de <i>Santa Teresa</i> e <i>Francisco Xavier</i>	—	—
1747-1748	A Confraria de Nossa Senhora a Grande manda fazer a encarnação da imagem de <i>Cristo</i> localizada no altar	Félix da Costa	Carpinteiro, Ponte de Lima
1752	A Confraria do Espírito Santo manda estofar da imagem do <i>Divino Espírito Santo</i> processional	Vitório Soares	Mestre pintor/dourador, Ponte de Lima
1752	Despesa da Confraria do Espírito Santo com o douramento da imagem do <i>Espírito Santo</i> grande e encarnação da imagem do <i>Santo Cristo</i>	Pedro de Oliveira	Mestre pintor, Ponte de Lima
1764	Dando cumprimento a um Capítulo de Visita, a Mesa da Confraria do Santíssimo Sacramento decide fazer uma imagem de <i>Cristo Crucificado</i> para ser colocada no altar	—	—
1767-1768	Despesa da Confraria de Nossa Senhora do Carmo com a encarnação e douramento da imagem da Senhora	—	—
1772-1773	Despesa da Confraria de Nossa Senhora do Carmo com a imagem de <i>Cristo</i> para ser colocada no seu altar	—	—

Fonte: Cardona (2005, p. 153).

Arcos de Valdevez – Igreja Matriz de São Salvador

Em Arcos de Valdevez, a igreja Matriz de São Salvador, mais pequena em termos espaciais que as duas igrejas anteriormente analisadas e com menor número de confrarias atuantes, apresenta-se, no que diz respeito à encomenda de imagens, bastante dinâmica. Os dados exarados da documentação indicam-nos que o século XVIII é, de facto, o mais representativo quanto às encomendas de imagens e que as oficinas de Barcelos e Braga são recorrentemente procuradas para esta tipologia de encomendas (Cardona, 2005).

Quadro 4 – Encomendas de imagens das Confrarias de Arcos de Valdevez por artistas, ofícios/oficinas e data

Data	Encomenda	Artista	Ofício/Oficinas
1707	Encomenda da imagem de <i>Nossa Senhora da Conceição</i> feita pela confraria da mesma invocação	–	Braga
1726-1727	Despesa da Confraria de Nossa Senhora da Conceição com a <i>imagem processional de Nossa Senhora</i>	Francisco Álvares	Mestre pintor, Barcelos
1730	Despesa da Confraria de Nossa Senhora da Conceição com o escultor que compôs a imagem Senhora e com o mestre pintor de a estofar e dourar. Despesa com o entalhador de lhe abrir os cabelos	Manuel Gomes de	Mestre entalhador, Arcos de Valdevez
1731-1732	Despesa da Confraria de <i>Santo António</i> com o conserto da imagem do referido santo	António José Gavino	Mestre imaginário
1755	A Confraria do Santíssimo Sacramento, decidiu mandar fazer uma imagem do <i>Senhor Morto</i> destinada às procissões da Semana Santa	–	–
1796	Feito da pintura da imagem de <i>Santo António</i> que mandaram fazer para a capela da Confraria de Santo António	–	–

Fonte: Cardona (2005, p. 225).

Em Ponte da Barca, as referências documentais relativas à aquisição de novas imagens e ou intervenções de manutenção não são abundantes. Como referimos, dos três Concelhos analisados, este é o que se apresenta menos dinâmico. As informações que coligimos e apresentamos no Quadro 5, dizem respeito às encomendas de imagens, bem como intervenções pontuais, para a igreja Matriz de São João Batista e para outras capelas, designadamente a de São Bartolomeu, no centro da Vila, em Entre Ambos-os-Rios, na zona de montanha, e Magalhães, próxima ao núcleo urbano da Vila (Cardona, 2005).

Quadro 5 – Encomendas e reforma de imagens das Confrarias de Ponte da Barca e outros

Data	Encomenda
1723	Inspeção à Capela de São Bartolomeu, feita pelo Arcebispo de Braga, D. Rodrigo de Moura Teles, na qual é recomendada a execução de uma nova imagem do santo, de vulto (<i>S. Bartolomeu</i>), devendo ser a antiga enterrada
1733	Esmola atribuída pelo arcebispo da Baía D. Luís Álvares de Figueiredo, que havia sido bispo coadjutor de D. Rodrigo de Moura Teles para a construção de uma capela com invocação de São Gonçalo, incluindo a imagem de <i>São Gonçalo</i> , lugar de Froufe, freguesia de São Miguel de Entre Ambos-os-Rios
1776	Despesa da Confraria de Nossa Senhora do Rosário da igreja Matriz com a execução de uma imagem de <i>Cristo</i> para o seu altar
1785	O padre Manuel Fernandes manifesta a pretensão de fazer uma capela, colocando nela a imagem de <i>Santo António</i> , no lugar de Talhos, freguesia de Magalhães
1793	Capítulo de Visita no qual se determina a necessidade de reformar a imagem de São Bento e São Bernardo do altar de São Gonçalo, bem como reforma das imagens de <i>Santa Luzia</i> e <i>Santo Amaro</i> da Capela de São Bartolomeu

Fonte: Cardona (2005, p. 198).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As imagens que se destinam a ser veneradas dentro do espaço paroquial assumem uma vertente pública que se avalia em função dos lugares que ocupam nos altares das confrarias ou nas capelas privadas instituídas nesses templos. A capela das confrarias que se afirma como microcosmo, espaço próprio de identidade devocional, gravitando em torno da capela-mor, é efetivamente a montra que se oferece para ser diariamente olhada e admirada, nos seus suportes decorativos fixos, retábulos e azulejaria e nos seus suportes móveis, pintura e imaginária. São espaços vividos e participados por grande parte da comunidade nas missas diárias, nas festas móveis, nas festas dos santos, nas missas votivas, nas missas dos defuntos, entre outras.

O estudo permitiu concluirmos que as confrarias, mas também, numa escala menos expressiva, a Mitra de Braga, as Câmaras Municipais e alguns devotos privados, serão determinantes no volume de encomendas de retábulos, imagens, alfaias litúrgicas, equipamentos diversos e estruturas têxteis de aparato, dominando os circuitos nacionais e internacionais de importação de matérias-primas, com índia, Brasil, Holanda, Itália e Espanha. Esses encomendantes controlarão os circuitos artísticos e, consequentemente, a contratação de artistas de primeira linha, quer locais, quer dos centros de produção mais ativos, como se comprovou no caso das encomendas de imagens com as oficinas mais prestigiadas de Braga e Barcelos a serem procuradas para responder a esta demanda.

O período mais profícuo de encomendas decorreu entre finais do século XVII até meados do século XVIII, sendo desta época grande parte das estruturas retabulares e das imagens encomendadas para o interior das igrejas paroquiais e da maior parte dos restantes edifícios religiosos existentes no território do Vale do Lima.

REFERÊNCIAS

CARDONA, Paula Cristina Machado. *A actividade mecenática das Confrarias nas Matrizes do Vale do Lima nos séculos XVII a XIX*. v. III. 2005. Tese (Doutoramento em História da Arte) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2005.

CARDONA, Paula Cristina Machado. *Confrarias em Viana do Castelo: a encomenda artística dos séculos XVI a XIX*. Porto: CEPESE; Afrontamento, 2012. Disponível em: <https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/confrarias-em-viana-do-castelo-a-encomenda-artistica-dos-seculos-xvi-a-xix/ler-em-pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. *A arte da talha no Porto na época barroca: (artistas e clientela, materiais e técnica)*. Porto: Arquivo Histórico. Câmara Municipal do Porto, 1989. v. 1. (Documentos e Memórias para a História do Porto. v. XLVII).

LIMA, João Gomes d'Abreu. *A heurística aplicada na reabilitação urbana*. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitectura e Urbanismo) – Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2012.

ASPECTOS HISTÓRICOS

**SANTOS E SANTAS DEVOCIONAIS: UM ESTUDO DAS PRÁTICAS VOTIVAS NA
CIDADE DE SALVADOR, BAHIA, BRASIL (1701-1960)**

*DEVOTIONAL SAINTS AND SAINTS: A STUDY OF VOTIVE PRACTICES IN THE CITY OF
SALVADOR, BAHIA, BRASIL (1701-1960)*

*SANTOS Y SANTAS DEVOCIONALES: UN ESTUDIO DE LAS PRÁCTICAS VOTIVAS EN
LA CIUDAD DE SALVADOR, BAHIA, BRASIL (1701-1960)*

Claudio Rafael Almeida de Souza¹
claudiorafael.almeidadesouza@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir o campo religioso baiano, mais precisamente as práticas votivas existentes em Salvador, Bahia, no período de 1701-1960, com o escrutínio dos diferentes tipos de santos de devoção existentes. A metodologia empregada foi a pesquisa bibliográfica, documental e de campo. Como resultado, foram encontrados doze tipos mais comuns de santos de devoção, dentre os quais destaca-se: Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José, Nossa Senhora Aparecida, São Cosme e Damião, Santa Rita de Cássia, Sant'Anna Mestra, Sant'Anna com Maria, Menino Jesus, Menino Jesus de Praga e Menino Jesus do Monte. Concluiu-se que as antigas práticas devocionais de Salvador, Bahia, foram substituídas por novos ritos no campo religioso baiano e os santos devocionais de hoje já não são os mesmos do período de 1701-1960.

Palavras-chave: santos devocionais; campo religioso; práticas votivas.

ABSTRACT

The objective of this article is to discuss the Bahian religious field, more precisely the votive practices that existed in Salvador, Bahia, in the period 1701-1960, with the scrutiny of the different types of devotional saints that existed. The methodology used was bibliographical, documentary and field research. As a result, twelve most common types of devotional saints were found, among which the following stand out: Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José, Nossa Lady Aparecida, Saint Cosmas and Damian, Saint Rita of Cassia, Saint Anna Mestra, Saint Anna with Mary, Baby Jesus, Baby Jesus of Prague and Baby Jesus of Mount. It was concluded that the old devotional practices of Salvador, Bahia, were replaced by new rites in the Bahian religious field and today's devotional saints are no longer the same as those from the period 1701-1960.

Keywords: devotional saints; religious field; votive practices.

¹ Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA) com concentração em História, Teoria e Processos. Especialista/MBA em Educação, Cultura e Diversidade (Centro Universitário Uniasselvi). Museólogo pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH/UFBA), com habilitação em Museus de História e Museus de Arte. Membro sócio da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Afiliado à Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (ABPN).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6413060457511445>.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7581-1025>.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es discutir el campo religioso bahiano, más precisamente las prácticas votivas que existieron en Salvador de Bahía, en el período 1701-1960, con el escrutinio de los diferentes tipos de santos devocionales que existieron. La metodología utilizada fue la investigación bibliográfica, documental y de campo. Como resultado, se encontraron doce tipos de santos devocionales más comunes, entre los que se destacan: Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José, Nossa Lady Aparecida, San Cosme y Damián, Santa Rita de Casia, Santa Ana Mestra, Santa Ana con María, Niño Jesús, Niño Jesús de Praga y Niño Jesús del Monte. Se concluyó que las antiguas prácticas devocionales de Salvador de Bahía fueron reemplazadas por nuevos ritos en el campo religioso bahiano y los santos devocionales actuales ya no son los mismos que los del período 1701-1960.

Palabras clave: santos devocionales; campo religioso; prácticas votivas.

INTRODUÇÃO

A religiosidade é um aspecto caracterizador do povo baiano. Suas crenças e costumes religiosos os tornam devotos singulares no território brasileiro. A cidade de São Salvador da Bahia, formada sob a égide do cristianismo, expandiu-se tendo como marcos limítrofes capelas e ermidas que, aos poucos, foram transformadas em imponentes igrejas, palco para os ritos católicos. Nas ruas da cidade, ampliada geograficamente além das portas do Carmo e de São Bento, oratórios públicos e nichos de fachadas de edifícios religiosos com santos e lâmpadas votivas foram construídos com a finalidade de se constituírem em *loci* devocionais para os transeuntes.

Conforme a historiadora Edilece Couto (2013), até o século XIX, Salvador era dividida em dez freguesias, que, após a Proclamação da República, passaram a ser chamadas de distritos. A freguesia da Sé era o centro administrativo, político, judiciário e religioso de Salvador. Nela se encontravam os palácios do governo e episcopal, a Câmara, a cadeia, a Igreja de Nossa Senhora da Ajuda (primeira catedral, antes da construção da Sé), a Santa Casa de Misericórdia, a Igreja da Sé, o convento dos franciscanos, a antiga igreja da Companhia de Jesus, o Colégio dos Jesuítas (Faculdade de Medicina) e as ordens terceiras de São Francisco e São Domingos.

A cidade de Salvador foi a primeira capital do Brasil e nela estão as mais antigas tradições e costumes relacionados à religião brasileira. O fervor e a religiosidade de seus habitantes, devido ao seu convívio constante e estreito com os jesuítas e as influências europeias, tendeu mais para o ato de externar a fé do que para o entendimento mais profundo da doutrina católica cristã, propriamente dita. O trecho “Bahia de Todos os Santos, Encantos e Axés”, da música de Armandinho e Moraes Moreira, tocada no trio elétrico de Dodô e Osmar, intitulada *Chame Gente* (Macedo; Pires, 1985), assim como o guia de Jorge Amado (2012), intitulado *Bahia de*

Todos os Santos: Guia de Ruas e Mistérios, e o livro de Gilberto Freyre (2018) reafirmam essa tradição e costumes, em conotação e alusão à baía geograficamente circundada e também à escolha de devoção aos santos do hagiológico cristão do imaginário popular, muitas vezes sincretizados pelo povo de santo e vice-versa.

Este artigo tem como objetivo discutir o campo religioso baiano, mais precisamente as práticas votivas existentes em Salvador, Bahia, no período de 1701-1960, com o escrutínio dos diferentes tipos de santos de devoção existentes. Para tanto, balizou-se em dados referentes à pesquisa iniciada em 2017, que resultou na Dissertação de Mestrado em Artes Visuais do autor, intitulada *Oratórios em Salvador, Bahia: Materialidade, Visualidade e Devoção* (Souza, 2022), que utilizou dados do universo de 85 exemplares de oratórios em diferentes contextos.

BAHIA DE TODOS OS SANTOS, ENCANTOS E AXÉS

Em terras baianas, não são dos ambientes eclesiásticos as únicas práticas e ambientes de culto do povo baiano. Há também devotos que destinam, nas residências, um espaço para o culto dos seus santos, ancestrais e orixás de devoção, costumes e crenças herdados de portugueses, indígenas e africanos enraizados na religiosidade baiana.

Para Couto (2013), os africanos e seus descendentes também se reuniam em irmandades. Eles utilizavam o critério de nação e agrupavam-se da seguinte forma: angolanos e congoleses formavam a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário (igreja da freguesia do Passo, atual Pelourinho); os daomeanos reuniam-se na irmandade de Nossa Senhora das Necessidades e Redenção (capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa); e as mulheres nagô-yorubas fundaram a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (igreja da Barroquinha). Os negros nascidos no Brasil formavam a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios (altar lateral da Igreja da Conceição da Praia); os pardos reuniam-se nas irmandades de Nosso Senhor Bom Jesus da Cruz (igreja da Palma), Nosso Senhor Bom Jesus da Paciência (igreja de São Pedro) e Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão (na própria igreja).

Desse modo, identifica-se que a história do Brasil e o projeto colonial ficaram conhecidos pela destruição de indígenas e negros, devido à extinção de suas crenças, danças e músicas. Enquanto a maioria dos indígenas fugiu ou foi dizimada, poucos se aculturaram. Quanto aos africanos, necessários como mão de obra escrava, foram mantidos junto às residências de seus proprietários. Tendo seus cultos ancestrais reprimidos em favor da crença católica, os africanos, de um lado, criaram uma prática religiosa que envolve as divindades de suas culturas e, de outro, engajaram-se ao catolicismo. Desse fator, resultou uma cultura religiosa original, quase essencialmente baiana, que tanto pode ser católica quanto envolvida

nos ritos do candomblé, da umbanda e até mesmo do protestantismo, inserido na Bahia por volta das primeiras décadas do século XX (Souza, 2022).

A religião católica, com o decorrer dos anos, marcou o calendário de festas na Bahia, reforçado pela religião afro-brasileira. Por isso, diz-se que a religião predominante do povo baiano deixou de ser o catolicismo, ainda que, por ela, inúmeras igrejas tenham sido construídas. Conforme a Arquidiocese de São Salvador, a cidade possui atualmente um número bem maior que as 365 igrejas que permeiam o imaginário popular. São várias dezenas de templos de grande valor histórico e quatro basílicas. Todas essas igrejas, construídas entre os séculos XVI e XVIII, são consideradas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (Ipac-BA) como patrimônios históricos e arquitetônicos (Souza, 2022).

Embora possua também um grande número de outras religiões, igrejas, templos, terreiros e espaços domésticos destinados às crenças dissociadas ou totalmente mescladas por todo o estado, é muito comum a cena de uma filha de santo rezando ao Senhor do Bonfim ou um católico oferecendo caruru aos Ibejis e/ou aos santos católicos São Cosme e São Damião. Isso mostra o “sincretismo” religioso tão presente nas festas católicas, resultado do tempo em que negros disfarçavam o culto aos seus deuses através de ícones do catolicismo. O interessante nesse sincretismo religioso é que os símbolos, as festas e as imagens de culto retratam a religiosidade baiana que, por sua tradição, assume uma diversidade memorável (Souza, 2022).

Quando se fala sobre sincretismo, segue-se o pensamento de Ferretti (2007, p. 4), que explica:

O sincretismo nas religiões afro-brasileiras não representa assim um disfarce de entidades africanas em santos católicos, mas uma ‘reinvenção de significados’ e uma ‘circularidade de culturas’. Trata-se de uma estratégia de transculturação refletindo a sabedoria que os fundadores também trouxeram da África e, eles e seus descendentes, ampliaram no Brasil. Em decorrência do sincretismo, podemos dizer que as religiões afro-brasileiras têm algo de africanas e de brasileiras sendo, porém diferentes das matrizes que as geraram.

RELIGIOSIDADE DOMÉSTICA SOTEROPOLITANA

A religiosidade é algo inerente à natureza humana. Advém da necessidade de crer, de encontrar o sentido da gênese e do escaton², de garantir a segurança pessoal aqui e além. Em termos religiosos, implica a fé e a admissão do sagrado. Reside no âmbito dos sentimentos. Dentro da religião, a religiosidade está inserida na dimensão ontológica e axiológica. Não

² “Páscoa, passagem da escravidão para a liberdade (êxodo); do velho homem/mulher para o novo homem/mulher (cartas paulinas); da morte para a vida (apocalipse). Páscoa de Jesus (ressurreição)! Páscoa dos cristãos (escaton, parusia)! É nesse contexto que entendemos que a palavra final não é desesperança, morte, mas justamente o contrário: a eternidade e perenidade da Existência. Eis o significado mais profundo da Páscoa. A morte é só parte do processo e não detém a vida.” (Catequista, [ca. 2018], grifo do autor).

obstante, pode ser definidora dela, dando relevo às outras manifestações imateriais e irracionais (Souza, 2022). Conforme Siqueira (2010, p. 148) “[...] no sentido lato há uma crença no imaterial em que se situam forças possíveis de serem dominadas e postas a serviço de necessidades e aspirações do presente. Num domínio que reforça ou confere poder”.

Na Bahia de outrora, a cidade de São Salvador era, por excelência, episcopal. Formada sob a égide do cristianismo, expandiram-se, pelas ruas da cidade, lócus devocionais que serviam para a prática religiosa dos transeuntes. Estes, aos poucos, mantiveram-se aptos a praticar o lado religioso nas suas residências. Para essa prática religiosa no espaço doméstico, foi necessário adquirir alguns tipos de objetos e móveis religiosos (Souza, 2022).

Essa prática justificou-se também pela efervescência e religiosidade dos habitantes da cidade, que os levou a tenderem mais para o ato de externar a fé publicamente, através de práticas religiosas originárias do ambiente eclesiástico, do que para o entendimento mais profundo da doutrina cristã católica (Souza, 2022).

Contudo, o dinamismo da vida religiosa dos baianos não era revelado por inteiro nos espaços públicos que os olhos observadores alcançavam. Houve colonos que destinavam um espaço na residência ao culto dos seus santos. No íntimo das residências, a devoção familiar palpitava no quarto dos santos, no canto da casa reservado ao oratório ou nos registros dos santos em quadros nas paredes (Souza, 2022). Consoante Silva (2000), a devoção que destacava o caráter da espiritualidade de sacerdotes cristãos e leigos estava presente nas imagens expostas nos locais públicos de culto e também nos reservados.

O uso de um espaço destinado ao culto doméstico inicia-se no período da colônia e tem maior popularidade nos séculos XVII e XVIII, quando não houve sequer um senhor branco, por mais apático que fosse, que se furtasse ao sagrado esforço de rezar ajoelhado diante dos nichos, às vezes, preces quase sem fim tiradas por negros e mulatos (Souza, 2022).

Descrevendo os aspectos da religiosidade colonial na Bahia, Gilberto Freyre (2000) menciona que o fato de o brasileiro colonial ter sempre em sua casa lugar destinado ao culto divino demonstrava respeito a sua religião. Era obrigação rezar nos oratórios, e a maioria dos colonos andava

[...] de rosário na mão, bentos, relicários, patuás e santo-antônios pendurados no pescoço [...] Dentro de casa rezava-se de manhã, à hora das refeições, ao meio-dia e de noite, no quarto de santo, onde os escravos acompanhavam os brancos no terço e na salve-rainha. Esses quartos eram compostos por diversas imagens e quem tinha um quarto desse muito possuía em imagens e fé (Freyre, 2000, p. 651).

A cronista e folclorista Hildegardes Vianna (1973), recordando os costumes baianos, define o quarto de santo encontrado nas residências oitocentistas e novecentistas como um cômodo de tamanho pequeno ou grande, uma nesga de espaço debaixo da escada que conduzia ao sótão ou cômodo para guarda de imagens em um dormitório ocupado por pessoas idosas,

contemplativas, que se vangloriavam de dormir bem acompanhadas pelos emissários celestes. Nesse quarto, todas as alegrias e tristezas eram relatadas entre preces aos bentos, simulacros bem-guardados em um nicho de madeira forte, torneado e envernizado, sobre banquetas de pés sólidos, lindamente recobertas por toalhas magníficas. “Nas paredes do quarto, em quadros expressivos, outros tantos santos e bem-aventurados repetiam a mesma iconografia das imagens fora ou ao redor dos nichos cheios de bentinhos, medidas, rosários e cordões bentos” (Vianna, 1973, p. 17). Também continha os retratos de entes queridos falecidos, avós, tios, parentes e amigos, num eterno preito de saudade. Tudo de acordo com as posses de cada qual.

Nicho é sinônimo de oratório. Essa definição basicamente se assemelha na maioria das fontes pesquisadas. Corona e Lemos (1989, p. 346-347), por exemplo, afirmam que

Antigamente o termo designava o compartimento onde eram guardadas imagens sacras e onde se rezava, inclusive a santa missa. Seria quase que uma capela no interior de uma construção: habitação, hospital, cadeia, escola etc. Havia também, os oratórios em forma de nichos externos, nas fachadas dos edifícios, destinados a imagens cultuadas publicamente. Hoje em dia o termo praticamente só designa o pequeno armário, ou caixa, destinada à guarda domiciliar de pequenas imagens santas. Nome da sala, provida de altar, em que, nas cadeias, os presos esperavam a hora da execução.

Na Bahia antiga, o nicho ou oratório recebeu bastante atenção na religiosidade intimista baiana. Flexor (2009) relata que, na vida doméstica, não poderia faltar um oratório. Independente da classe social dos seus proprietários, esse móvel de devoção foi utilizado em número maior que os outros móveis. Configurou, no interior dos sobrados das famílias abastadas e também nas singelas casas com paredes de taipa, papel principal no exercício religioso dos católicos baianos. Esses invólucros possuíam variedades de formas e tamanhos, e completavam, juntamente com presépios, painéis do Divino Espírito Santo e/ou lâminas dos Santos, o ambiente de oração do católico devotado ao sagrado.

Existiram casos de devoção particular. Quase toda casa possuía, em seu oratório, as principais imagens da hierarquia instituída pelo Concílio de Trento e confirmada nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*: a imagem de Cristo Crucificado, em cruz e calvário, e de Nossa Senhora da Conceição e ainda a de Nossa Senhora de Santana, por estar associada à figura de Maria, a do santo português Santo Antônio e a do protetor da cidade, São Francisco Xavier. Essa constância, entretanto, não era gratuita. Entre as importantes imagens da hierarquia tridentina³, a imagem de São Pedro foi a única não tão frequente, tanto na devoção pública quanto na doméstica⁴. As Constituições estabeleciam, até mesmo, o modo de relação que o fiel possuía com a corte celestial e o modo de culto a cada santo (Souza, 2022).

³ A hierarquia de santos impostas pelo Concílio de Trento (1545-1563).

⁴ Na pesquisa, não foram encontrados indícios de imagens de São Pedro. Possivelmente a devoção não era tão grande quanto a das imagens encontradas, que aludem ao Concílio de Trento.

Como a religiosidade doméstica dos devotos baianos era acompanhada pelo clero, Flexor (2010) relembra, por meio da memória escrita, que existiram episódios de acusação, considerada uma instituição legal, tanto no mundo leigo quanto no religioso. Sendo assim, os devotos tinham medo de serem apontados como idólatras, e isso evitou que aumentasse o número de imagens de santos nos oratórios domésticos.

SANTOS DE DEVOÇÃO DOMÉSTICA

O campo religioso baiano e principalmente soteropolitano estabeleceu, desde a época das casas coloniais, que os santos, que moravam nas residências fossem e se tornassem maior presença entre as posses do *homo religiósus*. Para isso, conforme Mircea Eliade (1992), o sagrado açambarca, espalha-se, contamina e faz-se presente em todo o mundo, extrapolando limites e fronteiras espaciais e temporais. Como tal, pode ser experienciado em todos os lugares construídos e consagrados para tal finalidade, isto é, espaços destinados a afinidades, como as que pertencem à vida cotidiana do Homem.

Sendo assim, o íntimo da casa, o espaço doméstico, onde, por excelência, a vida se manifesta em concepções, nascimentos, crescimentos, mortes, dores e alegrias, medos e esperanças, instância primeira do processo de socialização e construção das identidades, lugar da conservação da memória e de projetos de futuro, de transmissão de crença e de valores espaço de aconchego e salvação, é também lugar de profundas experiências de sacralidade expressas por meio de rituais religiosos (Souza, 2022).

Para tanto, o imaginário popular católico doméstico é povoado por uma infinidade de seres sobrenaturais. Os santos e os anjos integram essa população celeste, que se caracteriza pela faculdade de uma dupla presença: mora no céu, estão na companhia de Deus e, ao mesmo tempo, estão na terra, habitando igrejas e, principalmente, casas, nas quais se fazem presentes e se relacionam com as pessoas (Souza, 2022).

A presença, nas casas, de imagens, estampas, quadros e cruzeiros pregados nas paredes ou arranjados no interior de oratórios remonta ao período colonial, sendo encontrados na casa sertaneja ou caipira, nas sedes das fazendas, como também em residências simples e abastadas da cidade grande. Distribuídos pelas salas, quartos, copas e cozinha, ornamentados com flores, fitas e outros adereços, o sagrado mistura-se e participa com total intimidade dos afazeres e acontecimentos domésticos (Souza, 2022).

Conforme Maria Ângela Vilhena (2005), por meio de cumprimentos matinais e noturnos, repetidos a cada vez que se sai ou se entra na casa, de persignações, orações, velas e oferendas, santos e anjos, ao sabor de suas especialidades, são invocados a cada momento no

correr das aflições da vida diária. A familiaridade que se estabelece com eles permite aos moradores venerá-los ou castigá-los, virando-os para a parede, colocando-os de ponta cabeça, tirando-os de seu lugar de honra até que atendam aos pedidos de seus devotos. Esses cultos domésticos aos santos constituem uma das características mais marcantes da religiosidade brasileira. O trato ritual diário com os santos da casa, com os protetores do lar, cuidadores de todos e de cada um, expressa uma experiência religiosa laica, aprendida por simples familiaridade, calcada na tradição, na afetividade, no contato e nas trocas diretas com o sagrado, sem necessidade da intermediação de especialistas, como os sacerdotes (Souza, 2022).

Entretanto, quando praticados por leigos que se entendem justificados e aptos para tal, esses cultos consistem em formas de expressão da convicção interna, segundo a qual a administração do sagrado não é restrita ao corpo eclesiástico, reafirmando, concomitantemente, que o sagrado transborda aos templos (Souza, 2022).

Diversos historiadores, como Pedro de Oliveira (1985) e Kátia Mattoso (1992), afirmam que, na instância do culto individual e doméstico do catolicismo popular, os santos são protegidos ou não em oratórios, que se tornam o centro da religiosidade, e ocupam um espaço reservado em cada casa. Nessa religiosidade, a relação entre os devotos e os santos devocionais é dividida em dois modos básicos: o modo contratual e o modo de aliança.

O modo contratual, conforme aponta Oliveira (1985) e esclarece Mattoso (1992), é aquele pelo qual o fiel pede uma graça ao santo, obrigando-se a um culto pelo qual o santo será recompensado pela graça alcançada. Seria uma espécie de contrato, onde as partes acordadas firmam uma parceria para o alcance de um objetivo. Esse acordo também pode ser chamado de promessa, embora, no modo de aliança, o que está no cerne não é uma graça determinada, mas uma relação constante de devoção e proteção. O devoto cultua o santo para agradá-lo, independente da necessidade. Em troca disto, seu santo de devoção deve protegê-lo todo o tempo. Esta é uma relação de troca e fundamenta uma determinada intimidade enraizada entre o devoto e o santo de devoção.

Apesar disto, além da influência católica, a religiosidade do povo baiano também sofreu influência da religião dos povos africanos, transplantados para a colônia brasileira pelo então vigente sistema escravocrata, e dos povos nativos indígenas, que também foram catequizados pelos missionários jesuítas. Ao longo dos séculos, sofre modificações simplórias, mas, no âmbito da troca de aculturação, o principal está sendo mantido até os dias atuais. Desse modo, a vida cotidiana se desenrola sob o signo da religião (Souza, 2022).

Afinal, quem em sua vida nunca se curvou perante um altar e orou fervorosamente, orações ensinadas pelos pais, tias ou avós, rezas encontradas em “santinhos”, passadas através de gerações? As súplicas ao “divino” é segredo. O milagre, a graça, e o clamor são feitos no recolhimento silencioso e na voz que ecoa nas rezas que são reinventadas em casa, ambiente íntimo. Nesse momento, muitas vezes, o portal de comunicação entre o céu e a terra é o altar de Santo Antônio (Souza, 2022).

Como visto, esses ritos, praticados por devotos que acreditam estar justificados e hábeis para o propósito, consistem em formas de expressão da convicção interna, segundo a qual gerenciar o sagrado não é restrito ao corpo eclesiástico. Reafirma-se, concomitantemente, que o sagrado está além dos templos, podendo habitar as casas do povo, santificando-as e protegendo-as com sua celestial presença. Assim, os populares manifestam certo grau de autonomia e intimidade em relação à instituição religiosa e, paradoxalmente, expressam total dependência do sagrado para ações da vida cotidiana, onde encontram, em si mesmos, dignidade suficiente para conduzir, por meio do protagonismo de rituais, as relações entre eles e os entes celestiais, eminentes na aura das estátuas e/ou estatuetas dos santos devocionais (Souza, 2022).

SANTOS DEVOCIONAIS: PRÁTICAS VOTIVAS DE UMA RELIGIOSIDADE

Busca-se, neste artigo, explicar a razão de uma quantidade significativa de santos devocionais hoje não serem mais utilizados no exercício religioso baiano. São práticas resultantes dos modos de vida que se explicam a partir da necessidade de entender o meio pelo qual os santos devotados encontram abrigo em oratórios públicos e privados e os meios pelos quais se fazem pertinentes no imaginário da religiosidade popular, que imbrica novos meios de produção, na medida em que a fé católica é necessária para o atendimento dos fiéis devotados.

Na pesquisa de campo realizada em diferentes contextos, como, por exemplo, capelas, residências, antiquários e museus, além de pesquisas em fontes primárias, como cerca de 150 inventários, testamentos e autos de partilha de 1701 a 1960, situados no Arquivo Público do Estado da Bahia, foram identificados os santos devocionais listados no Quadro 1. O cruzamento desses dados possibilitou a identificação de 47 tipos de santos no universo de 185 exemplares presentes na religião do católico ou simpatizante da religião católica. Entre esses, tiveram maior incidência: Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José, Nossa Senhora Aparecida, Menino Jesus, Menino Jesus do Monte, Menino Jesus de Praga, São Cosme e São Damião, Santa Rita de Cássia, Sant’Anna Mestra e Sant’Anna com Maria.

Quadro 1 – Santos em Oratórios, Inventários, Testamentos e Autos de partilha

Nome	Quantidade	Tamanho	Técnica	Material
A caminho de Belém	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Buda	4	Estatueta	Moldagem	Gesso e Pigmento
Coração de Jesus	2	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Cristo na Pedra	2	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Cristo sem Cruz	2	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Menino Jesus	5	Estatueta	Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Menino Jesus de Praga	8	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Menino Jesus do Monte	7	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora do Perpétuo Socorro	3	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora Desatadora de Nós	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora Aparecida	8	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora da Conceição	27	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora da Soledade	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora das Graças	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora de Fátima	3	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Nossa Senhora de Nazaré	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Padre Cícero	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Presépio	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sacrifício de Abraão	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sagrada Família	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Sagrado Coração de Jesus	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sant' Anna com Maria	4	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Sant' Anna Mestra	5	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Bárbara	3	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Dulce	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Efigênia	1	Estatueta	Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Luzia	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Rita de Cássia	6	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santo Antônio	18	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santo Expedito	4	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Benedito	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Cosme e Damião	6	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Francisco	3	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Gerônimo	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São José	9	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Lázaro	2	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Manoel	1	Estatueta	Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Pedro	5	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Roque	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
São Sebastião	1	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Mãe Rainha Três Vezes Admirável	1	Estatueta	Recorte	Madeira\Gesso e Pigmento
Senhor do Bonfim	21	Estatueta	Moldagem\Entalhe	Madeira\Gesso e Pigmento
Santa Terezinha do Menino Jesus	1	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Virgem Maria	4	Estatueta	Moldagem	Madeira\Gesso e Pigmento
Total	185			

Fonte: o autor, 2022.

As designações estátua e estatueta decorrem do tamanho dos santos encontrados e da variação dos tipos pelo tamanho. Desse modo, no quadro, classifica-se como estatueta quando

mede até 60 cm. Na especificação da técnica prevalece a moldagem, quando em material de gesso, e entalhe, quando de madeira, sempre com pigmento que se apresenta em diferentes tonalidades. Leva-se em conta que a cromaticidade das peças é apresentada algumas vezes com base nos cânones da escola baiana de imaginária, mas, outras vezes, não, como é o caso das imagens mais modernas, que são apresentadas sem ornamentação, como flores, florões e douramento.

Quanto aos títulos de santos localizados em oratórios, o fato de a maior quantidade ter sido encontrada em museus e antiquários, torna-se necessário ir em busca de vestígios desses em residências, já que vão mudando as formas e as práticas religiosas no decorrer do tempo.

Entende-se que as mudanças ocasionadas pelo passar do tempo nos santos de devoção alteraram os materiais com os quais estátuas e estatuetas foram confeccionadas, seja pela moldagem, seja pelo entalhe na madeira ou gesso com pigmento, modificando a perspectiva, passando-se a acreditar que determinados santos são obras de arte. Isso presume que a qualidade e a perspectiva de identificar tal santo devocional como obra de arte ressignifica os meios de produção, que assumem caráter de série e desvinculam-se da necessidade de chamar ou criar obras de arte, como se fazia do início à metade do período (1701-1960).

Quanto às práticas votivas, se dão na medida em que fiéis procuram santos para um diálogo de pertencimento e também pelo fato de buscar ajuda no momento da necessidade de resolução de conflitos ou problemas. Isso significa que o fiel procura o santo em dois momentos: o primeiro, é o interesse do milagre ou da resolução de problemas; e o segundo, é por algum fator que o aflige em toda sua vida, para o intuito de proteção e/ou consagração. Quando as situações se tornam presentes no dia a dia, o fiel recorre ao santo da devoção, ainda que ocorram outras práticas religiosas em torno da fé e outras religiões sejam buscadas. As que mais se aproximam dos interesses dos homens são o catolicismo e o protestantismo (Souza, 2022).

Desse modo, segundo Sanchez (2010, p. 37):

Falar em pluralismo religioso, na atualidade, é o mesmo que falar em um modo de compreensão da religião que ultrapassa os limites da tradição. As diversas expressões religiosas, cada vez mais centradas no sujeito, acabam se traduzindo numa série de recortes no universo dos símbolos e das práticas. Esses recortes, muitas vezes, não se vinculam à tradição. E, quando isso acontece, a tradição é entendida como algo a ser recriado, dando origem a uma “nova tradição”, que incorpora elementos de diversas experiências daqueles que estão inseridos no campo religioso.

O campo religioso soteropolitano, como o brasileiro, caracterizou-se,

[...] até o final do século XIX, pela hegemonia e monopólio legal por parte do catolicismo, em decorrência da configuração do projeto colonial implantado no Brasil. Essa posição privilegiada ocupada pelo catolicismo deveu-se tanto ao lugar ocupado pelo catolicismo no projeto colonial como também à subordinação das estruturas eclesiásticas ao governo português decorrente do regime de padroado, que foi conquistado por Portugal no âmbito da cruzada para expulsar árabes dos territórios portugueses (Sanchez, 2010, p. 117-118).

Hoje o campo religioso em terras baianas herda e permite que as práticas religiosas sempre sejam originárias dos templos eclesiásticos, compondo todos eles um quadro iconográfico muito característico. Entretanto, não são essas as únicas práticas e ambientes de culto do povo baiano. Há também devotos que ainda destinam um espaço na residência ao culto dos seus santos, ancestrais e orixás de devoção, costumes e crenças herdados de portugueses, indígenas e africanos (Souza, 2022).

FESTAS E PROCISSÕES

As festas e as procissões são formas de exteriorização da fé, de propagação do culto religioso e da consagração do júbilo cristão e também um préstito público de reafirmação dos símbolos da cristandade que, no passado, reunia, em torno das suas relíquias, o clero e a massa de fiéis. Na época moderna, o sagrado precedia as atividades cívicas, as reuniões de cortes, aclamações de reis até a abertura de sessões nas Relações e outras instituições. A religião estava inserida em diversas esferas de atuação do Estado, imbricada nas suas ações, fortalecendo e legitimando o poder central (Gouveia, 2001).

As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia* (Monteiro da Vide, 2011, livro III, título XIII, 1720, p. 199) referem-se às procissões como “[...] uma oração pública feita a Deus por um comum ajuntamento de fiéis dispostos em certa ordem, que vai de um lugar sagrado ao outro lugar sagrado”. Afirmam que se trata de uma tradição tão antiga, que seu uso remonta ao tempo dos Apóstolos. No entanto, H. Janson e A. Janson (2001) afirmam que, dentro do espírito de exaltação e glória promovido pelos romanos ao seu governante, sabe-se que realizavam procissões solenes dirigidas pelo próprio imperador, exaltando os feitos de proeza. A igreja católica se apropriou da prática pagã, conferindo um sentido religioso.

Sobre as procissões do estado, a obra de maior destaque sobre esse tema não foi escrita por um historiador de formação, mas pelo engenheiro e geógrafo João da Silva Campos (1941). Trata-se de *Procissões Tradicionais da Bahia*, obra póstuma. Interessado em montar um panorama das festividades baianas, Campos (1941) apresenta um breve histórico de cada solenidade – as extintas e as que continuavam a existir – e sua inserção na sociedade. Ao longo

de toda a obra, transcreve diversos documentos retirados, em boa parte, de fontes secundárias impressas, como jornais ou outras publicações, não apresentando, diversas vezes, a origem de um documento ou citação – deficiência suprida, em parte, pelo editor da segunda edição publicada em 2001.

O autor levanta inúmeras questões para as quais não oferece respostas e deixa algumas lacunas documentais e interpretativas no decorrer da exposição. Dessa forma, apenas expõe as informações retiradas dos documentos, não empreendendo nenhuma análise mais profunda acerca desses movimentos processionais. Apesar das suas limitações, a obra de Campos é de singular importância e, de certa forma, seguiu-se os passos apontados por ele, para elencar as procissões extintas e as ainda existentes no estado, principalmente em Salvador.

Entre as procissões tradicionais da Bahia atualmente extintas, mas que se encontram vestígios em imagens de azulejos, postais e fotografias em museus e igrejas da cidade, estão: Rasoura, Quarenta horas, Senhor dos Passos dos Humildes, Triunfo, Fogaréus, Senhor dos Martírios, Nossa Senhora das Angústias, Senhor da Cruz, Terço, Onze Mil Virgens, Ossos e Procissões reais ou da Câmara.

As ainda existentes, são: Senhor dos Navegantes, Nossa Senhora da Boa Viagem, Senhor dos Passos da Ajuda, Senhor Bom Jesus da Paciência, Senhor Bom Jesus dos Passos da Regeneração, Senhor da Redenção, Enterro do Senhor, Ressurreição, São José, São Benedito, São Francisco Xavier, Corpo de Deus, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora da boa morte, Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, São Pedro Gonsalves, Nossa Senhora da Conceição da Praia, Santa Bárbara, São Lazaro, São Roque, Santa Luzia e Nosso Senhor do Bonfim. Contudo, as seis últimas alcançam uma quantidade maior de fiéis nas ruas da cidade, sendo a de maior popularidade, na capital baiana, a do Nosso Senhor do Bonfim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo discutiu o campo religioso baiano, mais precisamente as práticas votivas existentes em Salvador, Bahia, no período de 1701-1960, com o escrutínio dos diferentes tipos de santos de devoção existentes.

Nas práticas votivas que ocorriam em Salvador do período estudado, a relação entre santos e pessoas era potencializada por práticas rituais de caráter devocional. As orações de louvor, pedido e agradecimento proferidas em voz alta ou apenas em pensamentos, ladainhas, novenas, tríduos, oferta de flores e velas, reverência, beijos, cumprimentos, persignações, bilhetes e cânticos, integravam esses rituais, que podiam ser praticados espontaneamente ou sob a direção de sacerdotes, tanto nas igrejas, como nos cruzeiros e também nas casas dos devotos.

As antigas práticas devocionais têm sido substituídas por novos ritos no campo religioso baiano. Agora em desuso, elas decorrem da quantidade significativa de santos que se opuseram aos desejos e sentimentos religiosos dos fiéis, implicando, assim, na necessidade de encontrar novos santos para serem devotados. As novas práticas adotadas permitiram compreender que os santos devocionais de hoje, algumas vezes são os mesmos do período de 1701-1960. Além disso, o fato de encontrar quantidade significativa de santos devocionais em antiquários e museus permitiu presumir-se que as devoções aos santos não deixaram de existir com o tempo, mas foram ora modificadas, ora consolidadas com o passar do tempo. Tal percepção possibilitou presumir-se a criação em massa de santos em diferentes técnicas e materiais.

Como resultado foram encontrados treze tipos mais comuns de santos devocionais na cidade de Salvador: Nossa Senhora da Conceição, Senhor do Bonfim, Santo Antônio, São José, Nossa Senhora Aparecida, São Cosme e São Damião, Santa Rita de Cássia, Sant'Anna Mestra, Sant'Anna com Maria, Menino Jesus, Menino Jesus de Praga e Menino Jesus do Monte.

Concluiu-se que essa escolha de devoção aos santos do hagiológico cristão do imaginário popular, muitas vezes sincretizados pelo povo de santo e vice-versa, implicou numa religiosidade heterogênea, que sofria, muitas vezes, uma “simbiose político cultural” que manipulava e continua manipulando o imaginário cristão de Salvador.

O estudo iniciado em 2017 e finalizado em 2022 como Dissertação de Mestrado foi importante para se conhecer o campo religioso baiano, mais especificamente os santos de devoção e como essa devoção era praticada pelos devotos no período de 1701-1960.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Bahia de todos-os-santos*: guia de ruas e mistérios. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAMPOS, João da Silva. *Procissões tradicionais da Bahia*. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1941.

CAMPOS, João da Silva. *Procissões tradicionais da Bahia*. 2. ed. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 2001.

CATEQUISTA, Sebastião. A vida venceu a morte! *Bíblia e Catequese*, [S.l.], [ca. 2018]. Disponível em: <http://bibliaecatequese.com/tag/escaton/>. Acesso em: 6 nov. 2018.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Artshow Books, 1989.

COUTO, Edilece Souza. Devoções leigas na Bahia republicana. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá (PR), v. 5, n. 15, 2013. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/30207>. Acesso em: 10 ago. 2018.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRETTI, Sérgio E. *Sincretismo e religião na Festa do Divino*. São Luis: UFMA, 2007. Disponível em: <http://www.repositorio.ufma.br:8080/jspui/handle/1/191>. Acesso em: 21 nov. 2021.

- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Igrejas e conventos da Bahia*. Brasília: IPHAN / Programa Monumenta, 2010.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Mobiliário baiano*. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2009.
- FREYRE, Gilberto. *Bahia de todos os santos e de quase todos os pecados*. São Paulo: Global, 2018.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GOUVEIA, António Camões. Procissões. In: MARQUES, João Francisco; GOUVEIA, António Camões. *História religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001. v. 2, cap. Humanismos e Reformas, p. 334-346.
- JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. *Iniciação à História da Arte*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001.
- MACEDO, Armando Costa (Armandinho); PIRES, Antonio Carlos Morais (Morais Moreira). *Chame Gente*. [Rio de Janeiro]: RCA Victor, 1985.
- MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Bahia, século XIX: uma província no império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MONTEIRO DA VIDE, Sebastião. *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia / feitas, e ordenadas pelo ilustríssimo e reverendíssimo D. Sebastião Monteiro da Vide*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2011. XXX II+ (Edições do Senado Federal, v. 79).
- OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro. *Religião e dominação de classe: gênese, estrutura e função do catolicismo romanizado no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- SANCHEZ, Wagner Lopes. *Pluralismo religioso: as religiões no mundo atual*. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2010.
- SILVA, Cândido da Costa e. *Os segadores e a messe: o clero oitocentista na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2000.
- SIQUEIRA, Sonia A. Religião e religiosidade: Continente ou conteúdo? In: ASSIS. Ângelo Adriano Faria de; PEREIRA, Mabel Salgado (org.). *Religiões e religiosidade: entre a tradição e a modernidade*. São Paulo: Paulinas, 2010. p. 143-159.
- SOUZA, Claudio Rafael Almeida de. *Oratórios em Salvador, Bahia: materialidade, visualidade e devoção*. 2022. 217 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35424>. Acesso em: 13 jun. 2022.
- VIANNA, Hildegardes. *A Bahia já foi assim* (crônicas de costumes). Salvador: Itapuã, 1973.
- VILHENA, Maria Ângela. *Ritos: expressões e propriedades*. São Paulo: Paulinas, 2005. (Coleção Temas do Ensino Religioso).

CYRIACO DA COSTA TAVARES E SUA OBRA ESCULTÓRICA: A VIRGEM DO PILAR DE SÃO JOÃO DEL REI

CYRIACO DA COSTA TAVARES (1879-1930) AND HIS SCULPTURAL WORK: THE VIRGIN OF THE PILLAR OF SÃO JOÃO DEL REI

CYRIACO DA COSTA TAVARES (1879-1930) Y SU OBRA ESCULTURA: LA VIRGEN DEL PILAR DE SÃO JOÃO DEL REI

Thiago Neves Abrantes Luz Assumpção¹
tnevesabrantes@gmail.com

RESUMO

Neste artigo, propomos um olhar inicial e mais atento para a arte de Cyriaco da Costa Tavares, sobretudo para a escultura de Nossa Senhora do Pilar, presente na Catedral Basílica da cidade de São João del Rei, Minas Gerais, Brasil. O artigo tem o objetivo de desvendar a figura de Cyriaco da Costa Tavares, resgatar a importância que a imagem de Nossa Senhora do Pilar confeccionada por ele possui na história religiosa de São João del Rei, bem como percebê-la como elemento indicativo da mudança de gosto estilístico e estético no tocante à arte religiosa encontrada na igreja matriz da cidade. Será tratada a relação do culto mariano com as origens do lugar, passando o surgimento da atual matriz e suas mudanças ao longo dos séculos. Buscar-se-á perceber a troca da imagem titular como indício da influência dos novos gostos estilísticos na alteração de elementos artísticos da Catedral Basílica.

Palavras-chave: Nossa Senhora do Pilar; Cyriaco da Costa Tavares; São João del Rei; escultura sacra do século XX.

ABSTRACT

In this article, we propose an initial and more attentive look at the art of Cyriaco da Costa Tavares, especially the sculpture of Our Lady of the Pillar, present in the Cathedral Basilica of the city of São João del Rei, Minas Gerais, Brazil. The article aims to unveil the figure of Cyriaco da Costa Tavares, to recover the importance that the image of Our Lady of the Pillar created by him has in the religious history of São João del Rei, as well as to perceive it as an element indicative of the change in stylistic and aesthetic taste regarding the religious art found in the city's main church. The relationship between the Marian cult and the origins of the place will be addressed, covering the emergence of the current main church and its changes over the centuries. The article will seek to perceive the change in the titular image as an indication of the influence of new stylistic tastes in the alteration of artistic elements of the Cathedral Basilica.

Keywords: Our Lady of the Pillar; Cyriaco da Costa Tavares; São João Del Rei; 20th century sacred sculpture.

¹ Aprovado para o mestrado em História da Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ). Bacharel em História pela UFSJ. Membro-sócio do Centro de Estudos e Pesquisas em História da Arte e Patrimônio (CEPHAP/UFSJ).

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3518416164889118>.

Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-5522-6247>.

RESUMEN

En este artículo proponemos una mirada inicial y más cercana al arte de Cyriaco da Costa Tavares, especialmente a la escultura de Nuestra Señora del Pilar, presente en la Catedral Basílica de la ciudad de São João del Rei, Minas Gerais, Brasil. El artículo tiene como objetivo develar la figura de Cyriaco da Costa Tavares, rescatar la importancia que tiene la imagen de Nuestra Señora del Pilar realizada por él en la historia religiosa de São João del Rei, así como percibirla como un elemento indicativo del cambio. en el gusto estilístico y estético respecto al arte religioso que se encuentra en la iglesia principal de la ciudad. Se discutirá la relación entre el culto mariano y los orígenes del lugar, abarcando el surgimiento de la matriz actual y sus cambios a lo largo de los siglos. Buscaremos entender el cambio de la imagen titular como un indicio de la influencia de nuevos gustos estilísticos en la alteración de elementos artísticos de la Catedral Basílica.

Palabras clave: Nuestra Señora del Pilar; Cyriaco da Costa Tavares; San Juan del Rey; escultura sacra del siglo XX.

INTRODUÇÃO

Este artigo lança um olhar para a escultura de Nossa Senhora do Pilar que se encontra no retábulo-mor da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, em São João del Rei, Minas Gerais (Figura 1), também tratada neste texto por termos como “imagem”, “imagem do Pilar”, “obra”, “obra de arte”, dentre outros, a fim de facilitar o desenvolvimento e a leitura.

Figura 1 – Retábulo-mor da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del Rei, Minas Gerais



Fonte: foto do acervo do autor, 2024 .

Deter o olhar sobre a imagem da Virgem do Pilar, que ocupa o lugar principal na igreja matriz da cidade de São João del Rei (MG), é necessário, não somente pela qualidade da peça e pelo lugar de destaque que ocupa nesse templo de tamanha importância histórica e artística, mas também por sua trajetória, envolvida em momentos importantes da religiosidade local. Essa cidade mineira é conhecida por resguardar e manter não somente patrimônios históricos e artísticos caracterizados em bens móveis e imóveis, como também preservar tradições culturais, materiais e imateriais que, de outro modo, teriam se perdido no tempo.

A escultura possui relevância no contexto das transformações e alterações pelas quais passou a matriz da cidade ao longo dos anos, visto que sua aquisição, em substituição de uma peça mais antiga, demonstra importante mudança estética na igreja. Por último, a imagem da Virgem do Pilar lança luz sobre a figura do próprio artista que a produziu, sujeito ainda pouco estudado na historiografia da arte do século XX no Brasil.

Como toda obra de arte, portadora em si de caráter documental e histórico, a imagem do Pilar serviu como ponto de partida, fornecendo informações primárias sobre seu autor, bem como local e ano de confecção, visto que, na base da peça, estão registrados cidade e ano de execução, bem como assinatura do próprio artista. Podemos, então, nos debruçar sobre documentos, periódicos e outras fontes, em busca de dados que revelassem maiores informações acerca da vida e da produção artística do escultor e entalhador.

Dessa forma, o presente artigo, tem o objetivo de desvendar, ainda que de modo inicial, a figura de Cyriaco da Costa Tavares, resgatar a importância que a imagem de N. S. do Pilar confeccionada por ele possui na história religiosa de São João del Rei, bem como percebê-la como elemento indicativo da mudança de gosto estilístico e estético no tocante à arte religiosa encontrada na igreja matriz da cidade.

Assim, ao traçarmos um histórico da devoção a Nossa Senhora do Pilar e sua relação com a própria cidade de São João del Rei, bem como a trajetória da imagem da Virgem do Pilar, por meio de fontes locais, jornalísticas e paroquiais, poderemos constatar sua importância no cenário religioso local e seu destaque entre a profusa imaginária abrigada nas diversas igrejas são-joanenses, elementos marcantes da chamada “arte barroca”, predominante na arte religiosa local.

COSTA TAVARES E SUA OBRA

Este artigo, como já mencionado, volta-se para a escultura da Virgem Maria sob o título de Nossa Senhora do Pilar (Figura 2) confeccionada por Cyriaco da Costa Tavares, em 1922. Portanto, nada mais justo, do que abrir este texto tratando do escultor e entalhador.

Figura 2 – Nossa Senhora do Pilar. Cyriaco da Costa Tavares, 1922. Madeira policromada. Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del Rei, Minas Gerais



Fonte: foto do acervo do autor, 2024 .

Segundo fontes jornalísticas, entre as quais os periódicos cariocas “A União” e “Diário da Noite” Costa Tavares nasceu em 25 de julho de 1879, em Portugal. Aos 25 anos diplomou-se pelo Instituto Technico Industrial de Lisboa, vindo em seguida para o Brasil (Gill, 1930). Em 1911, fundou ateliê próprio, a *Casa Virgem Nossa Senhora da Conceição*, situado à rua Senhor dos Passos, no centro do Rio de Janeiro, onde o artista também mantinha residência. Localizado em região privilegiada da cidade, próximo a diversas igrejas e capelas de irmandades e ordens terceiras, algumas delas encomendantes de seus trabalhos, como, por exemplo, a Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Terço, situada à mesma rua (Exposições, 1929). Na região também se encontravam importantes estabelecimentos comerciais, entre os quais a famosa *Casa Sucena*, responsáveis por oferecer produtos de arte sacra e artigos importados, que supriam o mercado de arte religiosa e as demandas da sociedade carioca profundamente europeizada (Cavaterra, 2020).

A análise de periódicos das décadas de 1910 e 1920 permitiu-nos observar que Costa Tavares deixou diversos anúncios de seu ateliê em jornais que circulavam na cidade à época e, também, em almanaques com catálogos nominais e anúncios de diversos profissionais das mais variadas áreas, entre eles o *Almanak Laemmert* (Laemmert, E.; Laemmert, H., 1913). Tais veículos de imprensa forneceram informações valiosas, como, por exemplo, os trabalhos de arte oferecidos pelo escultor em seu estabelecimento, além de notas e breves críticas sobre algumas de suas obras.

O artista produzia esculturas nos mais diversos tamanhos e para variados usos, desde imagens de devoção particular até obras de maior vulto destinadas a altares, retábulos e culto público, além de alguns oratórios (Occasião [...], 1913). Costa Tavares também era responsável pela policromia de suas obras e oferecia serviços de reparos e consertos de peças sacras. Uma das principais fontes acerca da vida e obra do artista é o jornal *A União*, onde mantinha anúncios regulares de sua *Casa*, além de notas esporádicas que eram publicadas sobre trabalhos realizados por ele ou que ainda estavam em execução. As peças ficavam em exposição em seu ateliê, para apreciação dos transeuntes e interessados, até serem despachadas para seus respectivos destinos. Tais notícias facilitaram o rastreio e a identificação de suas obras, além do fato de Costa Tavares costumar datar e assinar as peças, conforme podemos observar nas próprias obras do artista.

As notas e propagandas nos periódicos de época serviram, sem dúvida, para que o escultor e entalhador fosse reconhecido pela qualidade de seus trabalhos, sendo cada vez mais requisitado, até mesmo por clérigos de diversas partes do Brasil, além de expô-las em seu ateliê e, em alguns casos, até mesmo em outros estabelecimentos (Arte [...], 1915). Podem ser encontradas esculturas de sua autoria em diversas cidades de Minas Gerais, no estado do Rio de Janeiro e em outras localidades, incluindo estados, como Mato Grosso, Bahia e Alagoas (Imagem [...], 1922).

Além dos anúncios jornalísticos, sua própria obra espalhou seu nome e o tornou reconhecido devido ao primor de seus trabalhos. Exemplo disso é a própria imagem da Senhora do Pilar, tratada neste artigo. Segundo notícia veiculada no Jornal *A União*, no ano de 1923, ao vê-la já entronizada na igreja matriz da cidade de São João del Rei, um sujeito nomeado José Campos, motivado a doar uma imagem do Cristo morto para a igreja matriz da cidade vizinha, São Tiago, questionou um sacerdote sobre quem havia confeccionado a imagem do Pilar. Tomando conhecimento do artífice, o benfeitor fez a encomenda ao ateliê de Costa Tavares (Uma obra [...], 1923).

Outro importante reconhecimento conferido ao escultor, de caráter oficial, foi sua diplomação de honra e adesão como sócio perpétuo do Conselho Superior Technico Industrial do Rio de Janeiro, em 1921 (Uma Homenagem [...], 1921).

Cyriaco da Costa Tavares, com sua vida breve, faleceu aos cinquenta anos de idade, a 19 de março de 1930, em sua residência, deixando, além de sua esposa Antônia e da filha Laurinda, o legado de sua arte, merecendo ser chamado pelo jornalista Ruben Gill (1930) em seu obituário como “o autor de uma estatutária que era contemplada de joelhos!” (Gill, 1930, p. 5).

RETOMADA DO CLASSICISMO

Pudemos observar como Costa Tavares obteve sucesso em seu ramo de atuação e também a forma como sua produção artística espalhou-se pelas mais diversas partes do Brasil. Claramente, tal propagação se deu por seu talento, aperfeiçoado por sua formação técnica e seu provável tino comercial, evidenciado pelo número de anúncios e notícias acerca de seus trabalhos. Outro fator determinante para o sucesso e procura por suas obras, certamente, foi o fato de adequarem-se ao estilo e gosto vigentes à época, no que se refere à arte religiosa e à reformulação e remodelação de igrejas e espaços de culto católico (Cavaterra, 2015).

A introdução de novos padrões na arte religiosa se deu, em parte, pela chegada de clérigos e religiosos europeus, bem como pela separação entre Igreja e Estado a partir de 1890, o que conferiu certa autonomia à Santa Sé. Desde então, percebeu-se a entrada de diversas ordens religiosas e de clérigos vindos da Europa, visando suprir as novas demandas da Igreja Católica no Brasil. Esses traziam consigo costumes e gostos que se traduziam também na arte que era procurada e apreciada nos espaços religiosos. A partir daí, deram-se as primeiras intervenções em templos católicos erigidos ainda em tempos coloniais e imperiais, com influência do barroco e do rococó, como apresenta Cristiana Cavaterra (2015). Inicialmente, as alterações foram discretas, como substituição de mobiliários e de imagens religiosas, incluindo-se iconografias de Cristo, da Virgem Maria e dos santos, que despontavam no rol das devoções católicas de então (Gaeta, 1997).

Além disso, as influências das transformações sociais, culturais e artísticas nas grandes cidades europeias, em fins do século XIX, chegaram ao Brasil pelos mais diversos meios, como imprensa, catálogos e postais. Pouco a pouco as transformações dos espaços religiosos avançavam, enquanto a nova população se consolidava com a chegada gradual dos imigrantes

europeus. Estes encontravam aqui pouca identificação com a ornamentação e arquitetura das igrejas e, assim, promoviam remodelações e reestruturações cada vez mais severas, ao ponto de certos exemplares arquitetônicos do barroco e do rococó serem completamente descaracterizados, assumindo novas formas ao gosto clássico e eclético. Por sua vez, até mesmo festas religiosas populares eram substituídas por ritos e comemorações inseridas nos traços culturais trazidos pelos europeus (Gaeta, 1997). Sobre tais transformações devocionais e de culto, essa autora informa:

No final do século XIX, entretanto, as devoções que possuíam uma larga expressão popular, como a de São Benedito e a do Divino Espírito Santo, a de Nossa Senhora do Rosário, a de Santa Efigênia, a de Santo Elesbão e a dos Reis Magos começaram a ser desqualificadas pelos agentes ultramontanos. Discretamente as imagens eram retiradas dos altares centrais e alojadas em capelinhas. O mesmo se deu com as devoções brancas, de fortes raízes populares – como o culto ao Bom Jesus Sofredor, expresso nas diferentes figurações do Bom Jesus da Cana Verde, da Lapa, dos Perdões, do Senhor dos Passos, do Bom Fim, do Senhor Morto – entre outras devoções [...] As imagens do *milagroso* Bom Jesus iam sendo substituídas pela divulgação de outra, ligada ao culto do Sagrado Coração de Jesus, promovida especialmente pelos padres jesuítas através de associações, agora ultramontanas, como o Apostolado da Oração [...] os antigos santos foram *aposentados* nas sacristias, enquanto eram entronizadas nos lugares centrais imagens de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, de Santo Afonso de Liguori, de São Luiz Gonzaga, de Nossa Senhora Auxiliadora, de São João Bosco, de Santa Úrsula, da Sagrada Família, de São José, de Madre Mazzarello, entre outras [...] Sacralizadas pelas virtudes sacramentais, as devoções brancas europeias, então conectadas às hierarquias eclesiais, tornaram-se privilegiadas estratégias de erradicação e de substituição das antigas práticas populares (Gaeta, 1997).

No que tange à produção artística, na cidade do Rio de Janeiro, bem como em outros centros urbanos, como São Paulo, em fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, escultores, entalhadores, marmoristas, pintores e uma série de outros profissionais ligados às artes ofereciam seus serviços, muitos deles imigrantes europeus, como é o caso de Costa Tavares. Estes encontravam na arte sacra um ramo oportuno de atuação, “[...] atendendo ao gosto do clero europeizado e das novas classes de comerciantes e grandes industriais que almejavam possuir as ‘modernas’ obras de arte em seus lares” (Cavaterra, 2015, p. 85). Cabe ressaltar que muitos trabalhos ficavam a cargo de diferentes artistas e ateliês, dada a demanda e a proporção de determinadas empreitadas. É exemplo, a igreja matriz de N. S. de Lourdes, em Maria da Fé (MG), que abriga retábulos confeccionados pelo artista italiano Marino del Favero (1864-1943), com ateliê na capital paulista, enquanto as imagens entronizadas nos nichos centrais dos retábulos laterais são de autoria de Costa Tavares (Figura 3). (Cavaterra, 2015).

Figura 3 – Nossa Senhora do Rosário. Cyriaco da Costa Tavares, 1923. Madeira policromada. Igreja matriz de Nossa Senhora de Lourdes, Maria da Fé, Minas Gerais



Fonte: foto do arquivo da igreja matriz de Nossa Senhora de Lourdes, Maria da Fé (MG), 2022.

Tal “arte moderna” apreciada no contexto da virada do século era caracterizada pela retomada de um classicismo, buscando-se figuras humanas e representações com traços e características baseadas nas esculturas da Antiguidade Clássica, como o cânone clássico, o contraposto e a beleza idealizada. A modernização das cidades e dos costumes chega também à esfera religiosa, trazendo grandes transformações na arquitetura e decoração dos templos católicos (Cavaterra, 2015). Segundo essa autora:

Novas igrejas e capelas serão construídas nas capitais e cidades do interior dos estados brasileiros, sobretudo de São Paulo e Minas Gerais, e as antigas construções dos períodos coloniais e imperiais serão “reformadas”, ampliadas e modernizadas. Tais reformas serão realizadas ao gosto moderno, atual, europeizante como a nova igreja católica [...] sintetizadas na arquitetura e decoração eclética (Cavaterra, 2015, p. 89).

No tocante às imagens e esculturas religiosas, a autora citada esclarece que muitas delas eram importadas de países, como França e Áustria, por intermédio de grandes lojas, como a *Casa Luneta de Ouro* e a *Casa Sucena*, no Rio de Janeiro, que ofereciam um sortimento de produtos importados atendendo a demanda da sociedade que buscava adequar-se aos costumes europeus através de itens vindos diretamente da Europa. Tais estabelecimentos também forneciam o suprimento de arte sacra para a modernização dos templos católicos. Cavaterra (2020, p. 117) salienta que, a extinta *Casa Sucena*

[...] em 1895, possuía uma fábrica de imagens e distribuía catálogos compostos de cinco volumes. Durante a gestão 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 [...]

As imagens, produzidas em gesso ou madeira, possuíam indumentária com menos ornatos, em geral barrados com temas fitomorfos, como folhas de acanto, atendendo ao gosto da época, em contraposição às vestes das imagens barrocas, com movimentação ampla e faustosa, apresentando uma diversidade de decorações e padrões policromados e dourados. Por sua vez, alguns imigrantes fixados no Brasil produziam aqui a arte aprendida e apreciada em seus locais de origem, ao mesmo tempo reforçando e suprimindo os novos gostos artísticos da sociedade e do clero. Escultores e entalhadores, como Costa Tavares, são exemplos disso, com seu grande número de obras espalhadas nos diversos templos católicos do país, evidenciado nas notícias dos periódicos da época, como vimos. Podemos perceber que a arte religiosa, portanto, além de seu papel devocional e de culto por parte dos fiéis e sua inserção na liturgia da Igreja Católica, retém o papel de indicativo de adequação e modernização dos espaços onde se encontra.

“SOBRE O SAGRADO PILAR, SENHORA, GUIAIS E PROTEGEIS O VOSSO POVO”

Esta seção é aberta com a jaculatória rezada pelos fiéis na solenidade de Nossa Senhora do Pilar, na Catedral Basílica da cidade de São João del Rei, celebrada anualmente no dia 12 de outubro. Especialmente nesta data, os católicos são-joanenses imploram o favor divino por intercessão daquela que foi, canonicamente e desde o princípio da história do lugar, tida por padroeira e intercessora junto a Deus.

As origens da cidade de São João del Rei estão intimamente ligadas ao título mariano “do Pilar”. A nomenclatura da Bem-aventurada Virgem Maria da Coluna ou, na forma mais popularizada, Nossa Senhora do Pilar, remonta aos primeiros anos da era cristã, quando os apóstolos firmavam as bases do evangelho de Jesus Cristo. Segundo a tradição, Maria Santíssima teria aparecido ao apóstolo São Tiago, enquanto este evangelizava as terras onde hoje é a cidade de Saragoça, na atual Espanha. Nilza Botelho Megale (1998, p. 388-389) narra:

São Tiago seguiu pois para a Península Ibérica e, após ter difundido o Santo Evangelho em alguns lugares, dirigiu-se para Saragoça, à margem do Ebro. Tendo pregado durante muitos dias, converteu à religião cristã oito varões, com os quais se retirava à noite para orar. Certa noite, enquanto ele descansava com seus fiéis discípulos, ouviu de repente umas vozes angelicais que cantavam “Ave Maria”. Pondo-se de joelhos, viu a Virgem Santíssima entre um coro de anjos, sentada num pilar de mármore. Chamando a si o santo apóstolo, a Mãe de Deus mostrou-lhe o lugar onde queria que fosse edificada a sua igreja e disse-lhe que conservasse aquela coluna e a colocasse no altar do templo, pois aquele pilar permaneceria ali até o fim do mundo.

Após a aparição, a tradição afirma que o apóstolo erigiu ermida onde abrigou a sagrada Coluna e, a partir daí, o culto à Virgem do Pilar se difundiu na península ibérica, embora, em

Portugal, não se observe a mesma intensidade com que se propagou em terras onde hoje é a Espanha. Das paragens ibéricas, a devoção a Nossa Senhora do Pilar chegou ao Brasil. A primeira notícia que se tem é da presença de uma imagem desta invocação no Convento de Santa Teresa, em Salvador (BA), entronizada em fins do século XVII. De lá espalhou-se para outras localidades, como Sergipe, Pernambuco (Recife e Olinda) e Rio de Janeiro, onde existem dois importantes locais de culto: o Mosteiro dos monges beneditinos, onde há altar lateral dedicado à Senhora do Pilar e a antiga igreja matriz do Pilar na atual cidade de Duque de Caxias (RJ), situada no sopé da Serra dos Órgãos, no fim do Caminho Novo, estrada aberta para escoar o ouro das Minas Gerais. A partir de regiões de São Paulo, a devoção ao Pilar da Virgem Santíssima chegou, por meio dos bandeirantes, às regiões das Minas, como as atuais Ouro Preto e São João del Rei (Lima Júnior, 2008).

Sobre o início da povoação, onde hoje se encontra a cidade de São João del Rei (MG), Alvarenga (1994) esclarece que a primeira capela votiva à Nossa Senhora do Pilar foi erigida em fins do século XVII. Segundo o historiador, o bandeirante Tomé Portes del-Rei deu início à ocupação da localidade no ponto de passagem, onde eram oferecidos mantimentos e repouso, a fim de reabastecer os transeuntes rumo a outras paragens das Minas Gerais. Portes del-Rei era originário da região de Taubaté (SP), onde, até os dias atuais, existe capela setecentista dedicada à Senhora do Pilar. O bandeirante teria trazido consigo imagem da mesma invocação para colocar em primitiva capela. Sobre este templo, Alvarenga (1994, p. 11) relata: “[...] por ocasião da ‘guerra’ dos Emboabas, foi incendiada, conforme se lê na monografia do primeiro Procurador do Senado da Câmara de São João del-Rei, José Álvares de Oliveira, relatando acontecimentos passados naquela época.”

Após o fatídico incêndio, tendo sido salva a primitiva imagem, nova igreja foi erguida no Morro da Força, pouco mais afastada da região central do arraial. Entretanto, com a deterioração causada pelos anos e por estar fora do centro da Vila, a Irmandade do Santíssimo Sacramento requisita autorização para erguer outra igreja para funcionar como nova matriz, na localidade atual, demolindo-se o antigo templo. A licença para as obras da nova matriz foi concedida em 12 de setembro de 1721, com suas obras se estendendo por décadas, inclusive sofrendo ampliações já no século XIX, quando foi alterada a fachada, tomando o feitiço atual, com traçado neoclássico. Com as obras da igreja, é provável que se tenha feito encomenda de nova imagem da titular, visto que a primitiva possuía pequenas dimensões (Alvarenga, 1994).

A escultura do século XVIII, de roca², em tamanho natural, é de autoria desconhecida (Dangelo, 2023). (Figura 4).

Figura 4 – Nossa Senhora do Pilar. Século XVIII. Autor desconhecido. Imagem de roca. Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del Rei, Minas Gerais



Fonte: o autor, 2023.

A escultura ocupou o trono do retábulo-mor por mais de um século. Na década de 1920, encomendou-se a atual imagem, ficando a cargo de Costa Tavares executar o trabalho. A encomenda foi iniciativa do então vigário da Paróquia, Monsenhor Gustavo Ernesto Coelho, com custeio das irmandades sediadas na matriz, como consta em recibos arquivados na Paróquia, e doação deixada em testamento por D. Maria Reginalda de Barros Ferraz (IPHAN-MG, 1921). No documento, datado de 31 de janeiro de 1921 se lê:

Pelo presente documento que mandei fazer e que vae por mim assignado na presença de duas testemunhas que também assignam declaro que dou da minha livre vontade sem coacção alguma, sem dolo nem malicia, á Veneravel Irmandade do S.S. Sacramento da cidade de São João d'el Rey a quantia de um conto de reis (1:000\$000) para com ella adquirir uma imagem de Nossa Senhora do Pilar para a igreja da Matriz. Peço aos testamenteiros cumprirem esta minha disposição (IPHAN-MG, 1921).

² Imagens de roca são aquelas cujo corpo é feito com ripas de madeira verticais, conectadas à base e ao busto esculpido, onde se encaixam a cabeça e os braços articulados da imagem. Nesse tipo de peça, somente a cabeça, mãos e pés são policromados. Tais imagens recebem cabeleira natural, vestes em tecido, joias e outros adornos, que lhes conferem maior realismo (Coelho, 2017).

A imagem, concluída na primeira metade de 1922, elogiada e noticiada no periódico carioca *A União*, foi despachada do ateliê de Costa Tavares, no Rio de Janeiro, e entronizada no retábulo-mor da matriz de São João del Rei no encerramento do mês de maio, tradicionalmente dedicado à Virgem Maria (Imagens [...], 1922).

Podemos supor que a decisão de adquirir nova imagem do orago da matriz tenha sido motivada pelas influências e transformações já tratadas em seção anterior, tais como a remodelação dos espaços religiosos e a retomada do gosto clássico. Entretanto, no caso particular da matriz de São João del Rei, não se observa a descaracterização da decoração interna da igreja, mas, sim, a substituição da imagem titular como indicador dos novos gostos estéticos. Embora a substituição da peça possa parecer de pouca relevância, frente à profusão de elementos artísticos do barroco e do rococó que compõem a Catedral Basílica da cidade e que foram mantidos e preservados no transcorrer dos séculos, cabe salientar que a escultura se refere à padroeira da cidade e ocupa o lugar de maior destaque no templo. Além disso, evidencia seu valor artístico e devocional, sua larga utilização durante as celebrações da solenidade do Pilar, momento em que a imagem é levada em procissão pelas ruas da cidade histórica (Figura 5).

Figura 5 – Imagem de Nossa Senhora do Pilar levada em procissão durante as comemorações do seu centenário, em 12 de outubro de 2022



Fonte: foto do acervo do autor, 2022.

Outro indicativo da importância da obra executada por Costa Tavares foi sua coroação canônica, em nome do então papa, à época, Pio XII. O privilégio da coroação pontifícia é concedido, pela Santa Sé, às iconografias representativas de Jesus Cristo e da Virgem Maria que possuem relevância enquanto obras de arte e objeto de culto por parte dos fiéis católicos. A coroação da veneranda imagem de Nossa Senhora do Pilar se deu no dia 12 de outubro de 1954, após o então vigário da Paróquia do Pilar, Monsenhor Almir de Rezende Aquino, solicitar ao arcebispo de Mariana, D. Helvécio Gomes de Oliveira, que fizesse petição ao papa para conceder o privilégio da coroação (Alvarenga, 1994).

A solenidade foi precedida de grandes celebrações e pregações e, na data prevista, contou com a presença de grande número de clero e povo. Às 10h30 da manhã, na igreja dedicada à Senhora do Pilar, houve missa solene seguida da leitura do Breve Pontifício concedendo a mercê da coroação em nome de sua santidade. Por fim, o arcebispo de Mariana cingiu a fronte da imagem com coroa de ouro ofertada pelo povo são-joanense. Já coroada, a imagem saiu, em carro-andor (Figura 6), em grandiosa procissão pelas ruas da cidade, contando com grande número de fiéis (Alvarenga, 1994).

Figura 6 – Procissão levando a imagem de Nossa Senhora do Pilar por ocasião de sua coroação pontifícia, em 12 de outubro de 1954



Fonte: foto do acervo de Antônio Giarola, 1954.

Além do portentoso evento escrito, que distingue a escultura produzida por Costa Tavares entre as raras imagens da Virgem Maria coroadas canonicamente, após sua proclamação como padroeira da cidade, pela Santa Sé, a Senhora foi instituída protetora de toda a diocese de São João del Rei, instalada em 6 de novembro de 1960. A igreja matriz foi então elevada à condição de catedral e a solenidade de Nossa Senhora do Pilar, com liturgia própria, foi estendida a todas as paróquias pertencentes ao bispado são-joanense (Alvarenga, 1994).

Outra representação artística da Senhora do Pilar, presente no interior da Catedral Basílica, é a pintura do forro da nave, cujo medalhão central traz a Virgem com o Menino sobre nuvens repletas de querubins. Esta possui como elemento correlato às outras imagens, além do Pilar que lhe dá título, o cetro carregado por Maria Santíssima, que, neste caso, está munido de ramalhete de flores. Não é comum nos depararmos com representações marianas do Pilar portando cetro, elemento de carácter régio e, por isso, simbólico da realeza de Maria, mas, sim, geralmente apresentam a Virgem segurando a barra oposta do manto, de modo a cobrir o ventre, enquanto, com a mão direita, carrega o Divino Infante, como na pequena escultura presente na Basílica em Saragoça, Espanha, centro do culto mariano do Pilar.

Por tratar-se de título mariano tão antigo, remontando aos inícios do cristianismo, as representações de Nossa Senhora do Pilar têm variações referentes a certos detalhes ao longo dos séculos e conforme o suporte, seja pintura ou escultura. Evidentemente, o componente que não se altera é o Pilar, ou Coluna, onde a Virgem Santíssima encontra-se assentada, variando apenas em forma, tamanho, cor etc. Entretanto, a figura da Senhora que se encontra na Basílica do Pilar em Saragoça, lugar central da devoção pilarista, tem sido modelo para as representações mais usuais desse título mariano. A escultura em Saragoça é atribuída a Juan de la Huerta (1413-1462), substituindo imagem anterior perdida em incêndio por volta de 1434-1435 (Andrés; Mainar, 2008).

Por sua vez, representações da cena da aparição mariana ao apóstolo, conhecidas como *Venida de la Virgen del Pilar*, geralmente em pinturas ou outros suportes bidimensionais, costumam trazer a figura de Maria de pé ou sentada sobre a coluna, diante do apóstolo S. Tiago maior, apontando para o chão, indicando-lhe o local da construção do templo em sua honra, geralmente sem a presença do Menino Deus em seus braços (Figura 7). Curiosamente, é mais comum encontrarmos o Divino Filho nos braços da Virgem nas representações do título mariano em si, sendo mais raro vê-lo nas representações da cena da aparição ao apóstolo, conforme podemos observar em quadros e outras obras com esta temática.

Figura 7 – La Aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago. Século XVII. Óleo sobre tela.
Escola de Alonso Cano. Coleção particular



Fonte: Laminaria digital, 2017.

Dessa forma, entendemos que o título mariano de Nossa Senhora do Pilar apresenta grande variedade de representações, o que confere liberdade inventiva aos artistas que o executam, visto que o elemento caracterizador do culto não é algum objeto que a Virgem traga em suas mãos ou por indumentária específica, como é o caso de invocações marianas, como “Rosário” ou “Carmo”, por exemplo, que exigem certos elementos visuais, indumentárias, objetos e até determinadas posturas de Maria para serem reconhecidas. Ao representar a Virgem sobre a Sagrada Coluna, eis a Senhora do Pilar, ainda que a presença de elementos secundários, como anjos, coroa, cetro, flores e animais, enriqueçam a catequese passada por meio da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto neste artigo, a começar pelo reconhecido ofício de Cyriaco da Costa Tavares, como escultor e entalhador e também responsável pela policromia das obras que produzia, e a conformação de sua arte ao gosto estilístico da época e com as transformações pelas quais passava o ambiente religioso e sua remodelação artística, pudemos concluir que a aquisição da nova imagem da Senhora do Pilar, em 1922, em substituição à peça do século XVIII, demonstra que tais mudanças alcançaram até mesmo a cidade de São João del Rei,

reconhecida pela manutenção e preservação de suas características artísticas e religiosas tão marcantes, não se restringindo aos grandes centros urbanos.

Apesar de a substituição da imagem do retábulo-mor parecer um indicador de pouca importância da renovação do gosto estético, a pertinência da nova escultura representativa da padroeira da cidade e sua distinção ao receber o privilégio da coroação canônica, por si só confirmam sua relevância. Entretanto, vale ressaltar que a manutenção de outros elementos artísticos característicos do barroco e do rococó, que compõem a decoração interna da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, inclusive a guarda da imagem do século XVIII que fora substituída, demonstram também a preocupação com a preservação das características artísticas que distinguem a igreja matriz da cidade de São João del Rei.

Portanto, embora a substituição da escultura tenha alterado a estética do espaço, de modo particular do retábulo que ocupa, sua entronização não representou uma ampla descaracterização da decoração interna da igreja, como ocorreu com outros espaços religiosos no mesmo período. Podemos concluir ainda, que a imagem centenária de Nossa Senhora do Pilar é exemplo de como a renovação dos gostos e do estilo pode ser inserida em ambientes com características artísticas próprias e marcantes, sem, contudo, acarretar descaracterização ou completa desarmonia com o entorno onde se insere.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Luís de Melo. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*. 2. ed. Juiz de Fora: Esdeva Empresa Gráfica, 1994.

ANDRÉS, Maria Teresa Ainaga; MAINAR, Jesús Fermin Criado. El busto relicário de San Braulio (1456-1461) y la tradición de la venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza. *Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, ES, n. 20, p. 65-84, 2008. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2875349>. Acesso em: 24 jan. 2024.

ARTE religiosa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 147, p. 16, 27 maio 1915.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. *Marino Del Favero, escultor e entalhador (1864-1943)*. 2015. 499 fl. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/134268>. Acesso em: 24 jan. 2024.

CAVATERRA, Cristiana Antunes. Os catálogos ilustrados: devoção, iconografia e comercialização de obras sacras na Belle Époque brasileira. *Revista Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 10, p. 115-124, 2020. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/358>. Acesso em: 24 jan. 2024.

COELHO, Beatriz. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

DANGELO, André Guilherme Dorneles; BRASILEIRO, Vanessa Borges; ARAÚJO, Carlos Magno de (org.). *Catedral Basílica de N. S. do Pilar de São João del Rei 300 anos*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2023. Edição Comemorativa,

EXPOSIÇÕES. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 10664, p. 5, 4 out. 1929.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira Veiga. A Cultura clerical e a folia popular. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 17, n. 34, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01881997000200010>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/ZsqvwYFL8QzZFBMg65nDM9m/?lang=pt>. Acesso em: 24 jan. 2024.

GILL, Ruben. O autor de uma estatuária que era contemplada de joelhos! *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, n. 140, p. 5, 20 mar. 1930.

IMAGEM de Santo Antônio. *A União*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 2, 30 abr. 1922.

IMAGENS de Santo Antônio e Nossa Senhora do Pilar. *A União*, Rio de Janeiro, n. 44, p. 2, 1 jun. 1922.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL EM MINAS GERAIS. Arquivo. *Inventário [de] Dona Maria Reginalda de Barros Ferraz (manuscrito)*. São João del Rei, 1921. Caixa 664.

LAEMMERT, Eduard; LAEMMERT, Heinrich. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1913. v. 1, p. 1059.

LAMINARIADIGITAL. Nuevos lotes en SetDart y vendido un José Gallegos por 28,000 euros. *ARS Magazine*, Madrid, 2017. Disponível em: <https://arsmagazine.com/nuevos-lotes-en-setdart-y-vendido-un-jose-gallegos-por-28000-euros/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1998.

OCCASIÃO única. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 5126, p. 7, 11 fev. 1913.

UMA HOMENAGEM merecida. *A União*, Rio de Janeiro, n. 92, p. 2, 20 nov. 1921.

UMA OBRA de arte religiosa. *A União*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 3, 22 fev. 1923.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

O MÉTODO MORELLI NA ANÁLISE FORMAL E ATRIBUTIVA DE ESCULTURAS DEVOCIONAIS

*THE MORELLI METHOD IN THE FORMAL AND ATTRIBUTIVE ANALYSIS OF
DEVOTIONAL SCULPTURES*

*EL MÉTODO MORELLI EN EL ANÁLISIS FORMAL Y ATRIBUTIVO DE LAS
ESCULTURAS DEVOCIONALES*

Flavia Costa Reis¹

flaviareis.historia@gmail.com

Maria Regina Emery Quites²

mariareginaemery@yahoo.com.br

RESUMO

O presente artigo trata da utilização do método criado pelo médico e historiador da arte, Giovanni Morelli, na análise formal e atributiva das obras do artista Antônio Pereira dos Santos, o Mestre de Sabará, artista mineiro identificado durante a elaboração do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados pelo antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1986 e 1987. A pesquisa teve como um dos objetivos aprofundar a metodologia de análise formal das esculturas devocionais, utilizando o método “morelliano” como base. Além disso, foram desenvolvidos para cada etapa, fluxogramas para guiar, de forma didática, o estudo dos detalhes anatômicos das obras elencadas. O processo de análise foi realizado por meio de estudo comparativo entre os elementos anatômicos formais mais significativos das obras, identificando semelhanças e definindo principais estilemas. Como resultado, pôde-se confirmar, refutar ou estabelecer novas atribuições ao mestre e sua oficina. Consideramos que, na execução de atribuição, a análise formal é uma ferramenta em um processo de caráter interdisciplinar no qual são indispensáveis análises históricas do acervo e seu contexto, iconografias e exames de materiais e técnicas.

Palavras-chave: análise formal; atribuição; metodologia; escultura.

ABSTRACT

This article deals with how the method created by the physician and art historian, Giovanni Morelli, was used in the formal and attributive analysis of the works of the artist Antônio Pereira dos Santos, the Master of Sabará, an artist from Minas Gerais identified during the preparation of the National Inventory of Movable and Integrated Goods by the former National Historical

¹ Historiadora do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, responsável pelos elementos artísticos móveis e integrados. Mestrado em Artes, pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, MBA em História da Arte pela Universidade Estácio de Sá e graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6650574844040245>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4252-0779>.

² Orientadora da dissertação - Professora do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Lattes: <https://orcid.org/0000-0002-6736-1762>

Orcid: <http://lattes.cnpq.br/1943960329335593>

and Artistic Heritage Service, in 1986 and 1987. One of the objectives of the research was to deepen the methodology of formal analysis of devotional sculptures, using the “Morellian” method as a basis. In addition, flowcharts were developed for each stage to guide, in a didactic way, the study of the anatomical details of the works listed. The analysis process was carried out through a comparative study between the most significant formal anatomical elements of the works, identifying similarities and defining the main styles. As a result, it is possible to confirm, refute or establish new attributions to the master and his workshop. We consider that, when carrying out attributions, formal analysis is a tool in an interdisciplinary process in which historical analysis of the collection and its context, iconography and examinations of materials and techniques are essential.

Keywords: formal analysis; attribution; methodology; sculpture.

RESUMEN

Este artículo aborda cómo el método creado por el médico e historiador del arte Giovanni Morelli fue utilizado en el análisis formal y atributivo de las obras del artista Antônio Pereira dos Santos, Maestro de Sabará, artista de Minas Gerais identificado durante la elaboración del Inventario Nacional de Bienes Muebles e Integrados por la ex Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, en 1986 y 1987. Uno de los objetivos de la investigación fue profundizar la metodología de análisis formal de las esculturas devocionales, tomando como base el método “morelliano”. Además, se desarrollaron diagramas de flujo para cada etapa para guiar, de manera didáctica, el estudio de los detalles anatómicos de las obras enumeradas. El proceso de análisis se llevó a cabo mediante un estudio comparativo entre los elementos anatómicos formales más significativos de las obras, identificando similitudes y definiendo los principales estilos. Como resultado, es posible confirmar, refutar o establecer nuevas atribuciones al maestro y su taller. Consideramos que, a la hora de realizar atribuciones, el análisis formal es una herramienta en un proceso interdisciplinario en el que son esenciales los análisis históricos de la colección y su contexto, la iconografía y los exámenes de materiales y técnicas.

Palabras clave: *análisis formal; atribución; metodología; escultura.*

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada é um recorte da dissertação de mestrado intitulada “Mestre de Sabará: Metodologia para Análise Formal e Estudo Atributivo”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio, em 2022 (Reis, 2022). Este artigo dá destaque à metodologia de estudo usada na atribuição do conjunto de obras do Mestre de Sabará, denominado, mais recentemente, como Antônio Pereira dos Santos.

Guizburg publicou, em 1983, na obra de Eco e Sebeok, um capítulo intitulado “Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes”. Posteriormente, em 1989, em livro de sua autoria, o capítulo: “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”. O autor traz os personagens do final do século XIX, fazendo analogia na busca das “pistas”, para chegar a seus objetivos

mais secretos e ocultos, aproximando Freud, através dos “sintomas”, o personagem Holmes, por meio dos “indícios” e Morelli, decifrando os “signos pictóricos” (Ginzburg, 1983, 1989).

O italiano Giovanni Morelli (1816-1891) foi um médico e historiador da arte que influenciou fortemente os métodos de análise artística, notadamente das pinturas, desde o século XIX. Apesar de ter formação inicial em Medicina, não exerceu a profissão, exceto quando lecionou anatomia comparada na Universidade de Munique, tendo, nas artes, uma grande paixão. Sua primeira publicação na área ocorreu quando ainda era jovem, sob o pseudônimo de Nicholas Schäffer, em 1836, e foi seguida de várias outras. Posteriormente, já mais maduro, e tendo abraçado a História da Arte como profissão, publicou uma série de artigos na Revista de Belas Artes de Leipzig (*Zeitschrift für bildende Kunst*), sob os pseudônimos de Ivan Lermolieff e Johannes Schwarz (Ginzburg, 1989).

Morelli levou seu conhecimento na área de anatomia para a análise artística, onde buscava encontrar, nos mínimos detalhes deixados pelos pintores, suas principais marcas. Analisando pormenorizadamente os traços anatômicos representados nas pinturas, como formato das orelhas, unhas, dedos, olhos etc., considerava ser possível realizar atribuições e identificar falsificações por meio de “[...] cuidadosos registros de detalhes característicos, através dos quais um artista se revela [...]” (Ginzburg, 1983, p. 91). Assim, ao realizar a análise de uma obra, o pesquisador não deveria

[...] concentrar a atenção nas características mais óbvias da pintura, pois estas poderiam ser facilmente imitadas [...] Ao invés disso, deveríamos nos concentrar nos detalhes menores, em especial aqueles que apresentam menos significância no estilo típico da própria escola do pintor: lóbulos da orelha, unhas dos dedos, formato das mãos e dos pés (Ginzburg, 1983, p. 90).

Seu método, apesar de considerado demasiado positivista por muitos, foi largamente utilizado por conhecedores e peritos em análise de obras de arte ao longo dos anos, tendo inspirado várias áreas de estudo. Outros dois estudiosos do século XIX, também formados em medicina, Sigmund Freud (1856-1939), considerado o pai da psicanálise, e Sir Arthur Conan Doyle, autor das obras literárias sobre o famoso detetive Sherlock Holmes, utilizaram-se de métodos semelhantes em suas investigações e estudos. Freud, já na primeira fase de sua carreira, compara o método de Morelli, na História da Arte, ao da pesquisa em psicanálise, ao afirmar:

Creio que o seu método (Morelli) está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou ‘refugos’ da nossa observação (Freud, 1955, p. 9, apud Perino, 2020).

Freud (1986), portanto, acreditava, assim como Morelli, na importância dos sinais em seus métodos investigativos, nas pequenas minúcias deixadas pelas pessoas em suas ações e obras.

Há na vida muito desse simbolismo, que comumente nos passa despercebido [...] Quem tem olhos para ver e ouvidos para ouvir fica convencido de que os mortais não conseguem guardar nenhum segredo. Aqueles cujos lábios calam denunciam-se com as pontas dos dedos; a denúncia lhes sai por todos os poros (Freud, 1986, p. 48).

Sir Arthur Conan Doyle, autor de Sherlock Holmes, expõe, em suas obras, método semelhante de atenção aos detalhes. Já no início de *Um Estudo em Vermelho* (Doyle, 2015), o autor mostra as peculiaridades do que chama de “Ciência da dedução”, em um artigo escrito pelo detetive, intitulado *O Livro da Vida*, no qual se “[...] propunha a demonstrar o quanto um homem observador poderia aprender por meio do exame minucioso e sistemático de tudo que lhe caísse sob os olhos” (Doyle, 2015, p. 24). Indo ainda mais fundo, acrescenta: “[...] uma expressão momentânea, um repuxar de músculo ou um movimento dos olhos podiam denunciar os movimentos mais íntimos de um homem” (Doyle, 2015, p. 24).

A metodologia utilizada foi adaptar o “Método Morelliano” usado para investigar pinturas falsas no século XIX, aplicando-o para fazer a análise formal de obras tridimensionais, como é o caso das esculturas de vulto devocional dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. A pesquisa apresentada aqui e desenvolvida na dissertação de mestrado da autora (Reis, 2022) é o desenvolvimento da análise formal do grupo escultórico do Mestre de Sabará, buscando analisar os traços anatômicos, de forma bastante sistematizada e pormenorizada.

A partir de pesquisas anteriores de atribuição ao mestre (Santos Filho, 2002, 2005) realizamos um trabalho de campo no qual foram pré-selecionadas 30 obras encontradas nas igrejas do município de Sabará, sendo todas estudadas e documentadas detalhadamente. Foi importante uma pesquisa minuciosa de cada obra, para encontrar os estilemas, “cacoetes” ou “assinatura/ caligrafia” do autor, que são aquelas formas que se repetem, deixando uma marca registrada, que se torna uma constante e permite atribuir a obra ao artista.

Foi importante, nesse método, pesquisar dicionários de anatomia atualizados na busca de nomenclaturas para definir clara e objetivamente as características de partes da anatomia estudada, evitando descrições subjetivas. Como exemplo, enfatizamos que “olhos amendoados” é muito genérico e a forma correta de proceder a esta análise é trabalhar com a definição de pálpebras superiores, inferiores e a carúncula lacrimal.

ANÁLISE DAS OBRAS

As esculturas foram divididas em três grupos distintos: seis obras em talha inteira, isto é, esculturas em três dimensões, totalmente entalhadas e policromadas; uma peça classificada como imagem articulada, possuindo alto nível de elaboração de talha, porém apresentando

articulações (Coelho; Quides, 2014); e 23 imagens de vestir, aquelas que terão sempre a necessidade de complementação de vestimenta em tecido. Dentre essas últimas, encontram-se 17 obras completas e 6 dissociadas, que perderam partes ao longo dos anos.

Obviamente, além da análise comparativa dos detalhes anatômicos, foram utilizados métodos científicos para análise artística já largamente contemplados, como estudo do contraposto, do cânone, da simetria, notadamente em obras de talha inteira. O primeiro deles, o contraposto, é considerado a partir do momento em que a estatuária grega rompe com a “lei da frontalidade”. Essa lei dita que, “[...] independentemente da posição que a figura ocupe, há uma linha reta de simetria que [...] divide o corpo em duas partes iguais” (González, 1986, p. 21, tradução nossa), sem torção ou inclinação. Quando a ideia do movimento começa a ser utilizada, nos períodos clássico e helenístico, rompe-se com a “lei da frontalidade”. Esse novo movimento inserido nas obras recebeu o nome de “contraposto”. Segundo González (1986, p. 46, tradução nossa), esse conceito baseia-se na ideia de que

A decomposição de forças é um fato verificável no movimento humano: quando uma parte se move, a outra se mantém; não pode mover tudo de uma vez. É o que tem sido chamado de “contraposto”. Uma perna avança, a outra sustenta o corpo, e os braços fazem o mesmo enquanto a cabeça olha para o lado e se inclina.

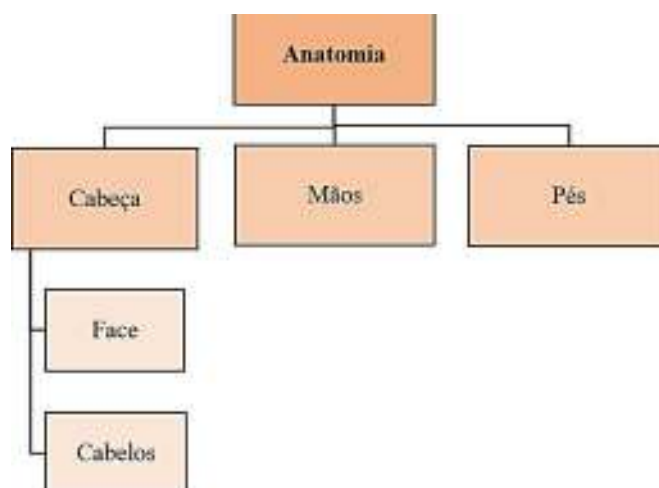
Em suma, quando uma das pernas está em repouso, o ombro que se encontra do mesmo lado deve estar mais elevado; no lado da perna reta, em apoio, o ombro deve estar mais baixo. Essa seria, portanto, considerada a postura de contraposto clássico (Hill, 2012).

Com relação ao cânone, foi utilizado como parâmetro o *Cânone de Policleto* (2013), em que o corpo humano, em perfeitas proporções, teria o comprimento de sete vezes o tamanho de sua cabeça. No que diz respeito à simetria, foi utilizado o conceito de equivalência entre elementos que se opõem, como as partes esquerda e direita de uma figura, aproximando-se, portanto, do conceito de simetria bilateral. Nesse sentido, dividimos a obra em um eixo central, verificando se seu direcionamento (vertical, diagonal, sinuoso etc.) estava em consonância com o restante da obra, produzindo resultado proporcional e harmônico. Também foram examinadas as linhas predominantes, físicas e virtuais, o eixo central e as formas geométricas que fazem parte da composição da escultura.

Para a análise das fotografias realizadas durante o trabalho de campo, as partes anatômicas das esculturas selecionadas para estudo foram realçadas com desenho em linhas coloridas trabalhadas em *software* de edição de imagens. O desenho tem a função de simplificar os traços, tornando-os claros e evidentes para destacar os estilemas e identificar com mais facilidade os pormenores da talha do artista, salientando os contornos que dão identidade à sua obra, para facilitar a comparação entre as peças.

Além disso, foram criados fluxogramas que demonstraram, de forma didática e esquematizada, toda a metodologia seguida, tanto da análise formal, quanto da análise anatômica. Tal artifício possibilitou retratar a metodologia de análise desde o item mais elementar até aqueles mais específicos encontrados nas esculturas. “O fluxograma abaixo é um exemplo e mostra os primeiros pontos a serem verificados com relação à análise da Figura Humana, mais especificamente de sua anatomia, sendo importantes para a descrição das peças e os futuros desdobramentos anatômicos.” (Reis, 2022, p. 83).

Figura 1 – Fluxograma da análise da anatomia – elementos básicos



Fonte: elaborado pela autora 1, 2024.

A seguir, damos início à análise anatômica de forma ainda mais detalhada, atendo-nos aos formatos utilizados pelo artista nos entalhes de cada parte do corpo. Para tanto, os elementos básicos foram ainda mais desdobrados. A face, em suas regiões, e essas desdobradas em suas composições: nariz, olhos, boca, orelhas e assim por diante. Em seguida, os membros inferiores e superiores: mãos e pés, seus ossos, dedos e unhas.

Cada um dos itens anatômicos foi, portanto, analisado em todas as 30 esculturas elencadas, para que, ao fim, pudéssemos realizar um estudo comparativo de todo o material encontrado. Além disso, alguns pontos da técnica construtiva foram analisados, de modo a tentarmos encontrar semelhanças em sua execução.

A imagem de São Francisco de Assis (Figura 1), medindo 152 X 68 X 58 cm foi escolhida para exemplificar os passos da pesquisa. O cânone analisado teve como resultado 5 cabeças e meia e a obra não apresenta o contraposto clássico, como especificado por Hill (2012), onde há equilíbrio entre movimentos dos ombros e das pernas.

A escultura é verticalizada com composição simétrica, rompida apenas por poucas formas curvas no hábito e forma em “S” no joelho da perna flexionada. As mãos têm veias e ossos metacarpiais ressaltados, com dedos alongados e tendões nos pulsos. Os pés também possuem dedos alongados, metatarsos aparentes, com dobras das articulações proeminentes. As unhas possuem formato trapezoidal e pontas arredondadas.

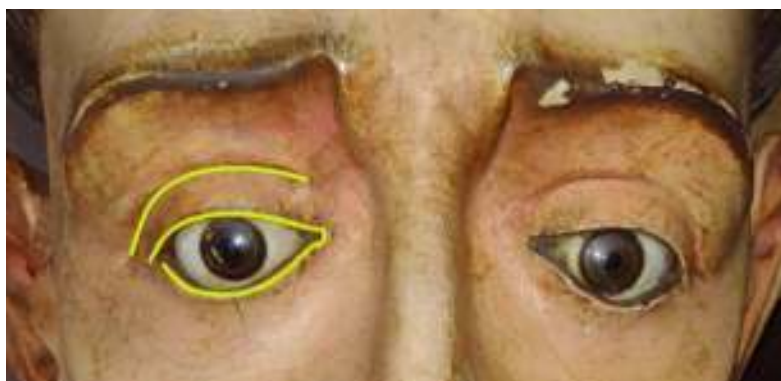
Figura 2 – S. Francisco de Assis - Contraposto



Fonte: fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 5/11/2014, editada pela autora.

A análise pormenorizada dos estilemas do rosto, mostram que os olhos são elementos de grande expressividade. O desenho evidencia um sulco palpebral bem realçado, acompanhando a linha da pálpebra superior que é bem acentuada e curva para baixo. A pálpebra inferior possui arco bem acentuado, que também descende deixando o “olhar caído”, e a carúncula lacrimal se estende do traço e corte reto.

Figura 3 – Imagem de São Francisco de Assis – Formato dos olhos



Fonte: autora 1, 2021.

As sobrancelhas são definidas na talha com movimentos bem característicos em curvas e contracurvas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, com ligeiro franzir do cenho, movimentando o músculo corrugador do supercílio e prócero. Na região da glabella, há um formato em “Y” que desce para um nariz alongado, em linhas paralelas e leve curvatura no rínio, na vista de perfil.

Figura 4 – Imagem de São Francisco de Assis – Região frontal



Fonte: autora 1, 2021.

Entre o nariz e a boca há o filtro bem demarcado com as linhas ressaltadas na crista. A boca tem lábio superior mais fino e anguloso e o inferior mais carnudo. Abaixo dela há a prega labiomentual com leve concavidade. A barba possui estrias em formato de “S” que, na frente, formam volutas.

As orelhas possuem a hélice, anti-hélice e ramos com linhas espirais sobrepostas e a concha é estreita com trago bem delineado.

Figura 5 – Imagem de São Francisco de Assis –
Formato da orelha



Fonte: autora 1, 2021.

Figura 6 – Imagem de São Francisco de Assis –
Cabelos



Fonte: autora 1, 2021.

O músculo esternocleidomastoideo é visualizado em linhas concorrentes, formando ângulo no encontro com o esterno, além do já citado “pomo de Adão”. As mechas dos cabelos são volumosas em estrias finas que se movimentam em “S” e topete frontal.

A escultura foi analisada em seu aspecto técnico, sendo composta por 4 blocos, e possui olhos de vidros. O exame radiográfico mostrou olhos de formato esférico, ocos e com pedúnculo, bem como grandes cravos para fixação da face na cabeça. O estofamento tem ornamentação simples, apenas com técnica de relevo nas bordas do hábito.

Após o estudo das 30 esculturas, foi realizada a análise comparativa, dividindo-se o conjunto em 3 grupos. Nesse momento, as obras foram divididas entre masculinas e femininas, tendo como premissa as diferenças morfológicas existentes entre os dois gêneros. Após o estudo comparativo, as peças puderam ser divididas entre aquelas que continham os estilemas mais perceptíveis do artista, o que nos permitiu inferir que foram executados pela mesma pessoa ou oficina. O segundo grupo contém as obras em que os estilemas aparecem de forma tênue ou pouco distintos, possivelmente executadas por mãos menos hábeis tecnicamente, mas ainda fazendo parte da mesma oficina do primeiro grupo. No terceiro grupo, as obras possuem características que não condizem com as demais, não sendo consideradas, portanto, do mesmo escultor e/ou oficina.

Cada item formal e anatômico do conjunto foi estudado de forma comparativa, utilizando-se sempre o desenho. Para os estilemas mais importantes, foram montadas tabelas, como demonstrado no grupo das orelhas masculinas (Figura 7).

Figura 7 – Orelhas masculinas



Fonte: autora 1.

1. S. Francisco de Assis; 2. S. Camilo de Lélis; 3. S. Jorge; 4. S. Francisco de Assis Batizando; 5. S. Francisco de Assis; 6. S. Boaventura; 7. S. Antônio de Pádua; 8. S. Benedito; 9. Senhor Morto; 10. S. Francisco de Assis; 11 S. Luiz, Rei de França; 12. S. Antônio de Pádua; 13. S. Antônio de Pádua; 14. Papa Inocência III (busto); 15. Cardeal (busto); 16. Cardeal (busto); 17. S. Francisco de Assis (cabeça); 18. S. Francisco de Assis (busto); 19. S. Francisco de Assis (cabeça).

Para sistematizar os dados coletados e quantificar com precisão quais peças faziam parte de determinado grupo, foram elaboradas tabelas pontuando semelhanças e diferenças. Cada coluna da tabela remete a um elemento anatômico analisado, que foi interligado à linha com o nome da obra. O campo demarcado em azul demonstra que a obra apresenta as características do artista, que se repetiu em várias esculturas. O campo em amarelo, mostra que a característica existe, mas de forma levemente diferente, porém ainda se aproximando do estilema encontrado. O campo demarcado em vermelho demonstra que a obra não apresenta o referido estilema. Há ainda a indicação “Não se Aplica” (N/A).

O quadro comparativo das imagens masculinas foi preenchido da seguinte forma:

Quadro 1 – Dados das peças masculinas

Obras	Rosto	Olhos	Fronte	Perfil	Oral	Orelha	Pescoço e colo	Cabelos	Mãos	Pés	Unhas
1. São Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2. S. Camilo de Lélis	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A
3. São Jorge	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
4. São Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
5. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
6. S. Boaventura	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A
7. S. Antônio	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
8. S. Benedito	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
9. Senhor Morto	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
10. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
11. S. Luiz Rei de França	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●	●	●
12. S. Antônio	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
13. S. Antônio	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
14. Papa Inocêncio III	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
15. Cardeal	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	●
16. Cardeal	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	N/A
17. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	N/A
18. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	N/A
19. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	N/A

Fonte: autora 1.

Como resultado, após o estudo de todas as tabelas, identificamos: 20 esculturas possuem todos os estilemas do Mestre de Sabará; apenas 6 obras possuem alguns estilemas; e 4 não possuem nenhum, não se identificando com a oficina.

Em se tratando das características do Mestre de Sabará, encontramos como seus principais estilemas: formato dos olhos mostra arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior, "olhar caído"; supercílios bem ressaltados na escultura; sulco e crista do filtro bem demarcados; nariz alongado, com curva no rínio nas peças masculinas; boca com lábio inferior carnudo e superior fino e angulado; orelhas alongadas, com espiral na parte superior e concha estreita; cabelos com mechas grossas, estrias finas, em "S"; mãos com dedos afilados, em movimentação suave, com ângulo proeminente nas dobras, unhas em formato trapezoidal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise formal, baseada no “método morelliano” adaptado da pintura para a escultura, foi a base teórica usada para identificar os traços formais, que se repetem nas obras e revelam os principais estilemas de um mestre e sua oficina.

A metodologia usada na pesquisa se pautou na busca de dicionários e atlas de anatomia atualizados, para definir as nomenclaturas corretas para usar na identificação das partes estudadas. Dessa forma, a análise será mais minuciosa observando-se detalhes que fazem diferença para utilizar comparativamente. Foram feitos fluxogramas dos elementos anatômicos, para guiar os estudos de forma a estabelecer um guia para determinados elementos, por exemplo: cabeça, que se desdobra em olhos, nariz, boca, orelhas etc.

A documentação fotográfica deve ser detalhada e de todas as esculturas, considerando a tridimensionalidade e a frontalidade, para não haver distorções. Também devem ser feitos desenhos, usando-se *software Inkscape* de edição de imagens selecionadas de cada parte anatômica das obras, para sintetizar os traços, tornando a forma evidente e destacando os estilemas.

A partir dos estilemas definidos, teve início a etapa de comparação entre as obras. Foram observadas diferenças sutis na representação de figuras masculinas e femininas, o que determinou a separação dos conjuntos para análise. A sistematização dos dados foi feita em tabelas que permitiram clareza na comparação.

Uma pesquisa de atribuição é, em primeiro lugar, um estudo interdisciplinar e a análise formal aqui apresentada é uma ferramenta necessária nesse processo, que deve ser associada a outros estudos. No caso do Mestre de Sabará estudado, foi realizada a revisão da literatura considerando todas as atribuições anteriores realizadas em inventários e publicações de especialistas. Contribuíram no processo as pesquisas históricas realizadas em documentos, a análise iconográfica das obras e o contexto de origem das esculturas, considerando a igreja, a cidade e os arredores. As análises realizadas no campo da ciência da conservação mostraram características técnicas de execução que também são parâmetros de atribuição.

Esperamos que o presente trabalho estimule outras pesquisas sobre o artista, como o estudo de suas características técnicas. Além disso, esperamos que contribua para mostrar a relevância das obras executadas tanto pelo Mestre de Sabará como de outros escultores de Minas Gerais ainda pouco estudados, reafirmando a importância que tiveram em uma sociedade com raízes marcadamente religiosas, além de corroborar a necessidade de sua proteção, como patrimônio histórico, artístico e cultural.

REFERÊNCIAS

CÂNONE de Policeto. *Fotografia digital*. 2013. Disponível em:

<http://sabermaisarte.blogspot.com/2013/03/canone-e-proporcao.html>. Acesso em: 6 abr. 2022.

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

DOYLE, Arthur Conan, Sir. *Sherlock Holmes: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. v. 1.

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. VII. 1901-1905.

GINZBURG, Carlo. Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto; SEBOK, Thomas (org.). *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 89-129.

GINZBURG, Carlo. Sinais raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-180.

GONZÁLEZ, Juan José Martín. *Las claves de la escultura*. Cómo identificarla. Barcelona: Arín, 1986.

HILL, Marcos. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 16, n. 52, p. 1-6, jul. 2012.

HILL, Marcos. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 16, n. 52, p. 1-6, jul. 2012.

PERINO, Gustavo. A obra de arte frente ao perito: a falsificação na história da arte – 1ª. Parte. Do século XIII ao início do século XX. *Revista Restauro*, São Paulo, v. 4, n. 8, ago.-dez. 2020. Disponível em:

<https://revistarestauro.com.br/a-obra-de-arte-frente-ao-perito-a-falsificacao-na-historia-da-arte/?print=pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

REIS, Flavia Costa. *Mestre de Sabará: metodologia para análise formal e estudo atributivo*. Orientador: Maria Regina Emery Quites. 2022. 375 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50113>. Acesso em: 18 fev. 2022.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005. p.123-232.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Mestre de Sabará: santeiro do período rococó mineiro. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 6, n. 21, p. 4-6, 2002. Disponível em:

<https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/issue/view/21>. Acesso em: 18 fev. 2022.

LAVATÓRIOS EM MADEIRA DA CIDADE DE SABARÁ, MINAS GERAIS

WOOD WASHBASINS IN THE CITY OF SABARÁ, MINAS GERAIS

LAVABOS EN MADERA DE LA CIUDAD DE SABARÁ, MINAS GERAIS

Hebert Gerson Soares Júnior¹

hebert.arquitetura@gmail.com

RESUMO

Este artigo tem como objetivo apresentar a análise morfológica comparativa dos lavatórios executados em madeira encontrados na Igreja de Nossa Senhora da Conceição e na Capela de Santo Antônio de Pompéu, na cidade de Sabará, Minas Gerais. A rara existência desse tipo de peça litúrgico-ornamental com suporte em madeira no território mineiro torna os objetos deste estudo peças importantes para compreender a produção dos lavatórios nas igrejas setecentistas em Minas Gerais, em contrapartida às instruções da Igreja Católica para sua fatura. A metodologia utilizada considera as visitas aos templos, registros fotográficos, identificação das principais linhas da composição, identificação da estrutura morfológica e do funcionamento dos lavatórios.

Palavras-chave: lavatório; madeira; morfologia; Sabará; Minas Gerais.

ABSTRACT

This article aims to present the comparative morphological analysis of the wooden washbasins found in the Church of Our Lady of Conception and in the Chapel of Saint Antony of Pompéu, in the city of Sabará, Minas Gerais. The rare existence of this type of liturgical- ornamental piece with wooden support in Minas Gerais makes the objects of this study important pieces for understanding the production of washbasins in eighteenth-century churches in Minas Gerais, in contrast to the Catholic Church's instructions for making them. The methodology used considers visits to temples, photographic records, identification of the main lines of the composition, identification of the morphological structure and the functioning of the washbasins.

Keywords: washbasin; wood; morphology; Sabará; Minas Gerais.

¹ Bacharel em arquitetura e urbanismo; especialista em patologia, terapia e manutenção de edificações, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa de Preservação do Patrimônio Cultural. Atua como arquiteto no Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte/Inventário do Patrimônio Cultural.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2454544073877561>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5368-3517>.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo presentar el análisis morfológico comparativo de los lavabos de madera encontrados en la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción y en la Capilla de San Antonio de Pompéu, en la ciudad de Sabará, Minas Gerais. La escasa existencia de este tipo de pieza litúrgico-ornamental con soporte de madera en Minas Gerais hace que los objetos de este estudio sean piezas importantes para comprender la producción de lavabos en las iglesias del siglo XVIII en Minas Gerais, en contraste con las instrucciones de la Iglesia Católica para su fabricación. La metodología utilizada considera visitas a templos, registros fotográficos, identificación de las líneas principales de la composición, identificación de la estructura morfológica y el funcionamiento de los lavabos.

Palabras clave: lavabo; madera; morfología; Sabará, Minas Gerais.

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como referência a dissertação de mestrado intitulada “As Linhas e Formas da Purificação: Revisão da literatura e Estudo Morfológico dos Lavatórios das Capelas Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis, em Ouro Preto/MG”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, em 2023 (Soares Júnior, 2023), para a realização das análises das composições gerais dos lavatórios em madeira.

A cidade mineira de Sabará, localizada na região central do estado, tem sua ocupação iniciada por volta de fins do século XVII, sendo possível afirmar que importantes monumentos religiosos de seu território tenham sido edificadas nas duas primeiras décadas do setecentos, como as capelas de Nossa Senhora da Expectação (do Ó) e de Santo Antônio de Pompéu, e a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

Tais templos conservam parte do sistema construtivo original, com fundação em baldrame de pedra, estrutura autônoma de madeira e vedações em adobes, e os interiores são quase totalmente revestidos em talhas douradas e policromadas. Do acervo de bens artísticos integrados, são encontrados na igreja paroquial (Figura 1A) e na capela de Santo Antônio (Figura 1B) quatro lavatórios de rara ocorrência no território mineiro e nacional. Essas peças litúrgico-ornamentais são executadas em suporte de madeira, com talha policromada e dourada, e estão totalmente desativadas, cumprindo função ornamental e como testemunhos histórico e artístico.

Figura 1A – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição. Sabará/MG



Figura 1B – Capela de Santo Antônio de Pompéu. Sabará/MG



Fonte: fotos de autor, 2019.

A presença dos lavatórios no interior das sacristias é um costume antigo, vinculado a ablução dos presbíteros. Foi instituída enquanto preceito católico pelo menos desde o Concílio de Trento, marco para a edição de decretos, com novas regras canônicas e sistematização da construção, ornamentação e organização do espaço litúrgico. A pioneira *Instructionum Fabricae et supellectiles eccllesiasticae*, escrita em 1577 por Carlo Borromeo, orienta que os lavatórios sejam em pedra, total ou parcialmente inseridos na parede, em nicho semicircular, contendo uma ou mais torneiras e bacia côncava em mesmo material. Acrescenta que a água deve ser recolhida e lançada, por meio de uma bica, em cisterna subterrânea ou outro local distante da parede da sacristia (Borromeo, 1952).

Os lavatórios encontrados nas sacristias dos templos católicos no Brasil e executados até meados do século XIX podem ter origem nacional ou portuguesa. Em sua maioria, utilizam a pedra enquanto suporte para a composição escultórica (de maior ou menor apuro artístico), incorporando os modelos formais e ornamentais de Portugal. Quanto à tipologia, são encontrados em modelo parietal, quando fixados diretamente nas alvenarias, ou de coluna (ou vulto), quando sustentados por uma coluna central, normalmente dispostos no centro do espaço da sacristia ou de edículas a ela anexas (Soares Júnior, 2023).

Em Minas Gerais, os lavatórios são apenas do tipo parietal, sendo o suporte normalmente em pedra de ocorrência local (quartzito, serpentinita, esteatita). Possuem decoração variada, desde simples elementos geométricos a ricas composições ornamentais, por vezes com trabalhos de policromia e douramento. Há, no entanto, rara ocorrência de lavatórios em madeira policromada e dourada, possivelmente datados do início do século XVIII (até por volta de 1730). (Soares Júnior, 2023).

Foram encontrados cinco exemplares setecentistas em madeira, atualmente sem uso, na região de Sabará e Caeté: um na Capela de Santo Antônio (povoado de Pompéu, Sabará); um na Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Caeté), e três na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição (Sabará). Contudo, neste trabalho serão abordados apenas os localizados no município de Sabará.

Desse modo, o objetivo deste artigo é apresentar a análise morfológica comparativa dos lavatórios executados em madeira encontrados na Igreja de Nossa Senhora da Conceição e na Capela de Santo Antônio de Pompéu, na cidade de Sabará, Minas Gerais.

LAVATÓRIO DA CAPELA DE SANTO ANTÔNIO DE POMPÉU

Segundo consta no inventário do acervo da Capela de Santo Antônio de Pompéu, elaborado pelo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte em 2015, a edificação teria sido construída aproximadamente entre as duas primeiras décadas do século XVIII, sendo possível encontrar registros de batismo no templo no início da década de 1730, quando se infere que estaria concluída senão totalmente, mas em grande parte (Fonseca, 2015). A decoração em gosto nacional português que reveste o arco-cruzeiro, ilhargas e forro da nave e o retábulo-mor é complementada pelo lavatório e seu porta-toalhas, localizados na sacristia, e pelo oratório da Capela do Santíssimo Sacramento. Todos esses elementos possuem suporte em madeira, com acabamento em policromia e douramento (Soares Júnior, 2023). De acordo com os inventários elaborados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1987a) e pela Arquidiocese de Belo Horizonte (Fonseca, 2015), há semelhanças entre a talha do lavatório e a do altar-mor, arco-cruzeiro e retábulo da capela do Santíssimo Sacramento, cuja autoria é atribuída a Manuel de Mattos.

O lavatório (Figura 2A) está instalado na parede que divide a capela-mor e a sacristia, sob o porta-toalhas e próximo à porta de acesso ao corpo da capela. Essa posição, no entanto, está em desacordo com as instruções da Igreja Católica contrarreformista, já mencionadas, e é incomum se comparada com os demais lavatórios parietais do país, dispostos ao fundo ou na lateral das sacristias, para facilitar o escoamento das águas servidas.

Durante a última restauração dos elementos artísticos integrados da capela, ocorrida em 2024, foi encontrada uma abertura retangular na alvenaria entre o tardo² do espaldar do lavatório e o engradado que sustenta os painéis das ilhargas da capela-mor possivelmente após a ausência total de qualquer estrutura hidráulica. Esses apontamentos permitem afirmar que a peça teve sua posição original alterada e o funcionamento impedido, possivelmente após

² Segundo o Dicionário da Arquitetura Brasileira, tardo² é o “lado ou face tosca de pedra de cantaria que fica que sustenta voltada para dentro da parede; a face oposta à principal; a superfície interna, que olha para dentro, da folha de uma porta” (Corona; Lemos, 2017, p. 442).

alguma intervenção ou restauração da edificação. Cabe apontar ainda que o lavatório se articula no eixo vertical com o porta-toalhas disposto acima dele, e eles formam o conjunto de maior notoriedade, rompendo com a leitura longitudinal do espaço.

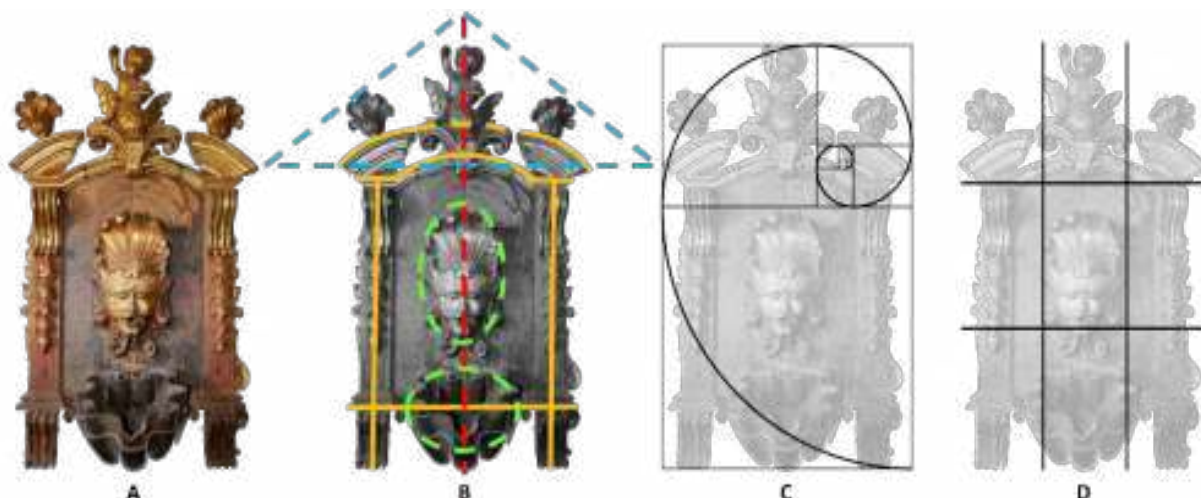
Sobre a morfologia do lavatório, verifica-se que ele é formado por duas partes principais: o tanque centralizado e o espaldar acima e atrás desse. O tanque e a bica única, disposta no espaldar, são vinculados aos aspectos funcionais (ablução do sacerdote), enquanto o espaldar, com seus elementos entalhados, policromados e dourados, dedicam-se à decoração, além de conter a inscrição em latim³ direcionada exclusivamente aos sacerdotes, em tom de advertência. Cada uma dessas partes ocupa uma área, porém é demasiadamente desigual, com predomínio do caráter ornamental.

Ao analisar as principais linhas de composição da peça (Figura 2B), verifica-se uma composição alongada e simétrica, marcada pelos eixos verticais das pilastras nas extremidades e por um outro eixo virtual ao centro e nesse mesmo sentido, formado pelo alinhamento do tanque, da carranca e dos elementos decorativos do coroamento. Em contraposição, existem dois eixos horizontais na base e cimalha do espaldar, mas que não conseguem romper com a tendência vertical que predomina. O tanque é bojudo, pela forma da concha funda, e está integrado de modo harmônico, mas também se trata de intervenção posterior, possivelmente na sua reinstalação nesse local. O coroamento acontece em arranjo triangular, contribuindo para a verticalidade.

Sobre a harmonia da composição, é possível associar as molduras nas extremidades do espaldar à forma das janelas da arquitetura mineira (Figura 2B), inclusive obedecendo aos padrões da composição áurea (Figura 2C) comumente utilizada nas construções e obras de arte da antiguidade clássica. Isto é, ao calcular a razão entre a altura e largura máximas do lavatório, a resultante será igual ou muito próxima de 1,61803399 (número de ouro). Se utilizada ainda a regra dos terços (Figura 2D), também aplicada aos campos da pintura, arquitetura e fotografia, a carranca é contida no quadro central, conferindo-lhe a posição de destaque em relação a todo o restante.

³ “*Unda manus vestras, etiam lavat unda Pilati, Ne sit Pilati vestra cavete, Patres*” (A água lava vossas mãos como também as de Pilatos. Cuidai, Padres, que vossas mãos não sejam como as de Pilatos). Tradução extraída de Soares Júnior (2022).

Figura 2 – Lavatório da sacristia e detalhes de sua composição.
Capela de Santo Antônio de Pompêu, Sabará, Minas Gerais



Fonte: foto e montagem do autor, 2024.

LAVATÓRIOS DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

A Matriz de Nossa Senhora da Conceição foi construída a partir da primeira década do século XVIII, em substituição ao templo anterior e, por isso, é chamada de “igreja grande” ou “igreja nova”. Apesar da ausência de documentos que informem de modo mais preciso a data de início e término das obras, estima-se que a igreja estava em grande parte concluída em 1724, quando ocorreu a instituição régia da paróquia. Por conter elementos em gosto característico de estilos posteriores (joanino e rococó), é possível que a decoração tenha sido concluída nas décadas seguintes ou mesmo substituída pelos novos gostos de cada época. O templo preserva expressivo acervo artístico de talhas e pinturas, dentre os quais três lavatórios, dispostos nas sacristias do lado do Evangelho (Irmandade do Santíssimo Sacramento – Figura 4A), da Epístola (Irmandade de Nossa Senhora do Amparo – Figura 3A), e outro na capela mortuária.

Os lavatórios das sacristias são do tipo parietal, estão instalados nas paredes do fundo e participam do programa ornamental desses espaços, juntamente com os demais elementos integrados (porta-toalhas, forro, oratório e painéis do espaldar sobre o arcaz).

É possível afirmar que, por estarem alinhados ao eixo central do sentido longitudinal predominante dessas sacristias, os lavatórios se contrapõem ao eixo perpendicular transversal formado entre os oratórios e as portas fronteiras a eles, de acesso externo ao prédio. Além disso, o coroamento dos lavatórios está fisicamente integrado às cimalkas dos forros das sacristias e, conseqüentemente, à arquitetura da própria igreja. Eles possuem estrutura bastante semelhante

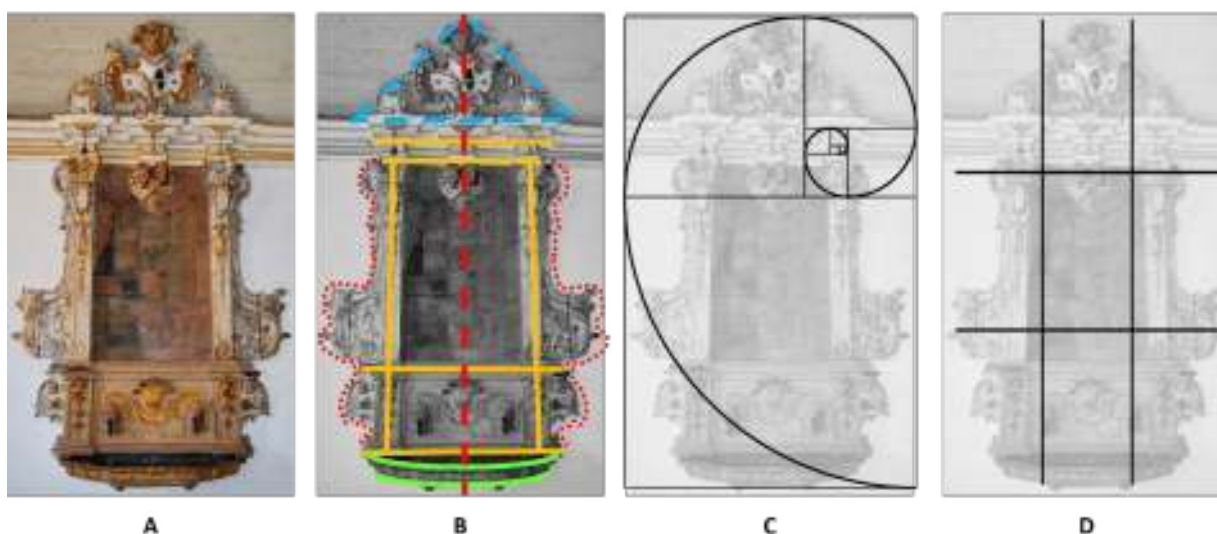
entre si, com ligeiras diferenças na proporção e decoração, principalmente os motivos ornamentais das bicas – no lado do Evangelho com carrancas, e no lado da Epístola com seres mitológicos (dragões) – e as pinturas dos espaldares. Segundo consta no inventário do Sphan (1987b), as peças são datadas do século XVIII, e o lavatório da sacristia da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo pode ser mais antigo que aquele do lado oposto.

Sobre a morfologia, verifica-se que são formados por duas partes principais: os tanques e os espaldares acima deles. Assim como na peça examinada anteriormente, tanques e bicas dispostas nos espaldares são vinculados aos aspectos funcionais, enquanto os espaldares correspondem à decoração, mantendo também a relação de predomínio desta última área em relação à primeira. No entanto, cabe apontar, no caso da Matriz, que os lavatórios das sacristias possuem bicas duplas e os tanques ocupam toda a largura da base, não se restringindo ao centro. Além disso, o espaldar de ambos é segmentado em duas partes (registro inferior, onde se localizam as bicas e o encaixe para o reservatório, e o quadro principal com pintura de paisagem), podendo, os dois lavatórios, ser comparados às composições dos retábulos maneiristas de tramo único e dois corpos.

Quanto às principais linhas de composição das peças (Figuras 3B e 4B), trata-se de duas composições alongadas e simétricas, marcadas pelos eixos verticais das pilastras nas laterais e os eixos horizontais nas bases, nos terços inferiores dos espaldares e nas cimalkas junto aos coroamentos. Nas extremidades das pilastras, uma linha sinuosa também pode ser traçada desde os elementos que encerram os lavatórios nas laterais. Os tanques são horizontalizados pelos bojos rasos e largos e possuem plantas ligeiramente arqueadas. Os coroamentos acontecem em arranjo triangular e inclinado no sentido do observador, acompanhando as empenas dos forros em gamela.

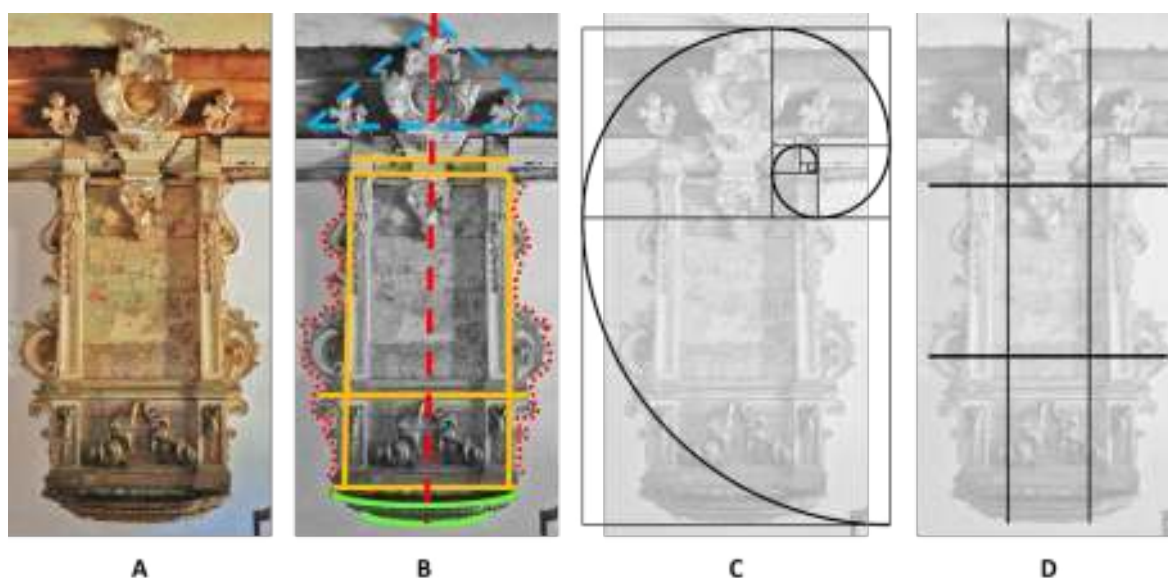
Ao analisar a harmonia das composições desde a sobreposição da espiral áurea, nota-se a diferença entre as proporções dos lavatórios. Em ambos, a resultante da razão entre altura e largura será superior ao número de ouro, no entanto, para aquele do lado do Evangelho (Figura 3C) essa diferença é menor que o do lado da Epístola (Figura 4C), mais esbelto e verticalizado. Quando utilizada a regra dos terços (Figuras 3D e 4D), o quadrante central coincide com grande parte da pintura de paisagem do quadro do espaldar, sem grande efeito de destaque.

Figura 3 – Lavatório da sacristia do lado do Evangelho e detalhes de sua composição.
Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais



Fonte: foto e montagem do autor, 2024.

Figura 4 – Lavatório da sacristia do lado da Epístola e detalhes de sua composição.
Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais



Fonte: foto e edição do autor, 2024.

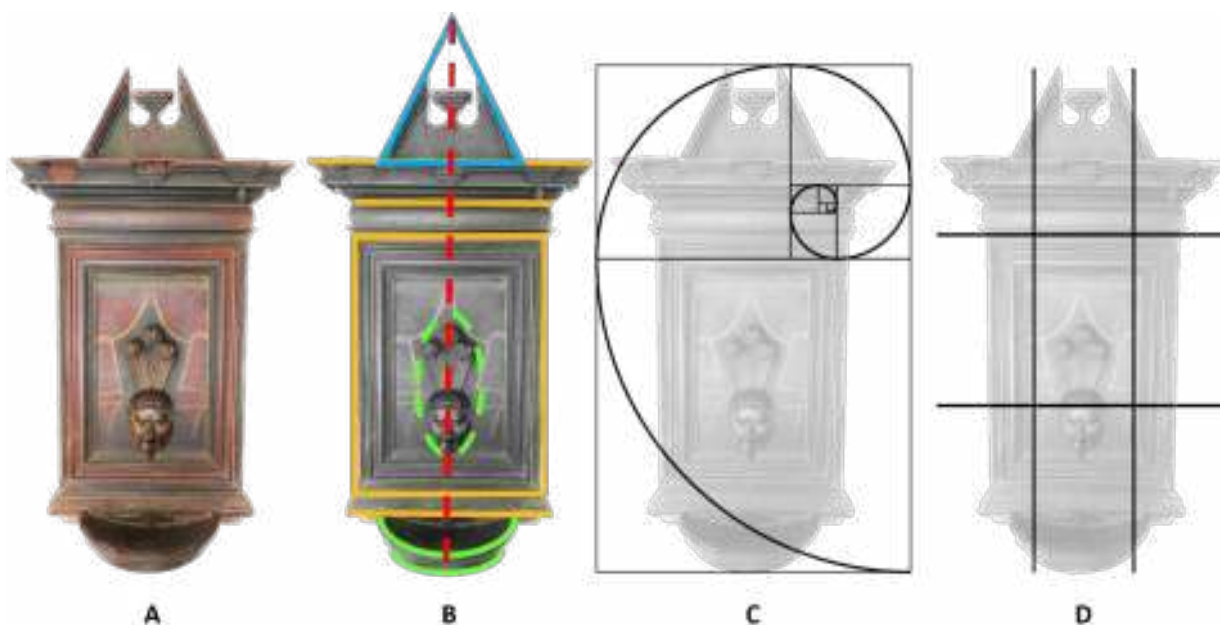
O terceiro lavatório da Matriz (Figura 5A), disposto na parede lateral externa da capela mortuária e de menores proporções em relação aos das sacristias, possivelmente tinha uso restrito aos ritos funerários, mas, sobre ele, não há nenhuma informação complementar na ficha de inventário do Sphan (1987b). Assim como os demais, ele faz parte do programa ornamental desse espaço, juntamente com o forro e o retábulo, mas não se integra fisicamente a esses elementos e nem participa da organização do espaço, tal como ocorre nas sacristias.

Sobre a estrutura morfológica, ele segue o padrão observado por Gonçalves e Coutinho (2022), compondo-se do tanque raso centralizado e do espaldar com a bica única, associados aos aspectos funcionais (bica e tanque) e decorativos (espaldar decorado).

Em relação às principais linhas de composição (Figura 5B), trata-se de lavatório verticalizado e simétrico, marcado por espaldar com molduras reentrantes em forma de quadro, eixos horizontais na base e sobre verga do espaldar, tanque horizontalizado pelo bojo raso e de planta semicircular, e coroamento em frontão triangular interrompido. Um eixo central ainda pode ser encontrado, reforçando a verticalidade a partir do alinhamento do tanque, da carranca com seu penacho alongado e do coroamento, assemelhando-se ao lavatório de Pompéu.

A verticalidade do lavatório da capela mortuária da Matriz ainda pode ser atestada quando se verifica que sua composição não segue a proporção áurea (Figura 5C), estando demasiadamente esbelta. Quanto utilizada a regra dos terços (Figura 5D), o quadrante central envolve parcialmente a carranca central somente em seu penacho, também sem grande efeito de destaque.

Figura 5 – Lavatório da capela mortuária e detalhes de sua composição.
Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais



Fonte: foto e montagem do autor, 2024.

ANÁLISE COMPARATIVA DOS LAVATÓRIOS

Ao proceder a análise comparativa entre os lavatórios em suporte de madeira localizados nas igrejas de Sabará, é possível afirmar que todos são do tipo parietal e obedecem ao padrão tradicional identificado por Gonçalves e Coutinho (2022), sendo compostos por tanque e espaldar (ou bacia e respaldo), assim como muitos lavatórios parietais executados em pedra, encontrados em todo o país.

Em todos os objetos aqui analisados predomina o caráter ornamental, seja ele mais elegante e imponente, como na capela de Pompéu, ou mais austero, verificado na capela mortuária da sede paroquial. Sobre o aspecto ornamental, cabe ainda considerar a presença de elementos arquitetônicos, fitomorfos, antropomorfos e zoomorfos em todos eles. Apenas no caso de Pompéu, há o uso de inscrição. Em contrapartida, há maior valorização do caráter arquitetônico na peça da capela mortuária da Igreja Matriz. É destaque ainda que a pintura e o douramento exercem papel relevante na decoração, e sua ausência poderia comprometer quase totalmente o caráter decorativo associado a essas peças.

Em relação à posição em que os lavatórios estão instalados nas sacristias, conclui-se que foram seguidas as instruções tridentinas da Igreja Católica, à exceção daquele da capela de Pompéu, cuja alteração da localização original sem a observância desse aspecto comprometeu a análise. Para esse último também, pela ausência da estrutura hidráulica ou mesmo vestígios dela, não foi possível investigar nenhum modo de abastecimento. No entanto, para os da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, é possível que funcionavam por abastecimento manual, tendo em vista o sistema remanescente.

No que concerne às principais de linhas de composição, todos possuem arranjo simétrico e partido verticalizado, reforçado por eixos principais (reais ou virtuais) e disposição de elementos nesse mesmo sentido, em contraposição aos eixos secundários horizontais e sinuosos. Os tanques são rasos, de bojo raso e pequena projeção no sentido do observador, e sugerem ser uma constante para esse tipo de peça. À exceção desse caso está o lavatório de Pompéu, cuja concha funda encaixada posteriormente descaracteriza a peça. Os coroamentos acontecem em arranjos triangulares, reforçando a tendência vertical.

Como demonstrado nas simulações de sobreposição do retângulo e espiral áureos e da trama dos eixos para a regra dos terços, o lavatório de Pompéu e o da sacristia do lado do Evangelho da Matriz, considerados mais antigos em relação aos demais, seguem a proporção áurea, o que lhes confere melhor efeito harmônico que o da capela mortuária e sacristia do lado da Epístola, em acentuado alongamento vertical, tendência verificada a partir da introdução do rococó em Minas Gerais, por volta de 1760.

Por fim, é possível ampliar a análise para outros pontos importantes. Se considerado o contexto em que os objetos analisados estão inseridos, os dois templos foram edificadas nas primeiras décadas do século XVIII, empregando a madeira também como material construtivo de sua estrutura autônoma vedada com adobes. Desse modo, aqui parece haver uma relação direta entre o sistema construtivo do templo religioso e dos lavatórios, motivada também por aspectos técnicos da engenharia e arquitetura, ainda que isso custe a inobservância quanto às

Instruções de Carlo Borromeu (1952), que ensinou como usar a pedra. As alvenarias em pedra são mais espessas e resistentes à atuação das cargas do lavatório nesse mesmo material, incluindo o reservatório em seu tardo. Soma-se a isso, que o uso da madeira e os materiais utilizados no acabamento – policromia a base de água – reduzem o tempo de vida útil do objeto, fazendo com que ele tenha que passar por frequentes reparos ou mesmo substituições, ainda que a bacia seja revestida por uma folha metálica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise morfológica comparativa dos lavatórios executados em madeira encontrados na Igreja de Nossa Senhora da Conceição e na Capela de Santo Antônio de Pompéu, na cidade de Sabará, Minas Gerais permitiu conhecer um pouco mais sobre a produção dos lavatórios em suporte de madeira nessas igrejas, podendo-se estender esse entendimento a outros semelhantes da região e pelo território mineiro, como também em outros estados.

A produção dos lavatórios em madeira parece anteceder a produção de lavatórios e mesmo de igrejas em pedra em Sabará e no território mineiro, podendo estar associada às primeiras décadas do setecentos e ao sistema construtivo empregado. Com a introdução do uso da pedra na arquitetura mineira, os elementos integrados também tendem a ser executados nesse mesmo material, e incorporam os elementos típicos dos estilos ao longo dos séculos.

A não conformidade quanto ao uso do material de suporte à composição, apesar das instruções da Igreja Católica, não parece ter sido um problema com a própria instituição, haja visto que os lavatórios em Sabará permaneceram no local e não foram substituídos posteriormente por outros em pedra, mesmo no caso da Matriz (sede paroquial).

Pôde-se concluir que os lavatórios em estudo seguem o padrão parietal compondo-se de tanque e espaldar, e normalmente se integram à decoração do espaço, reforçando seu caráter de peça litúrgico-ornamental.

Por fim, consta destacar a necessidade de novos estudos e aprofundamento no tema, pelas diversas áreas de conhecimento (engenharia, arquitetura, história da arte, conservação/restauração) e com diferentes abordagens, para se conhecer esse universo ainda pouco explorado. As novas pesquisas devem orientar as intervenções de conservação e restauração, a fim de evitar ações inadequadas e com potencial descaracterização da peça e seu contexto.

REFERÊNCIAS

BORROMEO, Carlo. *Arte Sacra (de fabrica ecclesiae)*. Milão: Tipografica Sociale, 1952.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. *Dicionário da Arquitetura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Romano Guerra, 2017. (Coleção RG fac-símile, 3).

FONSECA, Mônica Eustáquio (coord.). *Inventário do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte: Capela de Santo Antônio, Pompéu – Sabará (MG)*. Belo Horizonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2015.

GONÇALVES, Fernando C. B.; COUTINHO, Marcos V. V. O mobiliário pétreo na sacristia: a (in)visibilidade do lavabo da igreja de São Francisco de Paula – Rio de Janeiro, séc. XIX. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, v. 12, p. 85-97, 2022.

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário nacional de bens móveis e integrados: Capela Santo Antônio - Pompéu*. Brasília: Sphan, 1987a.

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário nacional de bens móveis e integrados: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará*. Brasília: Sphan, 1987b.

SOARES JÚNIOR, Hebert Gerson. *As linhas e formas da purificação: revisão da literatura e estudo morfológico dos lavatórios das capelas terceiras de Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis, em Ouro Preto/MG*. Orientador: Maria Regina Emery Quites. 2023. 151 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/63863>. Acesso em: 27 fev. 2024.

O MESTRE SANTEIRO DE LAGOA DOURADA, MINAS GERAIS, BRASIL

THE SANTEIRO MASTER OF LAGOA DOURADA, MINAS GERAIS, BRASIL

EL MAESTRO SANTEIRO DE LAGOA DOURADA, MINAS GERAIS, BRASIL

Luiz Antonio da Cruz¹
luizcruziradentes@gmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar o mestre santeiro que atuou em Lagoa Dourada, município da região Campos das Vertentes, Minas Gerais. Esse mestre, que não teve seu nome identificado, hoje é conhecido como Mestre de Lagoa Dourada. Ele circulou por outras vilas mineiras, onde executou esculturas devocionais. Sua atuação deve ter ocorrido na primeira metade do século XVIII e nos legou expressivas obras já identificadas de sua fatura, mas outras ainda devem ser localizadas, desde que informações sobre a tipologia por ele construída ao longo do tempo for mais conhecida. Dentre as imagens identificadas, algumas apresentam soluções mais ingênuas e outras com mais amadurecimento. O legado desse Mestre inclui um expressivo acervo de imagens, com estilemas imediatamente identificáveis, pelas soluções escultóricas e pela policromia.

Palavras-chave: Lagoa Dourada; mestre santeiro; imagem; estilemas; policromia.

ABSTRACT

The objective of this article is to present the master saint maker who worked in Lagoa Dourada, a municipality in the Campos das Vertentes region, Minas Gerais. This master, whose name was not identified, is now known as Mestre de Lagoa Dourada. He traveled to other villages in Minas Gerais, where he created devotional sculptures. His work must have occurred in the first half of the 18th century and he left us significant works that have already been identified from his work, but others still need to be located, as long as information about the typology he constructed over time is better known. Among the images identified, some present more naive solutions and others with more maturity. The legacy of this Master includes an expressive collection of images, with styles that are immediately identifiable, due to their sculptural solutions and polychromy.

Keywords: Lagoa Dourada; saint maker; sculpture, styles; polychromy.

¹ Doutor e mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estágio pós-doutoral em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich/UFMG). Graduado em Letras, Instituto de Ciências e Artes (INCA), Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Curso de artes pela Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro. Curso técnico em restauração na Fundação de Artes de Ouro Preto (FAOP). Integrante dos grupos de pesquisa *Perspectiva Pictorum* (UFMG) e *Ornamenta*, Universidade de Campinas (Unicamp). Professor aposentado da Rede Pública Estadual de Minas Gerais.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2908104364395035>.
Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-5941-1375>.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es presentar al maestro santeiro que trabajó em Lagoa Dourada, municipio de la región de Campos das Vertentes, Minas Gerais. Este maestro, cuyo nombre no fue identificado, hoy se conoce como Mestre de Lagoa Dourada y viajó a otras aldeas de Minas Gerais, donde realizó esculturas devocionales. Entre las imágenes identificadas, algunas presentan soluciones más ingenuas y otras con más madurez. Su obra debió ocurrir en la primera mitad del siglo XVIII y nos dejó obras significativas que ya han sido identificadas de su obra, pero aún falta localizar otras, en tanto se conozca mejor información sobre la tipología que construyó a lo largo del tiempo. El legado de este Maestro incluye una expresiva colección de imágenes, con estilos inmediatamente identificables, por sus soluciones escultóricas y policromía.

Palabras clave: Lagoa Dourada; maestro santeiro; imagen; estilo; policromía.

INTRODUÇÃO

O Campo das Vertentes, em especial a região do Rio das Mortes, teve ocupação muito antiga. O vasto território, que acabou conhecido como os Sertões dos Cataguases, abrigou comunidades indígenas, povos nômades, que circulavam em busca da caça, pesca e áreas férteis para o cultivo de certos alimentos. Da presença desses povos, subsistem diversos vestígios arqueológicos na região e uma das localidades onde ocorrem é o município de Lagoa Dourada. Muitos moradores sempre estiveram em contato com esse material, em especial os artefatos em rochas e cerâmicos. Graças à sensibilidade e cultura do padre José Walter Silva de Carvalho, esses objetos/fragmentos passaram a ser recolhidos e guardados em uma sala da Matriz de Santo Antônio.

As informações sobre esses achados sempre circularam em Lagoa Dourada, até que, mais recentemente, os seus sítios arqueológicos se tornaram temas de pesquisas acadêmicas, que têm valorizado e reconhecido esse legado patrimonial fabuloso e tão necessário para a compreensão da ocupação e circulação dos povos originários na região. As pesquisas arqueológicas de Cristiano Lima Sales (2012, 2022) nos possibilitam entender melhor esses povos, mas, como o próprio pesquisador salientou, há muito o que fazer nessa área, muito a se descobrir e, mais ainda, a se compreender. Esse autor ressalta a necessidade de investigações, para

[...] gerar informações decisivas para que possamos conhecer mais a fundo o processo de ocupação do nosso território e as relações dos diferentes grupos indígenas entre si e com o ambiente que herdamos, onde vivemos hoje. Nesse sentido, julgamos imprescindível o desenvolvimento da pesquisa científica, na medida em que esta contribui para a formação de consciências que se identifiquem e se relacionem com o patrimônio cultural legado pelos nossos ancestrais, e promove a sensibilização, valorização e envolvimento da comunidade, ampliando, assim, a capacidade de observação da realidade local para compreender as relações sociais globais existentes no nosso próprio tempo (Sales, 2022, p. 164).

Catauá, Cataguá, Cataguases são referências presentes em Lagoa Dourada, tanto que Catauá é o topônimo de um de seus povoados e, comumente, na localidade, circulam informações sobre os indígenas catauá e os seus descendentes inseridos nas redes familiares lagoenses. Muitos indígenas foram renitentes, como esclarece Resende (2007, v. 1, p. 245):

Ao revisitarmos Minas Gerais colonial, deparamos com populações indígenas vivendo nas vilas e lugarejos. Naquele contexto, a despeito da “invisibilidade” de parcela dos índios coloniais – porque estavam na condição de misturados, de mestiços –, eles reconstruíram nova identidade baseada na sua “indianidade”.

Com o avanço das pesquisas acadêmicas e a conscientização ambiental da comunidade, Lagoa Dourada ganhou relevância no cenário da arqueologia e se destacou como um campo fértil para a Educação Patrimonial e um potencial turístico diferenciado.

Os Sertões dos Cataguases já eram bem conhecidos dos desbravadores paulistas desde o período colonial, pelo menos do último quartel do século XVII. Eles seguiam as trilhas indígenas e passavam pelos campos, matas e serras. Ao longo dos caminhos, surgiram as povoações, os primeiros arraiais e, num desses pontos, encontraram uma lagoa onde acharam robustas pepitas de ouro, a Alagoa Dourada, que teve sua denominação adaptada para Lagoa Dourada, termo integrante da Vila de São José del-Rei, a atual Tiradentes. Em 1717, o lugar já estava ocupado e com a Capela de Santo Antônio fundada por Dom Frei Antônio de Guadalupe, benta pelo padre Manuel da Encarnação Justiniano, em 1734. A criação do município ocorreu através da Lei Nº 556, de 30 de agosto de 1911, e seu território teve desmembramento de Prados (Barbosa, 1995).

Lagoa Dourada teve um conjunto arquitetônico singelo, porém significativo, com suas casas, casarões, matriz, capelas, espaços cheios e vazios em estreito diálogo. Até o presente ainda nos propicia entendimento de como ocorria a ocupação “longilínea” – ou seja, ao longo de um caminho antigo (Vasconcellos, 2004). Infelizmente, esse conjunto não foi devidamente protegido pelos órgãos competentes do Patrimônio.

No início do século XIX, o viajante reverendo Robert Walsh, ao passar por Lagoa Dourada, quando seguia para Vila Rica, anotou:

O arraial de Lagoa Dourada consiste numa rua comprida, ladeira abaixo, contando aproximadamente com cinquenta casas e três igrejas. Trata-se de uma proporção muito elevada de prédios religiosos para um lugar tão pequeno, mas seus moradores pareciam muito devotos, pois havia cruzeiros erguidos diante de um número incontável de portas, dando-nos a impressão de que a cada habitante da cidade correspondia uma cruz (Walsh, 1985, v. I, p. 86).

Os viajantes bávaros – o zoólogo Johann Baptist von Spix e o botânico Carl Friedrich Martius –, numa das mais importantes expedições culturais realizadas no Brasil, também passaram pela localidade e registraram:

[...] Lagoa Dourada, em cujos arredores várias lavagens de ouro, muito ricas antigamente, são exploradas. Neste último lugarejo, festeja-se justamente o padroeiro ou outro santo. Algumas barracas ofereciam à venda chitas, tecidos de algodão, chapéus, artigos de ferro, pólvora, etc.; os negros ali presentes formavam grupos e faziam ressoar a sua música plangente, num instrumento de madeira com fios de seda retorcidos e esticados, acompanhando-a com os sons rangentes da fricção de dois paus. Pouco a pouco, foram chegando os vizinhos, montados em bestas, para assistir à missa de festa [...] (Spix; Martius, 1981, v. I, p. 196).

Ainda, como observado pelos viajantes, Lagoa Dourada foi produtora de ouro, mas se destacou na produção e no comércio de gêneros alimentícios, por meio de suas atividades agropastoris, desenvolvidas em diversas fazendas setecentistas, muitas delas bem preservadas e a conformar um potencial turístico respeitável. Há que ressaltar a importância da Fazenda do Váu, onde se cria o jumento da raça Pêga. Essas fazendas são encantadoras, pela arquitetura, pelos bens integrados, pela história e memória dos fazeres – claro, ainda, pela sua importância nos aspectos econômicos (Cruz; Boaventura, 2014).

Recentemente, a cidade se tornou mais conhecida pelo seu famoso rocambole de doce de leite, com as receitas tradicionais de famílias locais. Em 2023 é declarada a Capital Nacional do Rocambole (Senado Federal, 2023), reconhecida através da Lei Nº 14.646, de 2/8/2023 (Brasil, 2023). Contudo, muito além do rocambole, Lagoa Dourada tem os seus elementos arquitetônicos que se destacam na paisagem e abrigam acervos importantes, como a Matriz de Santo Antônio, a Capela de Nossa Senhora do Rosário, a Capela de Nosso Senhor do Bom Jesus de Matosinhos e demais capelas rurais. Sob a liderança dos párocos comprometidos com as questões patrimoniais e o povo lagoense, essas edificações têm recebido atenção e ações de conservação e restauração (Araújo; Marques, 2009).

Em 2010, convidados pelo padre José Walter Silva de Carvalho a conhecer a Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, ficamos maravilhados com a ornamentação do templo, mesmo em situação precária, com intervenções inadequadas e repinturas tanto no retábulo quanto no conjunto de imagens (Figura 1). Na ocasião, o pároco revelou que seu grande sonho seria conseguir recursos para restaurar a edificação e devolvê-la à comunidade com todo o seu esplendor.

Esta capela se encontra no topo de uma colina, em destaque na paisagem da cidade. A edificação pioneira deve ter sido da primeira metade do século XVIII, mas, por falta de manutenção, a situação de conservação acabou comprometida, arruinada. Em 1905, foi

demolida e seu retábulo-mor esteve armazenado inadequadamente, inclusive exposto às águas pluviais, mas, em 1911, foi reconstruída pelo empreiteiro italiano Augusto Buzatti. Ao longo do tempo, recebeu intervenções danosas, como as repinturas, que acabaram por deixar apenas vestígios da policromia e minúsculos fragmentos do douramento original. Além das goteiras, os elementos estruturais do retábulo-mor barroco foram drasticamente atacados por insetos xilófagos – os cupins (Araújo; Marques, 2009).

Figura 1 – Retábulo-mor da Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, com repinturas.
Lagoa Dourada, Minas Gerais



Fonte: autor, 2010.

Lagoa Dourada teve a sorte e o privilégio de poder contar com a presença do restaurador e pesquisador Carlos Magno de Araújo, para estudar e propor as intervenções adequadas, com seriedade, principalmente maturidade profissional e ética. E o resultado, não poderia ser melhor! Para a realização das obras, a liderança do atual pároco, padre Adriano Tércio Melo de Oliveira, tornou-se fundamental, mas também a mobilização do povo de Lagoa Dourada e o apoio da Prefeitura, por meio do Conselho Municipal de Patrimônio.

Com a edificação devidamente restaurada, ganhou o Patrimônio Cultural de Lagoa Dourada, de Minas e do Brasil, porque a igreja teve seu esplendor recuperado e se tornou mais um dos orgulhos da comunidade, que se empenhou para a obtenção dos recursos e promoveu a

apropriação do bem com sua ampla significação. A festa de entrega das obras ao povo lagoense foi uma beleza, com expressividade, devoção e comprometimento com a história e a cultura local. A programação festiva teve início no dia 28 e terminou no dia 30 de dezembro de 2023, com a celebração de missas, concertos, exposição, palestra, procissão e *Te Deum Laudamos*, com a participação das irmandades do Santíssimo Sacramento e do Senhor dos Passos, além da comunidade. Tudo abrilhantado pela banda da Sociedade Musical Lyra Lagoense e Coro e Orquestra de Câmara Santa Cecília.

Realmente, após a restauração, a igreja teve recuperada a sua exuberância, principalmente do retábulo-mor barroco e o seu conjunto escultórico (Figura 2). No camarim, encontra-se a cena do Calvário, o Cristo crucificado, Nossa Senhora das Dores, Santa Maria Madalena e São João Evangelista – peças de grande proporção e impacto. Nos nichos laterais, estão as imagens de São João Evangelista e São Joaquim. Há que se destacar que a boa solução do retábulo-mor, com talha de exímia qualidade, os brotos e as folhas de acanto, colunas, entablamentos e as formas de volutas formam conjunto harmonioso.

Figura 2 – Retábulo-mor da Capela do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, após a restauração.
Lagoa Dourada, Minas Gerais



Fonte: autor, 2023.

As imagens do retábulo-mor foram executadas por um autor desconhecido, denominado Mestre de Lagoa Dourada. A identificação desse conjunto ocorreu por acaso, quando o restaurador e pesquisador Carlos Magno de Araújo esteve na igreja para intervenção de manutenção (Araújo; Marques, 2009). Além dessas imagens, Lagoa Dourada possui o maior conjunto de esculturas desse artífice – a imagem de Nossa Senhora do Carmo, de um retábulo lateral da Matriz de Santo Antônio, e as que ficam guardadas, por motivo de segurança: Nossa Senhora do Rosário, Santana, São José, Nossa Senhora da Lapa, São Roque e um Crucificado. Na ocasião da inauguração das obras da capela, esse conjunto de imagens foi exposto (Figura 3). Quem passou por lá na ocasião, teve a rara oportunidade de apreciar de perto o maior conjunto escultórico do Mestre de Lagoa Dourada.

Figura 3 – Conjunto de imagens atribuídas ao Mestre de Lagoa Dourada.
Acervo da Paróquia de Santo Antônio. Lagoa Dourada, Minas Gerais



Fonte: autor, 2023.

É possível que algumas dessas imagens tenham pertencido à antiga Ermida do Senhor Bom Jesus dos Aflitos, provavelmente de 1695, infelizmente demolida.

O MESTRE DE LAGOA DOURADA

Desde os primórdios, Minas Gerais recebeu forte influência da cultura portuguesa, inclusive da estratificação social e dos fazeres, ou melhor, para se permitir reconhecer, aprovar ou não a atuação dos artífices e suas obras. O trabalho de um escultor não chegava a ser

significativamente valorizado. Ele precisava circular, para atender às demandas e aproveitar as oportunidades para produzir:

Assim, os trabalhos de escultura foram atribuídos a carapinas, marceneiros e, principalmente, carpinteiros e entalhadores. Assinale-se, a propósito de *santeiros* e *imaginários*, os quais, sem que também viessem a compor um ramo profissional, pelas suas qualificações específicas, absorviam grande parte das encomendas provavelmente destinadas a escultores (Boschi, 1988, p. 18, grifos do autor).

Então, os santeiros saíam e pousavam nas vilas e arraiais, onde ofereciam os seus préstimos e as suas habilidades, para atender aos contratantes. De certa forma, para se compreender as obras de arte, torna-se necessário observar o *modus operandi* desses artífices, como recomenda Meneses (2013, p. 68):

A interpretação sobre a inserção social dos oficiais mecânicos no espaço de Minas Gerais setecentista e do início do oitocentos deve passar, necessariamente, por uma análise que vise perceber, através de diversas fontes de pesquisa, a dimensão material da construção da sobrevivência desses homens.

Certos artífices que atuaram em Minas Gerais tiveram significativa mobilidade e executaram obras em diversos lugares. Não foram tantos os que ascenderam socialmente e tiveram reconhecimento em vida. Ao analisar seus testamentos *post mortem*, apenas em poucos casos, fica claro que, pelos bens listados, construíram patrimônio pessoal significativo, a exemplo do pintor Francisco Xavier Carneiro (1765-1840). Contudo, “[...] houve aqueles que trabalharam em troca de alimentação, hospedagem e, em certas conjunturas, de modesto *pro labore*” (Boschi, 1988, p. 42).

Desse modo, frequentemente a se deslocar individualmente ou com suas oficinas, a valorização do trabalho dos artífices dependia de circunstâncias, de acordo com o *status* social, a repercussão de obras executadas e as condições dos contratantes, geralmente as irmandades e as arquiconfrarias e, ainda, os particulares que encomendavam suas imagens devocionais para as ermidas e para os oratórios domésticos (Etzel, 1979).

Do universo de escultores de imagens sacras, o artífice Antônio Francisco Lisboa (1737-1814) executou obra vasta e atendeu aos abonados comitentes da época, especialmente as ordens terceiras franciscana e carmelita das principais vilas do período colonial. Outros santeiros também tiveram reconhecimento, como Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), nascido no Serro (MG), porém atuante no Rio de Janeiro (RJ), onde faleceu, ou ainda José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874), nascido no Arraial Meia Ponte, atual município de Pirenópolis (GO), mas viveu em Vila Boa, atual Goiás (GO) (Cruz, 2024). A mesma sorte não tiveram tantos outros santeiros que, por lacuna documental e por não assinarem suas peças, acabaram no anonimato completo (Coelho, 2017).

Pelo Brasil afora, em inúmeras edificações religiosas, encontraremos belos conjuntos de imaginária, mas com a autoria ainda desconhecida. Para facilitar o estudo e poder agrupar em conjuntos escultóricos de possíveis autorias, a solução tem sido a denominação geral e principalmente regional, como: Mestre do Sergipe, Mestre de Piranga, Mestre do Cajuru, Mestre de Sabará, Mestre de Lagoa Dourada e outros. É importante ressaltar que a palavra “mestre” raramente apareceu nos documentos da mesma época. Então, naquele período, o adjetivo mais usado foi mesmo “artífice”.

Conforme salientado por Sylvio de Vasconcellos (2004), os primeiros artífices a atuarem no território mineiro foram os emigrados, até que fossem formados escultores nativos. É nesse contexto sociocultural que alocamos o escultor que executou o conjunto do Calvário de Cristo da Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, de Lagoa Dourada (Figura 3), denominado por Carlos Magno de Araújo por Mestre de Lagoa Dourada (Araújo; Marques, 2009). Sua atuação deve ter ocorrido na primeira metade do século XVIII e nos legou expressivas obras já identificadas de sua fatura, mas outras ainda devem ser localizadas, desde que informações sobre a tipologia por ele construída ao longo do tempo seja mais conhecida.

Importa esclarecer que, antes mesmo da execução de uma imagem devocional, o artífice precisava dominar certos conhecimentos básicos, como reconhecer tipos específicos de madeiras e suas fibras, as ferramentas adequadas, a iconografia de cada santo e os seus componentes identitários, a história de vida dos santos, a atualização dos estilos, espacialidade e volumetria. Precisava, ainda, compreender bem as propostas dos contratantes, em geral as irmandades. O escultor trabalhava com a madeira e o acabamento e outro artífice ficava com a responsabilidade da policromia, do estofamento e do esgrafito. Em certos casos, a encarnação, a pintura das partes de pele, rosto, braços, mãos, pernas e pés, poderiam ser executadas por outro artífice, porque cada etapa exigia habilidades e domínios técnicos distintos. Raros foram os artífices que executavam as imagens, faziam a policromia e ainda a encarnação, a exemplo do santeiro José Joaquim da Veiga Valle (Coelho, 2017).

A cena do Calvário de Cristo de Lagoa Dourada, com o crucificado e os três personagens aos pés da cruz, é imponente e traz os estilemas característicos do Mestre de Lagoa Dourada. O Cristo tem os cabelos organizados em mechas sequenciais, com feixes isolados, estriados, com as terminações mais deslocadas para a frente da figura, outras para trás, com as terminações em caracóis. O nariz é reto e parte do meio das sobrancelhas; o desenho labial é bem definido, com as colunas do *filtrum* labial evidenciadas. Os bigodes finos nascem das abas do nariz e se avolumam. A barba cerrada se conforma por feixes modulados, sequenciais, com maior prolongamento no queixo, onde também formam caracóis. A tez é bem clara, tanto que chega

a se confundir com o branco dos tecidos. A cor da pele alva contrasta acentuadamente com os tons em vermelho do sangue. A solução de policromática é bastante particular e nos induz a achar que o próprio escultor a tenha executado (Figura 4).

Figura 4 – Detalhe do Crucificado. Cena do Calvário.
Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos. Lagoa Dourada, Minas Gerais



Fonte: autor, 2023.

Toda a característica escultórica desse artífice é encontrada nos personagens dessa cena. A indumentária de Nossa Senhora das Dores, por exemplo, apresenta contraste nos tons, com o tecido a cair mais reto, com pregas e movimentação contidas. Ela está vestida como uma “senhora” daquele período. Usa um chapéu com queixal, amarrado por trás, cobrindo parte do queixo. Geralmente, as senhoras colocavam a touca, depois o chapéu e, por último, o véu afixado com alfinetes. O artífice precisava ter conhecimentos diversos para convencer os comitentes a contratá-lo para a execução das imagens devocionais, que se destinavam ao culto e à persuasão dos fiéis (O Hábito [...], [ca. 2024]).

Importa esclarecer, quanto às tipologias, que os escultores mais demandados, como foi o caso de Antônio Francisco Lisboa, desenvolveram suas tipologias, com as quais tornaram suas obras inconfundíveis, exatamente como as do santeiro da antiga Villa Rica. Seus Cristos têm variações, tanto nas obras em madeira quanto nas esculpidas em elementos rochosos, mas, em cada obra, podemos detectar imediatamente o seu conjunto de estilemas, como, por exemplo, os bigodes que saem das narinas, a deixar o *filtrum* exposto, bem como o queixo em montículos, onde se enrolam os tufos de barba, principalmente na imagens dos Passos da Paixão, de Congonhas (MG). (Oliveira, 2011).

Desse modo, cada escultor desenvolveu suas próprias características. No caso dos cabelos e das barbas, as soluções podem ganhar expressividade e concorrer para a dramatização das imagens, a exemplo do detalhe da Piedade, de Antônio Francisco Lisboa, do retábulo-mor do Santuário de Nossa Senhora da Piedade, em Caeté (MG), ou, ainda, dos Crucificados de Veiga Valle, nos quais o santeiro criou solução para a saída dos bigodes, pois eles partem depois do *filtrum* labial, totalmente isolados (Salgueiro, 1983).

No caso das imagens do conjunto da Matriz de Santo Antônio de Lagoa Dourada, encontramos as soluções aplicadas nas esculturas do Calvário, como no São João Evangelista, imagem retabular, mas com os cabelos organizados em mechas, estriados, a terminar com os caracóis. A escultura do padroeiro, o Bom Jesus, fica na mesa do altar, em exposição. A tez alva e os cabelos em caracóis tornam a peça identificável facilmente (Figura 5), pelas soluções escultóricas e policromáticas. O São José tem os cabelos terminando em caracóis e a barba também; os bigodes partem das abas do nariz. A imagem de Nossa Senhora do Carmo e sua indumentária, do retábulo lateral da Matriz, assemelha-se bastante com a Senhora das Dores do Calvário da capela. O Crucificado apresenta as mesmas soluções anatômicas, principalmente o cabelo estriado com as pontas em caracóis. Tudo muito bem definido e a evidenciar as características da obra do Mestre de Lagoa Dourada.

Figura 5 – Detalhe da imagem do Senhor Bom Jesus, com a tipologia do Mestre de Lagoa Dourada. Lagoa Dourada, Minas Gerais



Fonte: autor, 2023.

Outra solução presente nas esculturas desses mestres é a cintura, marcada com cinto ou laço, para ajudar a definir as dobras e propiciar certa movimentação na indumentária, conforme

se constata nas imagens de Maria Madalena, do Calvário, nas duas santas do retábulo de São Miguel e Almas, de Tiradentes, e na imagem do Menino Deus, do Conjunto da Sagrada Família, de Cachoeira do Campo, Ouro Preto.

Exatamente como atuaram os demais escultores em Minas Gerais, o Mestre de Lagoa Dourada circulou por vilas e povoados, atendendo as demandas das irmandades, das confrarias e de particulares (Meneses, 2013). Vejamos imagens e localidades onde já foram identificadas suas esculturas devocionais (Quadro 1).

Quadro 1 – Imagens atribuídas ao santeiro Mestre de Lagoa Dourada

Imagem	Edificação	Cidade
1. São Bartolomeu	Igreja de São Bartolomeu	São Bartolomeu / Ouro Preto
2. Bom Jesus de Matosinhos	Matriz de Santo Antônio	Ouro Branco
3. São Tomé	Matriz de São Tomé	São Tomé das Letras
4. Conjunto Sagrada Família	Matriz de Nossa Senhora de Nazaré	Cachoeira do Campo / Ouro Preto
5. Conjunto Sagrada Família	Igreja de Nossa Senhora do Desterro	Marilândia / Itapecerica
6. Santa Luzia	Matriz de Santo Antônio	Tiradentes
7. Santa Bárbara	Matriz de Santo Antônio	Tiradentes
8. Nossa Senhora do Livramento	Capela de Nossa Senhora do Livramento	Livramento / Prados
9. Nossa Senhora do Serrote	Matriz de Nossa Senhora da Glória	Caranaíba
10. Nossa Senhora do Rosário	Igreja do Rosário	Resende Costa
11. São Benedito	Igreja do Rosário	Congonhas
12. Santa Ifigênia	Igreja do Rosário	Congonhas
13. Crucificado	Igreja do Rosário	Congonhas
14. Crucificado	Coleção Ângela Gutierrez / Museu do Oratório	Ouro Preto
15. Crucificado	Coleção Particular	Tiradentes

Fonte: adaptado de Araújo 2024.

As esculturas que se encontram em acervos distintos, fora de Lagoa Dourada, apresentam as mesmas características, a exemplo das estruturas anatômicas, da indumentária com pregas retas e movimentação contida, de certos detalhes na cintura ou presilhas, acentuadamente os cabelos organizados em ondas, estriados e com as pontas a terminar em caracóis. A policromia é contida, às vezes com o emprego de cores mais fortes, como na imagem de Nossa Senhora do Serrote, de Caranaíba (MG), e desprovida dos esgrafitos em ouro e prata, mas solução bastante comum na imaginária contemporânea do período de atuação desse santeiro.

Ainda atribuídas ao Mestre de Lagoa Dourada, estão localizadas em Tiradentes, na Matriz de Santo Antônio, no retábulo colateral de São Miguel e Almas, nas peanhas laterais, as

imagens de Santa Bárbara e de Santa Luzia. Esta igreja está aberta diariamente para visitação. Fecha apenas nas segundas-feiras, para limpeza e manutenção. Portanto, as duas esculturas podem ser facilmente apreciadas.

Também em Ouro Preto, cidade reconhecida como Patrimônio da Humanidade, pode-se conhecer, no Museu do Oratório, fazendo parte da Coleção Ângela Gutierrez, um Crucificado (Figura 6), que traz o conjunto de estilemas que caracteriza a fatura do Mestre de Lagoa Dourada.

Figura 6 – Crucificado. Museu do Oratório – Coleção Ângela Gutierrez.
Ouro Preto, Minas Gerais



Fonte: autor, 2024.

O Crucificado é objeto de especial veneração em inúmeras igrejas. Em Bom Jesus de Matosinhos, por exemplo, é devoção bastante arraigada em Minas Gerais e o exemplo mais expressivo é o Santuário de Congonhas, reconhecido como Patrimônio da Humanidade. Seu campo de obra atraiu os mais requisitados artífices da capitania, dentre os quais destacamos Antônio Francisco Lisboa e Manoel da Costa Ataíde. Entretanto, o retábulo-mor desse santuário abriga apenas o Crucificado, em imagem de enorme proporção. No trono, está uma escultura de Santana e tocheiros. Situação semelhante é a do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Conceição do Mato Dentro, que tem imponente imagem inserida em retábulo de forte impacto visual, mas em edificação nova. Em São João del-Rei, existiu uma igreja dessa devoção, com apenas o Crucificado no retábulo-mor, como nos dois exemplos citados.

Contudo, foi demolida para a construção de novo templo e pouco se salvou dos seus bens integrados, como os retábulos. A imagem do orago foi preservada.

Na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Congonhas, há um Crucificado (Figura 7) atribuído ao Mestre de Lagoa Dourada, que se destaca por ser considerada uma obra provável da sua maturidade.

Figura 7 – Crucifixo de banquetta. Obra de plena maturidade do Mestre de Lagoa Dourada. Capela do Rosário. Congonhas, Minas Gerais



Fonte: Carlos M. Araújo, 2024.

Um aspecto a ser considerado, no trabalho desses mestres, é a função dos impressos. Desde os primórdios das Minas, missais, bíblias ou registros de santos circularam e chegaram aos mais recônditos povoados. Há a possibilidade de o Mestre de Lagoa Dourada ter se inspirado em um desses impressos, pois sua composição assemelha-se a uma gravura de missal que circulou durante todo o século XVIII, em edições distintas. Em uma delas, assinada por “Silva”, ao pé do Crucificado aparecem as três figuras: Nossa Senhora das Dores, Madalena e São João Evangelista. No Calvário do Mestre de Lagoa Dourada, Madalena figura ajoelhada e com o braço a passar por trás da cruz, dando ideia de abraçá-la, solução muito próxima à da gravura desse *Missale Romanum* (1789).

É também da autoria do Mestre de Lagoa Dourada a composição do Calvário da Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, que é excepcional, por ter imagens imponentes, de forte impacto e ter autoria desse único santeiro, com sua tipologia escultórica bem definida.

A cena do Calvário está presente ainda em Tiradentes, na nave da Matriz de Santo Antônio, na qual está o retábulo do Descendimento, o mais antigo da edificação, de meados da década de 1730. Essa composição tem a cena do Calvário, com as imagens em tamanho natural. O Cristo na cruz, com cabeleira natural e os braços com articulação para a encenação

do Descendimento da Cruz, na cerimônia da Sexta-feira da Paixão; aos seus pés figuram Nossa Senhora das Dores e São João Evangelista, ambos de roca ou imagens de vestir².

Da mesma forma, no Consistório da Irmandade do Senhor do Passos, em Tiradentes, na parede fundeira, encontra-se retábulo volumoso, com estrutura do estilo D. João V. Nele está a cena do Calvário, com duas imagens ao pé da cruz – Nossa Senhora das Dores e São João Evangelista –, esculturas procedentes do século XVIII, porém com as vestes mais estilizadas e repintadas. O Crucificado apresenta vasta barba e cabeleira natural, que deve ser mais recente, provavelmente do início do século XIX. A autoria de ambas as imagens é desconhecida. Esse conjunto se encontra em precária situação de conservação, principalmente em decorrência da ação das águas pluviais ao longo do tempo (Cruz, 2021).

Ainda em Tiradentes, na Capela de São João Evangelista, encontramos outra cena do Calvário no retábulo-mor, com esculturas de grande porte, mas apenas dois personagens ao pé da cruz, como na composição do retábulo da Irmandade do Descendimento, da Matriz de Santo Antônio. A autoria dessas imagens retabulares também é ignorada. A Capela de São João Evangelista pode ser visitada nos finais de semana.

Calvários com os três personagens ao pé da cruz são encontrados mais frequentemente em oratórios, tanto de igrejas quanto de particulares. Bom exemplo é o que pode ser apreciado na sacristia da Capela da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em São João del-Rei. O conjunto escultórico desse oratório é primoroso e de origem portuguesa. Esteve repintado e recentemente passou por intervenção de restauração, executada pelo restaurador e pesquisador Carlos Magno de Araújo. A policromia original ficou integralmente preservada.

IMPRESSÃO DE ESCULTURAS

A impressão de esculturas é um fenômeno recente que merece um estudo, para que seja possível o conhecimento das condições em que ocorre. Em 2024, por exemplo, a Diocese de São João del-Rei e a Paróquia do Senhor Bom Jesus de Matosinhos celebraram os 250 anos dessa devoção na cidade. Para essa festividade, foi encomendada uma imagem do Crucificado para ser exposta na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. Como São João del-Rei sempre foi terra de santeiros de exímia qualidade, indagamos sobre a autoria da peça, mas ninguém tinha informação. O que se sabia era que tal imagem havia sido impressa em 3D, portanto em miniatura, mas idêntica à original da antiga igreja demolida na década de 1970. A impressão de imagens, portanto, pode ser a solução para os amantes e colecionadores de arte, pois é só mandar imprimir cópias e assim assegurar a integridade dos acervos das igrejas, já tão dilapidados.

² As imagens de vestir não possuem autoria conhecida.

Entendemos que a impressão de esculturas rotineiramente poderá ser processo lento. Enquanto isso, o ideal é programar visitas para conhecer os tesouros de Lagoa Dourada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado permitiu-nos apresentar o que se conhece, até o momento, acerca do Mestre que atuou em Lagoa Dourada e outras vilas mineiras, na primeira metade do século XVIII. Dentre as imagens já identificadas, ficaram evidentes os estilemas, que são imediatamente identificáveis pelas soluções escultóricas e pela policromia, muito próprias desse escultor.

Dentre as imagens identificadas, algumas apresentavam soluções mais ingênuas e outras com mais amadurecimento. Há que se investigar as prováveis influências recebidas de outros santeiros e como essa produção pode se relacionar com as gravuras circulantes em Minas Gerais.

Com a restauração da Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e a recuperação de todo o seu esplendor barroco, tem-se oportunidade de apreciar as obras do Mestre de Lagoa Dourada, que poderão ser mais conhecidas e divulgadas. Enfim, chegou a hora de se encantar com o trabalho desse mestre da arte de esculpir e policromar imagens devocionais.

É indispensável que estudos acerca da produção escultórica do Mestre de Lagoa Dourada sejam propostos, para aprofundar o conhecimento e a compreensão do seu trabalho. Há a possibilidade de se encontrar, nos arquivos eclesiásticos, referências que possam elucidar dúvidas sobre a obra, a atuação, a mobilidade desse santeiro e ainda se atuou junto a uma oficina.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Carlos Magno de. *Folder da Inauguração das obras de restauração da Capela do Senhor Bom Jesus de Matosinhos*. Lagoa Dourada, 2024.

ARAUJO, Carlos Magno de; MARQUES, Edmilson Barreto. Os inéditos mestres de Lagoa Dourada e de Vitoriano Veloso, Minas Gerais. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v. 13, n. 43, p. 1-6, jul. 2009.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1995.

BOSCHI, Caio C. *O barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 14.646, de 2 de agosto de 2023*. Confere ao Município de Lagoa Dourada, no Estado de Minas Gerais, o título de Capital Nacional do Rocambole. Brasília, DF: Presidência da República, 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/L14646.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2014.646%2C%20DE%202,de%20Capital%20Nacional%20do%20Rocambole.&text=Nacional%20do%20Rocambole-,Art.,e%20135o%20da%20Rep%C3%ABlica. Acesso em: 8 out. 2024.

COELHO, Beatriz. (org.). *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

CRUZ, Luiz Antonio da. *Os tetos pintados e as pinturas ornamentais na Vila de São José: contexto histórico e artístico entre os séculos XVII e XIX*. 2021. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021

CRUZ, Luiz Antonio da. *Veiga Valle: o talentoso policromador e encarnador goiano*. [S.l.]: 2024. Disponível em: <https://luizcruztiradentes.blogspot.com/2024/01/veiga-valle-o-talentoso-escultor.html>. Acesso em: 7 out. 2024.

CRUZ, Luiz Antonio da; BOAVENTURA, Maria José. *Memória troupeira*. Tiradentes: IHGT, 2014.

ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; Edusp, 1979.

MENESES, José Newton Coelho. *Artes fabris e ofícios banais: o controle dos ofícios pelas Câmaras de Lisboa e das Vilas de Minas Gerais (1750-1808)*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

MISSALE ROMANUM [...]. Lisboa: Olisipone; Ex Tipografia Régia, 1789.

O HÁBITO carmelita. Lisieux, FR: Les Archives du Carmel de Lisieu, [ca. 2024]. Disponível em: <https://archives.carmeldelisieux.fr/pt/au-carmel-du-temps-de-therese/le-style-de-vie/habit-de-carmelite/> Acesso em: 3 out. 2024.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Os Passos de Congonhas e suas restaurações*. Brasília, DF: Iphan, 2011.

RESENDE, Maria Leônia Chaves de. “Brasis coloniales”: índios e mestiços nas Minas Gerais setecentistas. In: RESENDE, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos (org.). *História de Minas Gerais: as Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia das Letras, 2007. v. 1. p. 221-251.

SALES, Cristiano Lima. *A Estrada Real nos cenários arqueológico, colonial e contemporâneo: construções e reconstruções histórico-culturais de um caminho*. 2012. 308 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2012.

SALES, Cristiano Lima. Arqueologia e história indígena em Lagoa Dourada, Minas Gerais, Brasil: primeiros passos. *Revista Faces de Clio*, Juiz de Fora, v. 8, n. 16, p. 139-167, jul/dez. 2022. DOI: 10.34019/2359-4489.2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/facesdeclio/article/view/38816/25528>. Acesso em: 25 out. 2024.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A singularidade da obra de Veiga Valle*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.

SENADO FEDERAL. Agência Senado. *Lagoa Dourada é declarada Capital Nacional do Rocambole*. Brasília, DF: Agência Senado, 3 ago. 2023. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/08/03/sancionada-lei-que-declara-lagoa-dourada-a-capital-nacional-do-rocambole#>. Acesso em: 20 out. 2024.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1981. v. I.

VASCONCELLOS, Sylvio. *Arquitetura, arte e cidade*. Textos Reunidos. Celina Borges Lemos (org.). Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.

WALSH, Robert. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1985. v. 1.

OS ARTISTAS COLONIAIS MANUEL DA CUNHA E SILVA E MESTRE VALENTIM: O CASO DA CAPELA DA NOSSA SENHORA DAS VITÓRIAS

*THE COLONIAL ARTISTS MANUEL DA CUNHA E SILVA AND MESTRE VALENTIM:
THE CASE OF THE CHAPEL OF OUR LADY OF VICTORIES*

*LOS ARTISTAS COLONIALES MANUEL DA CUNHA E SILVA Y MESTRE VALENTIM: EL
CASO DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS VICTORIAS*

Poliana Martins dos Santos¹
polianamsj@edu.unirio.br
Helena Cunha de Uzeda²
helenauzeda@terra.com.br

RESUMO

O presente artigo objetiva observar os artistas coloniais Manuel da Cunha e Silva e Mestre Valentim da Fonseca e Silva na Capela de Nossa Senhora das Vitórias, no Rio de Janeiro, Brasil. Introduziu-se uma pequena biografia de cada artista, assim como uma revisão bibliográfica de textos acadêmicos que citam ambos e suas obras. A Capela de Nossa Senhora das Vitórias é uma obra do período colonial brasileiro, que faz parte da Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. A igreja é um bem tombado e uma das representantes do patrimônio histórico e artístico brasileiro e carioca.

Palavras-chave: artistas coloniais brasileiros; Manuel da Cunha; Mestre Valentim; capela Nossa Senhora das Vitórias; São Francisco de Paula.

ABSTRACT

This article aims to observe the colonial artists Manuel da Cunha e Silva and Mestre Valentim da Fonseca e Silva in the Chapel of Nossa Senhora das Vitórias, in Rio de Janeiro, Brazil. A short biography of each artist is introduced, as well as a bibliographical review of academic texts that cite both artists and their works. The Chapel of Our Lady of Victories is a work from the Brazilian colonial period, which is part of the Church of the Venerable Third Order of Minimum of São Francisco de Paula. The church is a listed asset and one of the representatives of Brazilian and Rio de Janeiro's historical and artistic heritage.

Keywords: brazilian colonial artists; Manuel da Cunha; Master Valentim; chapel of Our Lady of Victories; San Francisco de Paula.

¹ Doutoranda em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Mestre em Museologia e Patrimônio pela Unirio/Mast. Graduação em Museologia pela Unirio. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5729152600573521>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2181-8541>.

² Professora Associada 3 da Escola de Museologia da Unirio. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), Unirio/Mast. Doutorado em História e Crítica da Arte, Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em História e Crítica da Arte (EBA), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); graduação em museologia pela Unirio. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6212113543282002>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6847-1533>.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo observar a los artistas coloniales Manuel da Cunha e Silva y Mestre Valentim da Fonseca e Silva en la Capilla de Nossa Senhora das Vitórias, en Río de Janeiro, Brasil. Se introduce una breve biografía de cada artista, así como una revisión bibliográfica de textos académicos que citan tanto a los artistas como a sus obras. La Capilla de Nuestra Señora de las Victorias es una obra del período colonial brasileño, que forma parte de la Iglesia de la Venerable Tercera Orden de Mínimos de São Francisco de Paula. La iglesia es un bien catalogado y uno de los representantes del patrimonio histórico y artístico brasileño y carioca.

Palabras clave: artistas coloniales brasileños; Manuel da Cunha; Maestro Valentim; capilla de Nuestra Señora de La Vitória; San Francisco de Paula.

INTRODUÇÃO

No período da pesquisa para o mestrado, teve-se acesso à informação que a devoção³ a São Francisco de Paula havia ficado, durante um período, na Igreja da Santa Cruz dos Militares, onde permaneceria até que fosse encontrado um terreno para a construção da igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula (V.O.T.M.S.F.P). O interesse pela pesquisa também se deu em razão de a decoração da capela ter sido realizada por Mestre Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813), artista brasileiro do período colonial que já fora objeto de pesquisas anteriores. Mestre Valentim foi grande entalhador, escultor e paisagista, responsável pelo primeiro projeto para o Passeio Público, no Rio de Janeiro.

As pinturas do carioca Manuel da Cunha e Silva (1744-1807), na Capela de Nossa Senhora das Vitórias, consiste em sete pinturas de óleo sobre madeira, sendo seis delas nas laterais da capela, representando momentos da vida de São Francisco de Paula, e a sétima, localizada no teto, representando Nossa Senhora das Vitórias com o menino Jesus nos braços, rodeada de anjos músicos.

O trabalho em talha dourada sobre fundo branco – típico do estilo rococó utilizado por Mestre Valentim – adorna toda a capela e emoldura as pinturas realizadas por Manuel da Cunha e Silva. Esse trabalho é o último realizado por Mestre Valentim, segundo a Professora Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho (2003).

Para melhor compreensão da devoção dessa igreja, deve-se lançar o olhar para sua história e como foi trazida para a cidade do Rio de Janeiro. A devoção a São Francisco de Paula se inicia em terras cariocas em 1754, quando o beneditino Dom Antônio do Desterro, grande devoto do santo, instituiu o culto a esse santo na cidade colonial. Rapidamente, a devoção passou a reunir

³ Neste caso, veneração específica a São Francisco de Paula em conjunto com a observação das práticas religiosas prezadas por ele.

um grande número de fiéis, motivando o Dom Antônio a solicitar, à Ordem dos Mínimos, em Roma, autorização para a fundação da Ordem Terceira (V.O.T.M.S.F.P). Mais adiante, em 1756, ano em que foi permitida a fundação da ordem, foi realizada uma cerimônia na Capela de Nossa Senhora da Conceição, no Palácio Episcopal. Após o ato litúrgico, os irmãos da Ordem seguiram para a Igreja da Santa Cruz dos Militares (ISCM), localizada na antiga Rua Direita, atual Rua 1º de Março, escolhida como sede provisória da devoção (Cavalcanti, 2004).

A imagem de São Francisco de Paula permaneceria até 1757 em um dos altares da ISCM, que serviu como local de guarda, para que os fiéis pudessem venerá-la, enquanto se buscava um terreno para a construção de uma igreja dedicada a ele. Em terreno doado pelo próprio Frei Dom Antônio do Desterro (Figura 1) foi erguida uma ermida (pequena igreja), para onde seria levada a imagem do santo.

Figura 1 – Frei Dom Antônio do Desterro. Óleo sobre tela. V.O.T.M.S.F.P.



Fonte: Ficheiro D. Frei [...] (2021).

A pedra fundamental para a construção da igreja que conhecemos hoje foi lançada em 1759, dois anos depois que a ermida, onde estava instalada a escultura, havia sido terminada (Cavalcanti, 2004).

O objeto de estudo deste artigo são os sete painéis pintados por Manuel da Cunha e Silva, localizados na Capela do Noviciado ou Capela de Nossa Senhora das Vitórias, compondo o conjunto decorativo da Igreja da V.O.T.M.S.F.P cuja fachada está voltada para o Largo de São Francisco de Paula, no centro histórico do Rio de Janeiro.

Objetiva-se, neste artigo, observar os artistas coloniais Manuel da Cunha e Silva e Mestre Valentim da Fonseca e Silva na Capela de Nossa Senhora das Vitórias, no Rio de Janeiro, Brasil.

O PINTOR MANUEL DA CUNHA E SILVA (1744-1807)

Manuel da Cunha e Silva, que se destacou como pintor no período colonial brasileiro, era filho de uma escravizada que trabalhava para a família do padre Januário da Cunha Barbosa. “[...] nasceu escravo da família do nosso Secretário Perpétuo: seu senhor, vendo-lhe uma grande vocação para pintura, o levou a Lisboa, onde estudou e aperfeiçoou muito na sua arte” (Porto-Alegre, 1841). Tal hipótese é contestada pelo professor Nireu Cavalcanti (2004, p. 307), que explica:

O rastreamento de sua trajetória de vida revela, ao contrário, que sua formação se deu exclusivamente nessa cidade, com os ensinamentos ministrados por João de Souza, um artista “da classe dos coloristas”, segundo Araújo Porto Alegre. Confirmam-no algumas evidências: Manuel da Cunha e Silva só poderia ter viajado para Lisboa em 1744, ano em que nasceu, e setembro de 1761, data do alvará régio, segundo o qual todo escravo cujos senhores intencionassem permanecer em Portugal seria automaticamente liberto. Como ele permaneceu escravo até 1779, tal hipótese não se sustenta.

O pintor tornou-se alforriado em 1779, tendo recebido parte do dinheiro para comprar sua alforria de um comerciante chamado José Dias da Cruz. A data de falecimento de Manuel da Cunha e Silva está registrada na Irmandade Senhora da Conceição dos Homens Pardos, no dia 25 de novembro de 1807 (Cavalcanti, 2004). A respeito da suposta viagem de Manuel da Cunha a Lisboa, há alguns questionamentos nos registros históricos e bibliográficos, como Hannah Levy (1942, p. 11) aborda em seu texto:

Um exemplo: desconhece-se, até hoje, o ano em que Manuel da Cunha foi para Lisboa e não se sabe tão pouco o tempo que lá ficou. Que ele esteve no Rio de Janeiro em 1795 e em 1805 atestam-no, entre outros documentos, os livros de receita e despesa da Santa Casa. Esta verificação, ainda que valiosa para a organização de um inventário das obras de Manuel da Cunha, não é suficiente, no entanto, para que, baseando-se nela, se tire qualquer conclusão a respeito da viagem do artista.

Em geral, autores, entre os quais Cavalcanti (2004), questionam a viagem de Manuel da Cunha pela falta de documentação que a comprove, o que reforça tais questionamentos.

O personagem Manuel da Cunha foi estudado pelo intelectual, pintor e arquiteto, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), quando escreveu sobre a Escola Fluminense de Pintura⁴. Nesse texto, Porto-Alegre (1841) descreve como os pintores foram surgindo na cidade colonial e como eles desenvolviam suas habilidades artísticas, já que não havia ensino institucionalizado das artes na colônia até a vinda da corte portuguesa, em 1808.

⁴ Nome que aparece no texto do historiador de arte e professor Manuel de Araújo Porto-Alegre (1841), referindo-se aos pintores que atuaram na cidade do Rio de Janeiro no século XVIII.

Porto Alegre (1841) debruça-se sobre o estudo das artes do Brasil desse período, seguindo o conselho de seu mestre Jean-Baptiste Debret (1768-1848), para que essa história não se perdesse. Da mesma forma, Porto-Alegre (1884) lembra que as pesquisas sobre o colonial não podiam ser esquecidas e que ele tinha o anseio de ter se aprofundado mais. Esse desejo do autor mostra-se ainda atual, considerando que o estudo do período artístico colonial se mostra merecedor de uma revisão historiográfica.

Alguns estudiosos sobre o período colonial, ou mesmo sobre a Venerável Ordem Terceira, citam o trabalho de Manuel da Cunha, a exemplo da historiadora de arte alemã Hanna Levy (1912-1984), nos dois textos que produziu. Ela aborda a questão das inspirações, através de figuras vindas da Europa para o Brasil, comuns nas pinturas das igrejas cariocas (Levy, 1942) e coloca questionamentos, ao analisar algumas pinturas do período (Levy, 1944). Nas duas obras de Manuel da Cunha – a da capela e a das bandeiras de procissão, que hoje compõem o altar da Igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso –, Levy (1942) identifica que as imagens de São Francisco de Paula são baseadas em um retrato pintado por Jean Bourdichon. No caso das bandeiras, pondera que o livro de receitas e despesas da Ordem levanta dúvidas, por citar, junto ao pedido das pinturas, Antonio Friz. Assim, a autora levanta questões tanto em relação à influência da arte europeia como também à possibilidade de ser uma cópia de obras ditas “melhores”.

Elizabeth Carbone Baez (1989), em seu texto crítico, aponta a ausência de características específicas nas obras dos artistas. Pontua ainda que esse período sofre com a cópia da “estética formal e sóbria” imposta pelo colonizador, visando produzir uma obra erudita, o que não seria possível pela falta de ensino artístico nos moldes europeus.

A tese do professor Almir Paredes Cunha (1966), dedicou-se à talha realizada por Mestre Valentim, mas sem se aprofundar nas obras de pintura de Manuel da Cunha que se encontram na mesma capela – que é um dos objetos da sua pesquisa.

A dissertação de Ângela Tâmega Menezes (1998) aborda a Igreja da V.O.T.M.S.F.P. e sua importância no cotidiano do carioca. A pesquisa da autora apresenta a influência de ambos os locais, o Largo e a Praça, com a vida da população do período pesquisado, sem se aprofundar na obra do artista Manuel da Cunha na igreja do Largo de São Francisco.

A professora Cybele Vidal Neto Fernandes (1991) mencionou todas as igrejas nas quais trabalhou o entalhador e toreuta Pádua e Castro, especialista em trabalhos em metal. Uma das igrejas citadas é a V.O.T.M.S.F.P., onde esse profissional entalhou parte da nave, objeto central do estudo da professora em sua dissertação.

Revisitar essas obras, nesta breve revisão bibliográfica, indicou a necessidade de ampliar as pesquisas nessa área, assim como incentivar novos pesquisadores a atualizar o olhar sobre o

período e os artistas que atuaram no Rio de Janeiro anteriormente à vinda da corte portuguesa para o Brasil. Neste trabalho, pretende-se valorizar um conjunto artístico feito por Manuel da Cunha e que foi realizado no mesmo espaço em que trabalhara seu contemporâneo Mestre Valentim da Fonseca e Silva – ambos artistas intuitivos que antecederam a criação de qualquer educação artística formal. Ambos eram filhos de mães escravizadas, que se destacaram por meio de sua arte numa sociedade altamente excludente.

MESTRE VALENTIM DA FONSECA E SILVA (1745-1813)

Mestre Valentim foi um grande entalhador, escultor e paisagista, que se destacou no cenário carioca, sendo autor do traçado dos jardins e do projeto para o Passeio Público, no centro do Rio de Janeiro, obra realizada no vice-reinado de Dom Luís de Vasconcelos (1779-1790). Segundo Cavalcanti (2004), Valentim era natural de Santo Antônio do Arraial de Gouvêa, Minas Gerais, filho de Manoel da Fonseca e Silva, português que era tesoureiro da Intendência dos Diamantes de todo o território do Serro; já sua mãe era uma escravizada que vivia no Arraial de Gouveia. A mudança de Valentim para o Rio de Janeiro ocorre em 1766, com 21 anos, levando consigo uma formação artística derivada dos mestres entalhadores mineiros (Cavalcanti, 2004).

Carvalho (2003) aponta que Mestre Valentim participava da Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, tendo sido sepultado na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, na atual rua Uruguaiana, no centro do Rio de Janeiro. O artista realizou diversas obras, com destaque para as realizadas em igrejas – Igreja da Santa Cruz dos Militares, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, Igreja de São Pedro dos Clérigos e Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula. Realizou também obras civis para a Corte no Rio de Janeiro, sendo bastante procurado para isso. São de sua autoria: o projeto para o Passeio Público, seu traçado arquitetônico e chafarizes; o chafariz da Praça XV, o Chafariz das Marrecas, composição das cinco marrecas que eram as bicas do chafariz; o Chafariz do Lagarto; o Chafariz das Saracuras; e as esculturas Mitológicas de Narciso e Eco, primeiras a serem fundidas no Brasil, que faziam parte do conjunto escultórico do Chafariz das Marrecas e estão expostas atualmente no Jardim Botânico do Rio de Janeiro (Carvalho, 2003).

Porto-Alegre (1884) faz o levantamento da vida de algumas personalidades do período colonial, como Mestre Valentim, por exemplo, relatando parte da história do artista. Até o momento, não há confirmações do local de nascimento desse Mestre, como Cavalcanti (2004) revela. Em seu texto, Porto-Alegre (1884, p. 371) exalta Valentim por seu amor à arte e sua imensa habilidade e facilidade de criação:

Possuiu este mestre, além de sua grande facilidade na invenção, grande amor ao trabalho. A ele corriam todos os artistas do Rio de Janeiro, mormente os ourives e lavrantes para obterem desenhos e moldes de banquetas, ciriaes, lâmpadas, custodias, frontaes, salvas, reliquarios, e tudo que demandava luxo e gosto.

Nota-se que Valentim possuía, além de um grande talento, facilidade para a criação. No inventário de seus pertences, havia muitos livros, entre os quais, dois exemplos citados por Cavalcanti (2004): *Arquitetura*, do arquiteto Giacomo Vignola (1507-1573), e *Perspectiva*, do artista italiano Andrea Pozzo (1642-1709). Essas obras podem explicar a erudição desenvolvida por Mestre Valentim, que se revela em seu trabalho.

Na igreja da V.O.T.M.S.F.P., Mestre Valentim foi responsável pelo projeto de todo o trabalho de talha, que não foi finalizado por ele, pois faleceu antes da conclusão. Segundo Carvalho (2003), ele ficou responsável pela decoração da igreja de 1801 a 1813, ano de seu falecimento. Em relação às obras da Capela de Nossa Senhora das Vitórias (Figura 2), todo o trabalho de talha foi realizado por Valentim.

A autoria da talha é seguramente atribuída a Mestre Valentim. Além dele ser o único entalhador que figura como mestre nos livros de receita e despesa da ordem entre 1801 e 1813, a talha apresenta uma unidade composicional e estilística inconfundível de sua grafia plástica (Carvalho, 2003, p. 96).

Figura 2 – Capela de Nossa Senhora das Vitórias



Fonte: Lima (2019).

CAPELA NOSSA SENHORA DAS VITÓRIAS

A capela, na V.O.T.M.S.F.P., é destinada à iniciação dos irmãos. Por isso, muitas vezes é chamada de Capela do Noviciado.

Como sua congênere do Carmo, a capela é um pequeno salão, que tem três grandes janelas nas paredes do lado direito, três portas nas do lado esquerdo, duas simuladas e uma que se comunica com a capela-mor (lado da Epístola). Na parede do altar, duas portas ligam a capela à sacristia e, na do coro, mais uma porta a separa do corredor-galeria (Carvalho, 2003, p. 96).

O espaço da capela está aberto ao público, tanto aos fiéis, para suas orações, quanto aos visitantes passageiros. O corredor que leva até a capela é um espaço utilizado para expor algumas obras pertencentes à ordem e alguns objetos litúrgicos. “As relíquias históricas são muitas, valendo destacar uma pequena fração correspondente aos restos mortais do Santo Padroeiro” (Arquidiocese do Rio de Janeiro, [ca. 2020a]).

A Capela da Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula é ornada pelas pinturas de Manuel da Cunha e pelas talhas de Mestre Valentim. Nela, encontram-se sete painéis realizados por Manuel da Cunha. Seis deles fazem alusão a momentos importantes da trajetória de São Francisco de Paula:

- 1 - O rei de Nápoles Fernando I mandou um capitão para prender São Francisco de Paula ao chegarem no convento enquanto o santo estava em oração em frente ao sacrário passaram e não o viam; Para que não fizessem mal aos religiosos do convento São Francisco de Paula apareceu aos soldados e disse que o rei não precisava dele e os convidou para comer e descansar antes da viagem de volta; São Francisco de Paula enviou ao rei velas e terços bentos orientando para que ele rezasse para abrandar a ira de Deus por essa injúria para que não sofresse ele e seu reino.
- 2 - São Francisco de Paula desencalhou uma embarcação de um banco de areia e continuou a viagem andando sobre as águas.
- 3 - Religiosos encontram São Francisco de Paula levitando cheio de glória do Amor Divino tendo no peito o ostensório com a palavra CHARITAS.
- 4 - Aparição de Nossa Senhora rodeada de anjos e o arcanjo São Miguel gravando no peito de São Francisco de Paula em letras de ouro a palavra CHARITAS.
- 5 - São Francisco de Paula atravessa o estreito de Messina com dois companheiros usando o manto como barca e o cajado como mastro chegando antes da outra barca que não os quis conduzir porque não podiam pagar.
- 6 - Confiantes nas virtudes de São Francisco de Paula o povo pediu que ele intercedesse a Deus por água olhando para o céu e batendo na terra com o seu cajado brotou uma copiosa e cristalina fonte (Arquidiocese do Rio de Janeiro, [ca. 2020b]).

O sétimo painel (Figura 3), localizado no teto da capela, retrata Nossa Senhora da Vitória rodeada por anjos – São Miguel Arcanjo ferindo uma serpente com sua lança e a Batalha de Lepanto⁵. Essa obra passou por um grande restauro em 2019, que, além de remover aplicações de vernizes anteriores, também retirou alguns detalhes da pintura, que haviam sido realizados posteriormente à sua finalização por Manuel da Cunha. Esses acréscimos e o verniz oxidado escondiam alguns detalhes da obra que hoje podem ser vistos, a exemplo da Batalha de Lepanto.

⁵ Última batalha que ocorreu entre os católicos europeus e os otomanos muçulmanos, em 1571. O Papa Pio V implora a interseção da Virgem e, assim, os católicos vencem a batalha naval no dia 7 de outubro de 1571, passando, esse dia, a ser dedicado a Nossa Senhora das Vitórias (Ficheiro Batalha [...], 2024).

Figura 3 – Nossa Senhora da Vitória. Manuel da Cunha e Silva. Óleo sobre madeira



Fonte: Capela [...], 2023.

O trabalho em talha realizado por Mestre Valentim compõe e valoriza as pinturas feitas por Manuel da Cunha e Silva.

A decoração, de estilo predominantemente rococó, consiste no revestimento em talha dourada sobre o fundo claro e alguma policromia e painéis de pintura [...] O altar é separado do resto da capela por uma elegante balaustrada rococó, apresenta uma estrutura composicional e decorativa semelhante à de outros altares de menor porte (rococó), que tem ao fundo o retábulo no Rio de Janeiro por Mestre Valentim. Constitui-se de uma mesa-banqueta em forma de sarcófago propriamente dito. Um grande nicho central interrompe o entablamento e invade o espaço do frontão. No seu interior está uma imagem barroca portuguesa de Nossa Senhora das Vitórias. Os suportes, semipilastras misuladas e colunas salomônicas, projetam-se em ligeira concavidade para o exterior, num jogo de reentrâncias e saliências que acentua mais a percepção em superfície do que a movimentação em profundidade (Carvalho, 2003, p. 96).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto das obras dos artistas Manuel da Cunha e Silva e Mestre Valentim se complementam e demonstram que a arte colonial brasileira, mesmo antes de poder contar com um ensino das artes institucionalizado, valendo-se apenas da liberdade do aprender empírico, conseguiu apresentar trabalhos artísticos de excelente qualidade. Os ofícios desenvolvidos na colônia, baseando-se no aprendizado prático, utilizaram-se da observação de riscos e da estética dos estilos de livros clássicos europeus de tratados de arquitetura e de pintura para a produção de obras que até hoje são admiradas. O que não era algo exclusivo da cidade do Rio de Janeiro,

pois as peculiaridades desses artistas, seja no material utilizado, seja na liberdade das formas e outros detalhes, proporcionaram obras singulares que podem ser observadas em diferentes regiões do Brasil.

Mestre Valentim e Manuel da Cunha e Silva se destacaram entre os artistas do período colonial – ambos filhos de mães escravizadas e vivendo num contexto a eles desfavorável, o que amplia ainda mais o valor de suas produções. Deve-se lembrar que é necessário um estudo com mais profundidade e um olhar mais cuidadoso sobre esse período cujas obras e artistas, de norte a sul do país, precisam ser conhecidas.

O conjunto de obras de talha e pintura produzido por esses dois artistas na capela de Nossa Senhora das Vitórias, da Igreja da Venerável Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, é um exemplar relevante de uma arte colonial que, para além de ser preservada, merece ser valorada e divulgada para as próximas gerações, como um testemunho sobre a história da cidade e a capacidade artística dos artistas coloniais.

REFERÊNCIAS

ARQUIDIOCESE DO RIO DE JANEIRO. Comissão dos Bens culturais da Igreja. *Igreja de São Francisco de Paula*. Rio de Janeiro: Arquidiocese do Rio de Janeiro, [ca. 2020a]. Disponível em: <https://www.patrimoniohistoricoarqrio.org/product-page/igreja-de-s%C3%A3o-francisco-de-paula>. Acesso em: 10 abr. 2024.

ARQUIDIOCESE DO RIO DE JANEIRO. Comissão dos Bens culturais da Igreja. *Igreja de São Francisco de Paula*. Apresentado por Acervo Caroline Lorraine. Rio de Janeiro: Arquidiocese do Rio de Janeiro, [ca. 2020b]. Disponível em: <https://www.patrimoniohistoricoarqrio.org/product-page/igreja-de-s%C3%A3o-francisco-de-paula>. Acesso em: 10 abr. 2024.

BAEZ, Elizabeth Carbone. A pintura religiosa no Rio de Janeiro setecentista e o Universo Colonial. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 42-65, 1989. Disponível em: https://issuu.com/rlprod/docs/gavea_7. Acesso em: 22 abr. 2024.

CAPELA de Nossa Senhora das Vitórias, obra-prima de Mestre Valentim. *Olhos de Ver – Patrimônio Histórico Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 8 jun. 2023. Disponível em: <https://olhosdeverrj.com.br/?p=3460> Acesso: 2 maio 2024.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

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

CUNHA, Almir Paredes. *A capela de N. Sra. das Vitórias da Igreja de S. Francisco de Paula do Rio de Janeiro e sua atribuição ao Mestre Valentim da Fonseca e Silva*. Rio de Janeiro. 1966. 61 f. Tese (Concurso de Livre Docência da Cadeira de História da Arte) – Escola de Belas-Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, GB, 1966. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10528/1/497723.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2024.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. *A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, através de seu artista maior Antônio de Pádua e Castro*. 1991. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991. 2 v. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/2912>. Acesso em: 27 abr. 2024.

FICHEIRO. Batalha de Lepanto. In: WIKIPEDIA – The free encyclopedia, [San Francisco CA Wikimedia Foundation out. 2024].

FICHEIRO. D. Frei António do Desterro.png. In: WIKIPÉDIA – the free encyclopedia [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2021].

LEVY, Hanna. A pintura colonial no Rio de Janeiro. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 7-80, 1942. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=6690>. Acesso em: 20 abr. 2024.

LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 7-66, 1944.

LIMA, Ludmilla de. *Obras-primas do século XVIII são reveladas em capela na Igreja de São Francisco de Paula*: emolduradas por Mestre Valentim, pinturas de Manoel da Cunha e Silva estavam encobertas sob camadas de verniz e retoques malfeitos. Rio de Janeiro: O Globo, 9 jun. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/obras-primas-do-seculo-xviii-sao-reveladas-em-capela-na-igreja-de-sao-francisco-de-paula-23727566>. Acesso: 29 abr. 2024.

MENEZES, Angela Tâmega. *O Largo de São Francisco e a Praça Tiradentes*: sua importância e complementaridade na vida pública e cultural do Rio de Janeiro. 1808-1920. 1998. 245 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgglefindmkaj/https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6178/1/455886.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2024.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconografia brasileira. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 19, p. 339-378, 1884. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSscjhZS2JHaS1WcUE/view?resourcekey=0-KAs-B6wrbtJVHEJjrXIXw Acesso em: 27 abr. 2024.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 3, p. 547-557, 1841. Disponível em: <https://shorturl.at/dfBLY>. Acesso em: 27 abr. 2024.

FUNÇÃO SOCIAL

A TROCA DOS SANTOS NA IGREJA SÃO FRANCISCO DE SÃO PAULO (1828-1910)

*THE CHANGING OF SAINTS IN THE CHURCH OF SÃO FRANCISCO OF SÃO
PAULO (1828-1910)*

*EL INTERCAMBIO DE SANTOS EN LA IGLESIA DE SÃO FRANCISCO DE
SÃO PAULO (1828-1910)*

Alvaci Mendes da Luz¹
alvaci.luz@usf.edu.br

RESUMO

Um episódio, ocorrido enquanto a Irmandade de São Benedito administrou a Igreja do Convento São Francisco de São Paulo, foi particularmente citado pelos historiadores franciscanos no início do século XX: a troca dos santos no altar-mor da Igreja conventual, bem como a consequentemente mudança de titularidade devocional no templo. Este artigo analisa o episódio, dando destaque para a substituição da imagem de São Francisco pela de São Benedito, fato que ocorreu depois da aquisição de um novo retábulo. A comunidade negra instalada na igreja do Largo São Francisco estava atenta aos contextos políticos e sociais que a envolvia, de modo particular, os movimentos em prol da abolição da escravidão no Brasil.

Palavras-chave: confrarias católicas; irmandades de pretos; irmandade de São Benedito; Convento São Francisco.

ABSTRACT

An episode, which took place while the Brotherhood of São Benedito administered the Convent church of São Francisco of São Paulo, was particularly cited by the Franciscan historians in the beginning of the 20th century: the changing of the saints on the high altar of the convent church, as well as the consequent change of devotional title on the temple. This article analyses the episode, highlighting the replacement of the image of Saint Francis with that of Saint Benedict, fact that occurred after the acquisition of a new altarpiece. The black community housed in the Largo São Francisco church was aware of the political and social contexts surrounding it, particularly, the movements for the abolition of slavery in Brazil.

Keywords: catholic confraternities; brotherhoods of black; brotherhood of São Benedito; São Francisco convent.

¹ Doutorando em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp/SP). Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Atua como professor convidado em cursos de graduação e pós-graduação na Universidade São Francisco (USF) em Bragança Paulista/SP e no Centro de Documentação e apoio a Pesquisa em História da Educação (CDAPH) da mesma Universidade São Francisco. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3967245549034773>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8929-1240>.

RESUMEN

Un episodio, ocurrido mientras la Hermandad de San Benito administraba la iglesia del Convento San Francisco, en São Paulo, fue particularmente citado por los historiadores franciscanos de principios del siglo XX: el cambio de santos en el altar mayor de la iglesia conventual, así como el consecuente cambio de titularidad devocional en el templo. Este artículo analiza el episodio, destacando la sustitución de la imagen de San Francisco por la de San Benito, que tuvo lugar tras la adquisición de un nuevo retablo. La comunidad negra alojada en la iglesia de Largo São Francisco era consciente de los contextos políticos y sociales que la rodeaban, en particular los movimientos a favor de la abolición de la esclavitud en Brasil.

Palabras clave: confradias católicas; confradias de negros; confradia de San Benito; Convento San Francisco.

INTRODUÇÃO

As confrarias católicas, “[...] subdivididas basicamente em irmandades e ordens terceiras” (Reis, 1991, p. 60), foram bastante comuns no Brasil durante o período colonial e imperial. Formadas majoritariamente por leigos, ou seja, não clérigos, as confrarias congregavam-se em torno de um santo de devoção ou orago, administravam igrejas particulares, festas religiosas, enterros e procissões. Funcionavam como espaços de sociabilidade, concedendo aos seus membros direitos e deveres, bem como garantias de enterro, local de sepultura, missas pelas almas dos falecidos, empréstimos financeiros e até mesmo compra de carta de alforria, no caso daquelas compostas por homens e mulheres pretas² (Quintão, 2002).

Trazidas para o Brasil no século XVI, as confrarias tiveram papel primordial no processo de organização social e política do país. No campo da evangelização dos povos indígenas e, principalmente, dos africanos escravizados, foram elas decisivas para a demarcação e a consolidação de uma estrutura social estratificada entre brancos e não brancos.

Por mais de oito décadas, a igreja de São Francisco do centro de São Paulo, fundada pelos frades da Ordem dos Frades Menores (franciscanos) em 17 de setembro de 1647, esteve sob os cuidados de uma irmandade de *homens de cor*, como eram conhecidas aquelas compostas prioritariamente por pretos: a Irmandade do Glorioso São Benedito (Freitas, 1922).

Na capital paulista, a irmandade instalada no convento São Francisco era uma das confrarias de pretos mais antigas da cidade, fundada, segundo Röwer (1957, p. 118), já nos anos iniciais de funcionamento do cenóbio franciscano. Enquanto esteve sob administração dos pretos, como veremos, a igreja conventual passou por obras de reformas, ampliação, aquisição

² Utilizaremos, neste ensaio, o termo preto/preta ao invés de negro/negra. Nas irmandades católicas compostas por homens e mulheres de cor, o termo preto era preferencialmente utilizado pelos seus membros, para se autorreferenciarem entre pares e nos documentos oficiais.

de bens e investimentos diversos. O espaço tornou-se também local de manifestação religiosa da comunidade preta paulistana e deu lugar às pautas de reivindicação de liberdade aos escravizados, na efervescência abolicionista pela qual passou o Largo São Francisco.

Os pretos de São Benedito, atentos aos contextos sociais, políticos e religiosos que os envolviam, contando com o esforço de seus membros e a participação de advogados abolicionistas da Faculdade de Direito³, conseguiram deixar impressas as marcas de sua passagem por aquele espaço urbano e religioso. Adentraram, por fim, o século XX, com o seu orago sendo o titular da igreja franciscana e colocado no nicho central do altar-mor.

IRMANDADE DE SÃO BENEDITO NA IGREJA DO CONVENTO SÃO FRANCISCO

Os franciscanos chegaram em São Paulo em meados do século XVII, como já sinalizado, algumas décadas depois de outros grupos religiosos, como os jesuítas, os carmelitas e os beneditinos. Inauguraram seu convento e igreja na região do atual Largo São Francisco, em um dos vértices do triângulo central⁴. Pouco tempo depois, ao seu lado se organizariam duas confrarias leigas – a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a Irmandade de São Benedito –, ambas com altares próprios no interior da igreja para o culto aos seus santos (Röwer, 1957).

A Capitania, depois Província de São Paulo, incluindo sua capital, contou com um bom número de confrarias católicas ao longo dos séculos. Pouco a pouco, elas foram se estruturando, construindo igrejas e delineando seu lugar no traçado urbano. Alcântara Machado (1978, p. 199- 200 *apud* Silva, 2009, p. 128) relacionou as que ficavam em terras da Capitania, conforme documentação encontrada, sendo algumas do final do século XVI:

Misericórdia, Nossa Senhora do Rosário, São Miguel, Santíssimo Sacramento, São Sebastião, Santo Amaro, São João Batista, São Francisco, Nossa Senhora da Piedade, Descendimento da Cruz, Fieis de Deus, Onze mil virgens, São Paulo, Santa Catarina, Santa Luzia, São Brás, Todos os Santos, Nossa Senhora da Apresentação, Nossa Senhora do Carmo, São José, São Pedro, Nossa Senhora da Boa Morte, São Benedito, Almas, Santos Passos, Nossa Senhora de Monserrat, Nossa Senhora da Conceição e outras.

Durante o período em que existiram, elas cumpriram alguns papéis na sociedade paulista: auxílio mútuo, ajuda nos momentos de doença e dificuldades financeiras, cuidados em relação a funerais, missas, enterros e orações pelas almas dos falecidos. Alexandre Otsuka

³ Academia de Ciências Jurídicas e Sociais do Brasil, Academia de Direito ou ainda Faculdade de Direito (hoje pertencente a Universidade de São Paulo), foi criada pelo Imperador Dom Pedro I em 11 de agosto de 1827 e inaugurada no dia 1º de março de 1828. Funcionou desde o princípio nas dependências do Convento São Francisco de São Paulo (Toledo, 2012).

⁴ Triângulo central ou histórico é o primeiro núcleo de povoação urbana da capital paulista, localizado entre os três principais conventos de religiosos no período colonial: Mosteiro de São Bento, Convento do Carmo e Convento de São Francisco. Há outras definições e delimitações sobre esse traçado urbano central, mas convencionamos usar aqui o que delimita o triângulo na área das ordens religiosas (Luz 2022).

(2015, p. 58) verificou que, na segunda metade do século XIX, a cidade de São Paulo contava ainda com dezenove irmandades, “[...] instituições que também tinham relevância na intermediação de problemas cotidianos entre os irmãos, facilitando o estabelecimento de negócios e o julgamento de disputas entre os mesmos”.

A Irmandade do Glorioso São Benedito da cidade de São Paulo, por sua vez, teve sua aprovação oficial em 22 de outubro de 1772 (Correio Paulistano, 1855), mas seu momento mais expressivo se deu ao longo do século seguinte, quando adquiriu autonomia administrativa e financeira e se tornou responsável pela Igreja do Convento São Francisco.

Desde a sua fundação, a São Benedito da capital manteve as mesmas características das irmandades de pretos espalhadas pelo Brasil. Nos livros de receitas e despesas e nos livros de assentamentos, encontramos alistamentos de pretos escravizados, servos de senhores, pobres e trabalhadores, bem como de brancos, clérigos e de uma parte da elite paulistana inserida na confraria, na maioria das vezes, como protetores ou benfeitores. Ao longo das décadas seguintes à sua aprovação oficial, ela aumentou em número de irmãos e em recursos financeiros (Luz, 2022).

Já o próspero Convento São Francisco, que nos séculos XVII e XVIII contava com um grande número de frades, no início do XIX não era mais o mesmo. Os estudos de filosofia e teologia deixaram de ser ministrados nele em 1818. Nesses cursos, haviam lecionado e estudado os mais importantes nomes do franciscanismo brasileiro do século XVIII. “No dito ano de 1828 a Comunidade se aguentava em seis religiosos” (Röwer, 1957, p. 113), convivendo com os alunos da recém-fundada Faculdade de Direito.

Vale ressaltar que o decreto imperial de 11 de agosto de 1827, que criou o curso de Ciências Jurídicas e Sociais do Brasil, afetou em cheio os franciscanos da capital paulista, resultando na sua saída definitiva da cidade em finais daquela década. Roberto Pompeu de Toledo (2012, p. 313) explica:

Quanto ao prédio para abrigar a Academia, o que se impôs desde logo foi destinar a este fim um dos conventos da cidade. Eram as construções mais amplas e, cada vez mais carentes de frades, as mais subaproveitadas. Arouche inspecionou os três históricos conventos de São Paulo. Carmo e São Bento lhe pareceram inconvenientes. Exigiriam grandes reformas. O de São Francisco, ao contrário, apresentava vantagens. Nele, as antigas celas e outros cômodos, distribuídos em dois níveis, poderiam ser transformados em salas de aula “sem demolir nada e sem vexame dos frades”, como escreveu ao governo central [...] Logo, porém, o prédio todo passou ao uso exclusivo da Academia.

Decadência de um, ascensão de outro. Foi assim que a Irmandade de São Benedito viu sua oportunidade para continuar subsistindo no mesmo espaço onde, por décadas, cultivaram a devoção ao santo preto Benedito de Palermo. Ao analisar fontes primárias, bem como periódicos

oitocentistas, percebemos o esforço constante dos irmãos para administrar, manter e reformar o templo durante quase todo o século XIX. Foram anos de cuidados, obras, festas, enterros, enfim, de envolvimento e manutenção do espaço físico.

Durante o oitocentos, a irmandade foi adquirindo características próprias e enfrentando desafios para manter-se na igreja conventual, influenciada pela ausência dos franciscanos e pela vizinhança com a Faculdade de Direito e com a Ordem Terceira. Viveu, pois, uma situação ímpar no centro da cidade, algo que não ocorreu com suas congêneres – as de Nossa Senhora do Rosário e de Santa Efigênia e Santo Elesbão –, que possuíam igrejas próprias (Luz, 2022).

Por quase um século, os *beneditos*⁵ resistiram avizinados por dois grupos principalmente de brancos e elitizados. Um ofício escrito pela Ordem Terceira e direcionado ao superior dos franciscanos no Rio de Janeiro, em 1854 (Livro [...], 1854, p. 148), detalha a situação:

Qdo o Convento se dignou conceder o Edifício para a Academia, o Gov. de S. M. I. ordenou, q a Igreja fosse entregue à Ordem 3ª para tratála, e conservála, visto q não havião mais aqui Religiosos congregados [...] Mandou pois a Ordem 3ª fazer hua chave na porta da Igreja, e para ella se servia, por q a Portaria e todo o Convento pertencia a Academia. A Irmandade de S. Benedito q tem sua Imagem no altar colateral de Sto Antônio, pedio a Ordem 3ª, q queria tratar da Igreja, fazer ali suas Festas, enterros, celebrar-se Missa todas as vezes possíveis, debaixo das vistas e governo do Pe Comissário [...] Desde então appareceu em alguns Irmãos o desejo de ficarem senhores da Igreja, independente da subordinação á Ordem 3ª.

Na década de 1850, os *beneditos* estiveram bastante ocupados em manter-se “senhores da Igreja”, como afirma o excerto. As discussões envolveram a disputa das chaves, a pressão externa da Ordem Terceira e da Faculdade de Direito e do padre comissário (capelão) dos Terceiros, ao mesmo tempo em que empregavam verbas da confraria em melhorias na igreja: no forro, no telhado, no assoalho e no seu cemitério (Luz, 2022).

Em nenhuma década do XIX, porém, encontramos tanta documentação sobre a Irmandade de São Benedito, quanto a de 1880, concentradas principalmente nos primeiros anos. De fato, como veremos a seguir, o incêndio ocorrido naquele ano tornou-se um dos trágicos eventos que mais marcaram a capital paulista no começo da década. As cartas trocadas entre as autoridades ainda podem ser acessadas no Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil e no Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, ambas em São Paulo. Já os anúncios publicados em periódicos da época, estão acessíveis no *Banco Nacional Digital* e revelam os pedidos de ajuda para a reconstrução do templo, sendo encabeçados pela confraria de pretos do Largo São Francisco. Estes talvez tenham sido os

⁵ O termo *beneditos* foi utilizado por Frei Basílio Röwer (1957) e Frei Diogo de Freitas (1922), para designar os membros da Irmandade de São Benedito. Também utilizaremos esta nomenclatura.

maiores esforços demandados pela irmandade nos anos em que eles foram os principais usuários da Igreja do Convento São Francisco.

DEPOIS DO INCÊNDIO: A COMPRA DE UM NOVO ALTAR

A década que se tornaria decisiva para o movimento de libertação dos escravizados começou “pegando fogo”, literalmente, no Largo São Francisco. Em 16 de fevereiro de 1880, por volta das três horas da madrugada, a cidade acordou ao som do repique dos sinos das igrejas centrais, com a agitação dos moradores e com as labaredas de um grande incêndio na Academia de Direito. O fogo varou a madrugada, tendo começado na secretaria da faculdade e se alastrado para a igreja do convento, destruindo a capela-mor e o seu altar. O fogo não se espalhou por todo o prédio, tendo sido debelado antes de se estender para a nave central e para os altares laterais. No começo da manhã, as chamas foram extintas.

Jornais como o *Correio Paulistano*, *A Constituinte* e o *Jornal da Tarde* relataram o ocorrido de forma detalhada no dia seguinte e em edições posteriores. Historiadores, como Frei Basílio Röwer (1957) e Leonardo Arroyo (1966), também relataram o fato, ao se referirem a um novo altar encomendado da Alemanha, sob a coordenação, segundo eles, da Irmandade Acadêmica⁶.

Aquele parece ter sido um dos maiores incêndios ocorridos na capital paulista até então, o que deu origem, inclusive, menos de um mês depois, à lei que criou a primeira Seção de Bombeiros⁷ da capital, destinada exclusivamente a apagar incêndios que ocorressem na cidade (Luz, 2022).

Dos jornais citados, optamos por transcrever as linhas de um daqueles que narra o episódio, escolhido aqui pelo fato de fazer menção à “Igreja de São Benedito”, algo pouco comum no início da década de 1880, em versões públicas, mas que se tornaria rotineiro ao final do século. A titularidade atribuída a São Benedito, aparece n’*A Constituinte* (17 fev. 1880, p. 1, grifo nosso), que assim noticiou o ocorrido:

Hontem, cerca das 3 horas da madrugada, manifestou-se incêndio no edificio da faculdade de direito e igreja annexa, sob a invocação de S. Benedicto. Aos avisos das principaes igrejas da capital, enorme multidão concorreu ao logar do sinistro e ao mesmo tempo uma força composta de urbanos, sob o comando do tenente Azevedo, de permanentes ás ordens de seu comandante, tenente coronel Toledo Martins, e de tropa de linha, dirigida pelo tenente Ewerton, procuraram dominar o incêndio, que já

⁶ Tratava-se de uma associação de leigos, aos moldes das confrarias católicas, composta, porém, por professores e alunos da Faculdade de Direito e fundada na década de 1860. Na década de 1880, não há mais relatos sobre a sua existência.

⁷ Trata-se da Lei nº 6, de 10 de março de 1880, que reza: “[...] Fica o governo da provincia autorizado a organizar, desde já, uma secção de bombeiros, annexa à companhia de urbanos da capital, e a fazer aquisição dos machanismos proprios para a extincção de incêndios”. (São Paulo, 1880, p. 1).

tinha tomado proporções violentas, o que conseguiram cerca das 6 horas da manhã. Ardeu toda a capella-mor da *igreja de S. Benedicto* e três salas do edificio annexo, onde se achava o archivo da faculdade de direito, que ficou quazi todo reduzido à cinzas.

Debeladas as chamas, era preciso descobrir as causas. As notícias nos jornais, quase todas, foram unânimes em dizer que o evento havia sido um ato criminoso. Segundo o chefe de polícia João Augusto de Paula Fleury, uma ou mais pessoas haviam entrado na secretaria da Academia de Direito e, na sala da congregação, embebeu panos em querosene ou petróleo e ateou fogo. Fleury ainda disse que uma bengala foi encontrada na secretaria, além de panos banhados com material inflamável (Luz, 2022).

Nos dias que se seguiram, alguns jornais apontaram acusados e delinearam possíveis ações. A Constituinte (1880, p. 2) assim se expressou: “As circunstancias deste facto, ainda que de momento apanhadas, são de tal ordem que deixam suspeitas que o mesmo incêndio fôra o resultado de um plano criminoso.” Já o *Correio Paulistano* (1880, p. 3) pediu punição dos acusados: “Á descoberta e ao severo castigo do criminoso devem se dedicar inteiramente as autoridades competentes, e nós fazemos votos para que tão bárbaro crime não fique impune.” Enfim, *A Provincia de S. Paulo* – citada em edição especial de A Constituinte (1880, p. 1) – lamentou: “Excecravel criatura!!!... Só é certo que mão criminosa deu origem ao calamitoso desastre.”

Não entraremos no mérito das discussões políticas travadas entre os jornais. Basta dizer que alguns seguiam linha liberal; outros, linha conservadora; e todos disputavam espaço na arena política. No caso do sinistro no Largo São Francisco, alguns se referiram ao ato, por exemplo, como uma represália a acontecimentos da década anterior, a saber: a aprovação da Lei do Ventre Livre, em 1871; a tentativa de reforma educacional de João Alfredo, em 1874 (Faria, 2020); e, de um modo geral, a crise pela qual passava o império brasileiro, intensificada pelos movimentos abolicionistas que começaram a aumentar nos finais de 1860 (Alonso, 2015).

Como já sinalizamos, a Faculdade de Direito e o Largo São Francisco se tornaram locais privilegiados das disputas abolicionistas em São Paulo, e a cidade, por sua vez, o epicentro dos movimentos em toda a Província. Naquele 1880, afirma Otsuka (2015, p. 46), São Paulo já havia passado de um “[...] pequeno burgo de estudantes para um verdadeiro centro urbano, tornando-se ponto nodal de circulação de pessoas, mercadorias e ideias”.

Na segunda metade do século XIX, impactantes mudanças conformaram a vida das pessoas, influenciando, de forma específica, os modos de sociabilidade na urbe paulistana. Segundo Robert Conrad (1975, p. 224), a cidade “[...] havia se tornado província-chave dos movimentos abolicionistas no país, com revoltas frequentes, fugas em massa, rebeliões nas fazendas e acoitamento de escravizados”.

Logo após o incêndio, a reforma da capela e do altar-mor demandou grandes esforços da irmandade de São Benedito. Para arrecadar fundos, os irmãos precisaram nomear uma comissão, composta por confrades⁸, alguns militares, políticos e advogados, sob a coordenação de Antônio Bento de Souza e Castro (1843-1898), que foi um advogado abolicionista, ex-aluno da Faculdade e era membro desde jovem da irmandade dos pretos. Ao menos durante três anos, tempo necessário para que as atividades voltassem ao normal, circularam bilhetes e cartas pedindo doações, além de terem sido promovidos eventos, a fim de custear as reformas e o pagamento de um novo altar (Luz, 2022).

Uma carta assinada pelo secretário da irmandade J. [João Augusto] Pereira (1880) – alguns meses, portanto, depois do sinistro –, revelou a autonomia dos irmãos na execução das reformas, que já haviam começado:

Estando em andamento as obras de reconstrução da Capella-mor da Igreja de São Francisco pelo incêndio do dia 16 de fevereiro do corrente anno, a Irmandade de São Benedito, erecta na mesma Igreja, recorre á piedade dos fieis pedindo-lhes um auxilio em favor d’aquellas obras. Estão reconstruidos o telhado e o forro da Capella-mor: mas não dispondo a Irmandade de outros recursos para levantar um novo altar, visto que o antigo foi totalmente devorado pelas chammass e reparar o soalho da Igreja, recorre cheia de confiança aos habitantes desta cidade e a todos os que quizerem auxilia-la nesta obra pia, esperando por este meio restabelecer em breve na dita Igreja o culto religioso e a festa do seu orago [...]. São Paulo 30 de junho de 1880. O Ir. Secretario J. Pereira.

As obras se estenderam. Em 1881, foi instalado um altar provisório, para realização de algumas cerimônias, enquanto o novo não ficava pronto. Dois anos ainda foram necessários para que o definitivo altar-mor fosse instalado. O Correio Paulistano (1883a, p. 2) noticiou o retorno das atividades da irmandade e a festa do orago, realizada com “toda a pompa e esplendor”, e publicou integralmente um texto elaborado em reunião da mesa administrativa. Nele, os irmãos reforçaram seu protagonismo nas obras e novamente pediram ajuda para quitar as dívidas contraídas para a realização da reforma:

A mesa administrativa da irmandade de S. Benedito, desta cidade, tendo a custa de supremos esforços, conseguido restaurar o altar e capella-mór da igreja do convento de S. Francisco, em que funciona, e que foram destruídos por lamentável incêndio, resolveu fazer a festa de seu orago com toda a pompa e esplendor que as exigências do culto sagrado e os sentimentos religiosos impõe, sobre tudo depois de um tão longo período de adormecimento e quietação [...] A irmandade está devendo quantia não pequena; e a mesa, depois de esgotados outros recursos, lança mão hoje do seguinte expediente, que é o de pedir prendas a todos os devotos, especialmente as piedosas irmãs e todas as senhoras residentes nesta cidade, que poderão remetter ao irmão thesoureiro capitão Fortunato José dos Santos qualquer objecto que a sua generosidade approuver offertar.

⁸ A palavra confrade foi bastante usual na linguagem religiosa dos períodos colonial e imperial, mas é pouco utilizado na linguagem coloquial atualmente. Aqui ela é empregada diversas vezes e também servirá como sinônimo de “irmão”, uma vez que era desse modo que os membros das confrarias preferencialmente se dirigiam uns aos outros.

Ao final das festividades, realizadas entre abril e maio de 1883, novamente o Correio Paulistano (1883b, p. 1, grifo nosso) deu destaque à grandiosidade do evento, a procissão que saiu pelas ruas e ao pregador; no fim da nota, reforçou o caráter excepcional das cerimônias realizadas em comemoração à restauração do altar e da capela-mor da igreja, “[...] destruídos por um incêndio, sabe-se, o restaurados, como também em tempo noticiamos, *á custo de grandes sacrificios da irmandade de S. Benedicto*”.

Esses “grandes sacrificios”, contudo, não foram salientados nas páginas dos que recontaram a história da Irmandade anos depois. Ao menos foi o que percebemos nos dois autores citados: Frei Basílio Röwer (1957) e Leonardo Arroyo (1966). Ambos creditaram os méritos das reformas e do pagamento do novo altar aos acadêmicos e à irmandade por eles constituída. Ora, a dita Irmandade Acadêmica de São Francisco de Assis não mais existia em 1880, e a de São Benedito estava novamente à frente do espaço naqueles anos. Qual teriam sido as motivações dos autores para tal atribuição? Teriam errado as datações, seja do incêndio, seja da extinção da Irmandade Acadêmica? Tiveram eles acesso a alguma outra fonte primária que justificasse tais afirmações?

Difícil responder a essas questões. O que conseguimos pontuar é que Arroyo (1966) fez tais afirmações em sua obra, e elas são bem parecidas com as considerações de Röwer (1957), publicadas alguns anos antes. Talvez o primeiro tenha se baseado nas informações do segundo, que, em seu livro, salientou:

A Irmandade Acadêmica funcionou alguns anos e fez concertos na igreja. O de maior vulto foi depois do incêndio de 16-2-1880, que destruiu a capela-mor, ficando apenas as paredes. Do altar foi salva somente a imagem do padroeiro, de que a tradição afirma que era a imagem de S. Francisco mais bela de todos os antigos Conventos da Província. Entre os lentes abriu-se uma subscrição para adquirir o altar-mor que hoje se vê. Veio de Munich (Alemanha) e foi sagrado por D. Lino em 1880 [...] *Ao que parece, foi a restauração da capela-mor a última obra da Irmandade Acadêmica em benefício da igreja*, pois não achamos mais referências a ela nos anos posteriores (Röwer, 1957, p. 121, grifo nosso).

Se a afirmação de Röwer (1957) estiver certa, o novo altar teria sido encomendado, construído ou comprado, transportado da Alemanha e abençoado pelo bispo de São Paulo, no local onde até hoje se encontra, num prazo de dez meses, ou seja, entre fevereiro e dezembro de 1880. Dadas as condições financeiras, levando-se em conta os custos do novo altar e da reconstrução da capela-mor, bem como outros fatores antes elencados, tal informação nos parece pouco provável. O que pode ter ocorrido é que Röwer (1957) estivesse intencionalmente creditando os méritos a um grupo em detrimento do outro.

Levando-se em conta que Frei Basílio Röwer esteve envolvido nas disputas judiciais empreendidas no início do século XX entre os *beneditos* e os franciscanos, e por ter sido ele o principal historiador a dedicar algumas linhas de sua obra sobre os franciscanos em São Paulo e sobre os confrades de São Benedito, tratando estes últimos de forma depreciativa, parece-nos plausível considerar que houve atribuição deliberada de méritos a um grupo em prejuízo de outro.

Mateus Rosada (2021) concorda com Röwer (1957) em relação ao prazo de dez meses para instalação do novo altar. Ele se baseia na hipótese de que o retábulo pode ter sido comprado já pronto de alguma igreja que passava por reformas na região alemã da Baviera. Segundo Rosada (2021), o altar-mor da Igreja de São Francisco é o único em estilo rococó bávaro no Brasil, e isto faz dele uma obra relevante. Afirmar, ainda, que não há dúvidas de se tratar de um exemplar alemão, encomendado “[...] pelo advogado e germanófilo Clemente Falcão de Souza Filho [que] encabeçou a mobilização e encomendou um novo retábulo na cidade de Munique, Alemanha” (Rosada, 2021, p. 1070). Rosada (2021) não pôde afirmar, porém, com base em fontes primárias, quem teria comprado ou encomendado o novo altar-mor.

No caso de Arroyo (1966), as informações sobre as obras na Igreja do Convento São Francisco apresentam erro de datação. Se o incêndio foi amplamente noticiado nos jornais da época, esse autor deve ter se deparado com alguma notícia a esse respeito durante suas pesquisas. Contudo, ao abordá-lo, escreve:

A Irmandade de São Francisco, pelas mãos dos estudantes e lentes, fez obras de reparos na igreja. O *incêndio de 1870* destruiu o altar-mor e os lentes da Escola fizeram uma subscrição destinada à compra, na Alemanha, de novo altar-mor. Parece que é o mesmo que ainda lá se encontra hoje, sagrado por d. Lino Deodato, em 1880 (Arroyo, 1966, p. 144, grifo nosso).

Em 1870, a Irmandade Acadêmica de São Francisco de Assis ainda existia, mas suas condições financeiras estavam bem aquém de obras de tamanho vulto. É certo que a comoção gerada pelas chamas na Academia deve ter sensibilizado professores, alunos e advogados, que podem ter auxiliado a Irmandade de São Benedito nas obras de restauro. No entanto, como visto, o incêndio não ocorreu no ano indicado por Arroyo (1966), e sim dez anos depois, quando a confraria formada por professores e alunos não mais existia. Atribuir a determinado grupo tais obras, portanto, não nos parece plausível.

Quanto à datação e ao pagamento do altar, restam algumas dúvidas. Jornais paulistanos que rememoraram o incêndio, um ano depois do ocorrido, contrariam as afirmações de Röwer (1957), corroboradas por historiadores ao longo das décadas. O Correio Paulistano (1881) citou as obras de reparo que ainda estavam sendo realizadas na capela-mor e no altar principal. O jornal transcreveu as decisões tomadas pelos confrades em mesa administrava, que, naquele ano, resolveram retomar algumas atividades na sua igreja, depois de ter-se “[...] alli erguido um

altar-mór provisório, em quanto não se estabelece definitivamente o que foi destruído pelo incêndio de 16 de fevereiro de 1880” (Correio Paulistano, 1881, p. 1). Por seu turno, o Jornal da Tarde (1881, p. 1, grifo nosso) estampou, em sua primeira página, em tom poético, as lembranças do dia do incêndio e concluiu:

A pobre e mesquinha irmandade de S. Benedicto desta cidade, onde se alistam aos centos os humildes e desgraçados escravos, *é que se põe á testa do grande empreendimento de restabelecer a Igreja com todo o seu decore e esplendor [...] A irmandade é digna do auxilio de todos.* Grandes e pequenos, ricos e pobres, livres e escravos, todos pódem carregar sua pedra para restabelecimento da casa do Senhor.

Verificando o Livro de Receitas e Despesas datado de 1858-1886, as afirmações acima ficam ainda mais claras. Percebemos, por exemplo, que, ao longo das décadas de 1860 e 1870, as entradas financeiras e as despesas variaram pouco, girando em média em um conto de réis anual. Entretanto, particularmente no ano de 1882, a despesa foi bem acima da média, e as doações ou esmolas foram muito além daquilo que era comum entre 1881 e 1883. As datas e as afirmações relatadas nos periódicos citados são corroboradas pelas despesas vultosas da Irmandade de São Benedito no período entre 1880 e 1884, ou seja, entre o incêndio e o término das reformas.

O referido livro apresenta, no cabeçalho da página que antecede à discriminação das despesas e das receitas, a seguinte inscrição: “Balanço da receita e despesa da Irmandade do Glorioso São Benedicto da Capital da Província de São Paulo, a cargo do respectivo Thesoureiro Capitão Fortunato José dos Santos no anno de 1880 a 1884” (Livro [...], 1858-1886). Em seguida, elenca as receitas, que somaram a cifra de 38 contos, 730 mil e 232 réis, valor que inclui o “[...] produto de beneficio de loteria recebida em 1882, no Thezouro Provincial⁹, de 30 contos de réis” (Livro [...], 1858-1886). As despesas somaram a cifra de 38 contos, 729 mil e 975 réis ao longo daqueles anos, restando para os cofres da Irmandade o irrisório valor de 257 réis no final das obras (Livro [...], 1858-1886).

Todas as despesas foram documentadas provavelmente em livro à parte, ou em recibos diversos, pois, ao relatarem os valores, os irmãos afirmaram: “[...] despendido em 1880, conforme a relação de documentos sob nº 1”; “despendido em 1881, conforme a relação de documentos sob nº 2” (Livro [...], 1858-1886); e assim sucessivamente, até o ano de 1884. Essas relações de documentos, no entanto, não chegaram até nós. Elas poderiam nos ajudar a saber detalhadamente com o que os valores foram gastos. Para se ter uma ideia, apenas no ano de 1882,

⁹ As informações sobre essa “loteria do Thesouro Provincial” carecem de investigação. Não conseguimos aqui afirmar se se tratava de algum empréstimo, de alguma loteria aos moldes como existem atualmente ou se foi alguma doação feita pelo governo à Irmandade de São Benedito para obras emergenciais.

ano em que muito provavelmente foi feita a compra ou a encomenda do novo altar, os irmãos gastaram a exorbitante quantia de 34 contos, 682 mil e 480 réis, ou seja, quase todo o valor arrecadado no período entre 1880 e 1884.

Entre o incêndio, o estabelecimento de um altar provisório, a arrecadação de fundos e a finalização das obras, passaram-se quase quatro anos, segundo os jornais e as fontes analisadas, e não apenas alguns meses, como sugeriu Röwer (1957), ou dez anos, como apontou Arroyo (1966). Talvez haja alguma documentação, por nós desconhecida, que ajude a esclarecer a questão em pesquisas futuras. Por ora, só podemos afirmar o que vimos nas fontes primárias e nos periódicos: os pretos de São Benedito empreendendo os esforços necessários para o bom andamento das obras na sua igreja.

SÃO BENEDITO NO ALTAR: A TROCA DAS IMAGENS

Reforçamos até aqui o protagonismo dos *beneditos* em obras, festas, enterros e procissões, desde o momento em que assumiram as chaves da Igreja do Convento e assim tomaram sobre si a liderança daquele espaço. Como vimos, as vizinhas Faculdade de Direito e Ordem Terceira travaram com eles embates e disputas de poder.

Após o incêndio e as consequentes reformas, dentro de contextos nacional e local relativamente “favoráveis”, os pretos no Largo São Francisco, ao trazerem seu orago novamente para sua igreja, e sendo apoiados por movimentos abolicionistas que se intensificavam cada vez mais na cidade, podem ter dedicado o lugar mais alto do altar por eles reconstruído ao seu patrono. Os esforços empreendidos por décadas, principalmente nos últimos anos, podem ter legitimado a “troca dos santos” e a colocação da imagem de São Benedito no nicho central do altar-mor.

Tal afirmação é uma hipótese baseada em informações extraídas das fontes analisadas e de pesquisas realizadas por outros historiadores. De fato, depois das reformas pós-incêndio, com as festas do orago novamente sob a coordenação e a organização dos irmãos pretos, os anos seguiram cada vez mais próximos do fim do regime escravista no país, e a região do Largo São Francisco se destacou na liderança dos movimentos pró-libertação dos cativos. Toda essa mobilização nos leva a crer que aquele momento teria sido o mais propício para os *beneditos* assumirem de vez a titularidade de sua igreja e realizarem a famigerada troca das imagens.

Esse período, em específico, nos pareceu ideal, pois, em toda a São Paulo de então e até mesmo em outras regiões, “o abolicionismo se avolumou” (Alonso, 2015). Em 1884, duas províncias inteiras, Amazonas e Ceará, aboliram a escravidão. Na capital paulista, de modo

particular no Largo São Francisco, com os alunos de Direito, ampliou-se a atuação daqueles que eram a favor da libertação final, começando por quarteirões no entorno da Faculdade.

São Paulo era polo político, tinha Partidos Liberal e Republicano fortes e Faculdade de Direito, que dava jovens à mobilização: foram eles os criadores, em maio de 1884, da Comissão Libertadora Acadêmica, vinculada à CA [Confederação Abolicionista], que pôs em marcha campanha de libertação de quarteirões no entorno da faculdade (Alonso, 2015, p. 219).

Os anos entre 1880 e 1888 se passaram em meio a uma turbulência política em relação ao futuro da escravidão no país. Em 1884, por exemplo, foi apresentado pelo senador baiano Manuel Pinto de Souza Dantas (1831-1894) um projeto de lei bem abrangente para a libertação dos sexagenários, prevendo destinação de terras e democratização do ensino, o qual gerou significativa polêmica e, no fim, não foi aprovado. Dantas acabou sendo destituído do cargo e, no ano seguinte, já sob a liderança do Barão de Cotegipe, a lei dos sexagenários foi enfim aprovada, bem mais enxuta e bastante modificada (Motta, 2018).

Em artigo de Ricardo Pirola (2018), fica claro o quanto as leis que foram sendo aprovadas a partir de 1871 – sendo, a primeira delas, a Lei do Ventre Livre – foram minando a confiança, por parte dos proprietários de escravizados, na figura do imperador e da monarquia, que eram, na prática, os responsáveis pela manutenção dos seus interesses. Os escravistas, afirma Pirola (2018), principalmente em cidades do interior, para demonstrar ao governo e aos promotores da ordem pública (polícia, juízes e delegados) que detinham o controle social e estavam descontentes com as leis que favoreciam os escravizados, promoveram, com seus capangas, uma série coordenada de linchamentos, amplamente divulgados na imprensa e que geraram pavor nas cidades.

A Igreja Católica, pouco a pouco, foi também aderindo à abolição. A diocese paulista, por exemplo, em junho de 1887, anunciou ser a favor da causa da libertação dos cativos (Alonso, 2015). A declaração, que produziu um efeito dominó em outras dioceses, foi dada justamente durante uma festa de São Benedito:

Em junho, o [bispo] de São Paulo atendeu a Antonio Bento, afinal membro de uma irmandade católica, que, em sintonia com a estratégia de Nabuco, pedira ofício episcopal do clero paulista com a declaração de não possuir escravos, como homenagem ao jubileu do papa. Obteve o compromisso do vigário-geral do bispado da província que, em festa de São Benedito, pediu “a intercessão do santo, preto, humilde e grande perante Deus, para que a liberdade de nossos irmãos seja efetiva no Brasil”. Daí por diante foi um dominó (Alonso, 2015, p. 333).

Considerando que a igreja do Largo São Francisco era a única em que o santo preto de Palermo era o orago principal na capital, em fins da década de 1880, tudo nos leva a crer que a manifestação do vigário, atendendo ao pedido do bispado pela adesão à causa da abolição, tenha ocorrido naquele espaço.

Meses depois, uma outra festa no Largo, que contava também com a participação de pretos desde o período colonial, terminou em confusão. O evento gerou tumulto e foi controlado por ação policial, como relata Robert Conrad (1975, p. 305), que detalha:

Também se verificou um surto de violência na cidade de São Paulo em outubro quando a polícia teve um choque com negros reunidos para um festival na igreja de São Francisco. No dia seguinte, várias pessoas brandindo cacetes atacaram a polícia, enquanto negros, gritando “Morte aos escravagistas!” e louvando a liberdade, apedrejaram os soldados que guardavam a entrada do palácio governamental.

Muito provavelmente, o evento que terminou em choque entre a polícia e os pretos – também mencionado por Emilia Viotti da Costa (1966) –, foi a festa de São Francisco de Assis, que, além daquela de São Benedito, também era promovida e incentivada pelos irmãos pretos desde a elaboração do seu Compromisso¹⁰ de 1855. Pelo que parece, as organizações de preto, em uma cidade agitada por abolicionistas, chamavam a atenção das autoridades policiais.

Acreditamos que foi em meio a esse cenário que houve a troca das imagens dos santos patronos. Parece-nos ter sido relevante para aquela associação possuir, no altar principal da igreja sob seus cuidados, e no crepúsculo da luta abolicionista, um santo preto legitimando sua causa. Esta afirmação, contudo, só pode ser feita levando-se em conta os quatro inventários de bens que os irmãos realizaram entre os anos de 1854 e 1901. Entre o primeiro e o último inventário é possível se estabelecer um provável período para a ascensão da imagem de São Benedito.

Ainda sobre a troca – evento político-religioso – realizada no altar-mor, recorremos a Maria Helena Machado (2010, p. 115), para nos ajudar a perceber a relação estreita entre as dimensões religiosa e política do ato: “[...] o mundo dos escravos mantinha-se [...] avesso ao profano: sua unidade cimentava-se na simbologia do sagrado.” Embora se refira aos escravizados nas fazendas do interior, a colocação da autora citada nos ajuda a pensar o que os *beneditos* conquistaram no centro de São Paulo: substituir um santo branco por um santo preto em uma das igrejas mais tradicionais e antigas da cidade. Para a autora, há, nos escravizados, uma certa motivação messiânica e profética, ou religiosa, na rebeldia que alimentavam ao se reunir em torno de um líder em sociedades secretas no interior da Província.

¹⁰ Tanto as irmandades quanto as ordens terceiras eram regidas por estatutos próprios, reunidos em um livro aprovado e confirmado por instâncias civis e eclesiásticas, chamado de Compromisso. Para Julita Scarano (1978), a aprovação do Compromisso colocava as associações numa situação de paridade institucional, isto é, na esfera jurídica, elas equivaliam entre si, independentemente de congregarem elementos brancos abastados, mulatos ou negros escravos.

Diante de todas essas ponderações é que chegamos à assertiva sobre as imagens e o período da troca. No Inventário de Bens (Relação [...], 1862) realizado antes do incêndio, os confrades mencionam que, no altar, estavam dispostas as imagens “[...] do santo Padre [São Francisco], São Domingos e São Pedro de Alcântara”. Em 1880, logo após o incêndio, um documento avulso (Propostas [...], [18--?]), sugeriu algumas atitudes a serem tomadas pelos irmãos, incluindo uma devida homenagem que deveria ser feita ao soldado De Souza que, nos periódicos (A Constituinte, 1880, p. 2), aparece como aquele que “[...] salvou a imagem de São Francisco do fogo”. Por fim, alguns anos depois das reformas, o último inventário realizado pelos irmãos, em 1901 (Inventário [...], 1901, grifo nosso), informa sobre a presença de São Benedito no altar-mor:

Inventário das alfaías e mais pertences da Irmandade de S. Benedicto recebidas pelo Irmão Procurador, Snr. Francisco Benedicto Ribeiro da Silveira em julho de 1901. *Altar-mór com as Imagens de S. Benedicto (com esplendor de prata), S. João, S. Domingos e uma Imagem pequena de N. S. das Dores.*

Vale mencionar a existência de outro inventário de bens, anterior ao de 1901. Em tal documento – em cujas últimas linhas se lê: “conferido aos 27 de agosto de 1893. José Domingues Frade. Procurador” (Bens [...], 1893), há, como em todos os outros, o elenco dos bens móveis e imóveis pertencentes à Irmandade de São Benedito. Curiosamente, nesse inventário, em particular, não há referências aos altares laterais e aos santos que neles se encontravam, limitando-se a pontuar que a imagem de São Benedito estava posta em seu nicho no altar: “Imaje de S. Benedicto com seo minino, em seo Nixo no Altar, com resplendor (de folha) De prata.” (Bens [...], 1893).

Embora o documento de 1893 sugira que o santo preto já estivesse colocado em um lugar de destaque, optamos por ressaltar aquele datado de 1901, pois foi nele que identificamos, em afirmação bem especificada, a imagem de São Benedito no altar-mor do templo.

Se, até o incêndio, a imagem de São Francisco ainda se encontrava no altar-mor; se os irmãos empreenderam grandes esforços para a reforma da igreja; e se, nos anos finais da escravidão, o Largo São Francisco se tornou local de reivindicação abolicionista, é bem possível que tenha sido nessa época que a imagem foi elevada ao lugar mais importante dentro do templo.

Ao que tudo indica, foi na década de 1890 que a Igreja do Convento São Francisco passou definitivamente a ser associada a São Benedito. Jornais como o Correio Paulistano (1899, p. 1) a citam desse modo, sem hesitar, e até mesmo o último Compromisso dos *beneditos*, elaborado em 1899 e aprovado pelo bispo em 1901, atribuiu ao templo a titularidade do santo preto (Compromisso [...], 1901). Finalmente, as autoridades civis e eclesiásticas reconheceram

os anos de disputa em torno da posse da igreja, que adentrou o século XX sendo a Igreja de São Benedito do Largo São Francisco.

A troca das imagens foi evento significativo para a irmandade de São Benedito e para os frades franciscanos. Estes últimos, na retomada do convento, entre os anos de 1908 e 1910, utilizaram-se de tal “ato afrontoso dos pretos” como argumento para reivindicarem novamente a igreja conventual para si. Frei Basílio Röwer (1877-1958) – que esteve envolvido nas disputas pela retomada da Igreja conventual, como já sinalizado, pois foi o superior da comunidade franciscana de São Paulo de 1909 a 1914 –, dedicou aos pretos de São Benedito pouquíssimas linhas nas páginas da vasta bibliografia que ele se propôs escrever ao longo do século XX.

Outro frade, Diogo de Freitas (1870-1954), historiador baiano que viveu muitos anos no Convento de São Paulo (de 1923 a 1954), foi ainda mais incisivo e não poupou adjetivos para desqualificar as ações da Irmandade na igreja, adjetivando-os de “indisciplinados e afrontosos”. O tempo em que estiveram os pretos à frente do templo conventual, nas palavras de Frei Diogo de Freitas (1922, p. 82, grifo nosso), assim se resume: “O predomínio dos ‘benedictos’ na que chamavam agora *egreja de São Benedicto* nenhuma vantagem lhe trouxe: andava esta *suja e malcuidada*, por toda parte a *desordem e o desleixo*.”

É de Frei Diogo também uma referência explícita sobre a troca das imagens dos oragos na Igreja conventual. No único parágrafo dedicado a mencionar a presença da Irmandade naquele espaço de culto, o franciscano assim se expressa: “Uma tal irmandade de S. Benedicto, porém, ali instalada desde 1772, ‘per fas’ ou ‘per nefas’ apossou-se da *egreja e abusivamente depoz a imagem do Patriarcha do altar-mór, alçando em seu lugar a de S. Benedicto*, constituindo-o padroeiro-mor da *egreja*” (Freitas, 1922, p. 82, grifo nosso).

Vinte anos depois, ao narrar novamente a história do Convento franciscano de São Paulo, Frei Diogo retornou ao assunto da troca das imagens, desta vez para exaltar os feitos dos frades que retomaram, em 1910, a igreja conventual. Ao citar a acolhida dada pelos membros da Irmandade aos frades, como capelães, salienta:

A irmandade, que já se julgava dona da Igreja, pois até *substituíra a imagem do orago – S. Francisco – pela de S. Benedito*, não se opôs a essa pretensão, adiantando até meios com que os religiosos pudessem ultimar as instalações que improvisaram no local da antiga sacristia. Está compreendido que os padres entravam na qualidade de capelães da Irmandade, sem outros intuitos, pensavam os beneditos [...] (Freitas, 1942, p. 29, grifo nosso),

Os litígios jurídicos e os entraves entre frades e Irmandade de São Benedito só terminaram quando o arcebispo decidiu, em fevereiro de 1910, suprimir canonicamente a confraria de pretos. Um mês depois foi instalada uma comissão episcopal, que incluía Frei Basílio, para administrar os bens ora pertencentes aos *benedictos*. A igreja precisou ficar fechada

por um tempo, segundo os frades, por medo de que os confrades pretos “a tomassem de assalto” e, quando foi reaberta, já contava com a imagem de São Francisco ocupando novamente o altar-mor. E a titularidade? Essa demorou um tempo para sair do imaginário popular, que insistia em chamar o templo de Igreja de São Benedito (Correio Paulistano, 1928).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A passagem da Irmandade de São Benedito pela Igreja de São Francisco da capital paulista foi documentada amplamente em jornais, em documentos produzidos pelos franciscanos, pela Ordem Terceira de São Francisco e pelos próprios confrades *beneditos*, como vimos ao longo deste artigo. O que foi apresentado sobre eles na historiografia oficial, porém, durante o século XX, foram as versões escritas basicamente por historiadores franciscanos. Dentre as narrativas priorizadas pelos frades, estava o episódio da troca das imagens no altar-mor da Igreja conventual.

A análise dos inventários das alfaías e bens tornou possível uma aproximação da década em que o evento deve ter acontecido, levando-se em consideração também os contextos sociais, políticos e religiosos da São Paulo de então. O incêndio ocorrido na Academia de Direito, no ano de 1880, cujas labaredas atingiram o antigo altar-mor da igreja franciscana, ajudou-nos a definir o recorte temporal. Afinal de contas, até aquele ano, a imagem de São Francisco ainda se encontrava no seu nicho principal.

Pesquisas futuras, poderão aproximar-nos ainda mais da datação ou de outras informações sobre esse fatídico episódio, caso algum outro inventário ou um texto avulso seja localizado, que sinalize o ocorrido, esteja entre os documentos remanescentes da Irmandade de São Benedito de São Paulo.

REFERÊNCIAS

A CONSTITUINTE: *Orgam Liberal*, São Paulo, ano 1, n. 160, p. 1, 2, 17 fev. 1880.

ALONSO, Ângela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

BENS pertencentes a Irmandade de S. Benedicto a guarda do Ir. Procurador. São Paulo: Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil. 27 de agosto de 1893. Pasta 15.5. Documentos diversos.

COMPROMISSO da Venerável Irmandade do Glorioso São Benedicto de São Paulo. São Paulo: Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, 1901. Pasta 15.5. Documentos diversos.

CONRAD, Robert. *Os últimos anos da escravidão no Brasil, 1850-1888*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ano 2, n. 332, 26 out. 1855.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ano 27, n. 6968, p. 3, 17 fev. 1880.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ano 28, n. 7332, p. 1, 13 maio 1881.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ano 29, n. 7980, p. 2, 16 abr. 1883a.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ano 29, n. 8000, p. 1, 6 maio 1883b.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ano 46, n. 12877, p. 1, 10 jun. 1899.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, ano 75, n. 23179, 2 mar. 1928.

COSTA, Emilia Viotti da. *Da senzala à colônia*. Corpo e alma do Brasil. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

FARIA, Ícaro Capanema de. João Alfredo Corrêa de Oliveira: ensino técnico profissional e modernização da sociedade brasileira no Segundo Reinado. *Revista Brasileira da Educação Profissional e Tecnológica*, Natal, v. 2, n. 19, p. 1-21, 2020.

FREITAS, Frei Diogo de. Convento de S. Francisco: de como os religiosos se aboletaram nos fundos da Igreja e foram-se alargando de 1909 a 1935 e das obras de maior vulto dessa data a 1937. *Vida Franciscana*, Petrópolis, ano 1, n. 1, p. 29-32, nov. 1942.

FREITAS, Frei Diogo de. Resumo histórico da Província da Immaculada Conceição do Brasil desde a sua fundação até os nossos dias. In: RÖWER, Frei Basílio. *A Província Franciscana da Immaculada Conceição do Brasil nas festas do centenário da Independência Nacional – 1822-1922*. Petrópolis: Vozes, 1922. p. 9-129.

INVENTÁRIO das alfaías e mais pertences da Irmandade de S. Benedicto, recebidos pelo Irmãos Procurador, Sr. Francisco Benedicto Ribeiro da Silveira em julho de 1901. São Paulo: Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, 1901. Pasta 15.5. Documentos diversos.

JORNAL DA TARDE, São Paulo, ano 3, n. 181, p. 1, 13 maio 1881.

LIVRO de Actas. São Paulo: Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência da cidade de São Paulo: 1792-1863.

LIVRO de receitas e despesas da Irmandade do Glorioso São Benedicto. São Paulo: Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil. 1858-1886. Pasta 15.5. Documentos diversos.

LUZ, Alvaci Mendes da. *Um preto no altar*: resistência e protagonismo em um território de disputas. Petrópolis: Vozes, 2022.

MACHADO, Maria Helena Toledo Pereira. *O plano e o pânico*: os movimentos sociais na década da abolição. São Paulo: Edusp, 2010.

MOTTA, José Flávio. O inferno de Dantas: O Projeto de Lei n. 48 no jornal *A Província de São Paulo*, 1884. In: OSÓRIO, Helen; XAVIER, Regina Célia Lima (Org.). *Do tráfico ao pós-abolição*: trabalho compulsório e livre e a luta por direitos sociais no Brasil. São Leopoldo: Oikos, 2018. p. 424-453.

OTSUKA, Alexandre Ferro. *Antônio Bento*: discurso e prática abolicionista na São Paulo da década de 1880. 2015. 230 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, 2015.

PEREIRA, J., Ir. Secretário. São Paulo: Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, 30 de junho de 1880. Carta. Pasta 15.5. Documentos diversos.

PIROLA, Ricardo F. A Lei de Lynch no ocaso da escravidão: linchamentos, justiça e polícia (1878-1888). In: OSÓRIO, Helen; XAVIER, Regina Célia Lima (org.). *Do tráfico ao pós-abolição*: trabalho compulsório e livre e a luta por direitos sociais no Brasil. São Leopoldo: Oikos, 2018. p. 454-480.

PROPOSTAS feitas pelo Irmao [doutor] Antonio Bento de Souza e Castro, em mesa geral da Irmandade do [Glorioso] São Benedicto. São Paulo: Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, [18--?]. Pasta 15.5. Documentos diversos.

QUINTÃO, Antônia Aparecida. *Lá vem o meu parente*: as irmandades de pretos e pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco (século XVIII). São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

REIS, João José. *A morte é uma festa*: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RELAÇÃO de bens existentes na Igreja a cargo do Ir. Procurador. São Paulo: Arquivo da Província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, 23 de agosto de 1862. Pasta 15.5. Documentos diversos.

ROSADA, Mateus. São Francisco: um altar do rococó bávaro em São Paulo. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE BARROCO IBERO-AMERICANO, 5., 2021, Granada, EUG. *Anais [...]*. Granada: Universidade de Granada, 2021. p. 1063-1070.

RÖWER, Frei Basílio. *Páginas de história franciscana no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1957.

SÃO PAULO. *Lei nº 6, de 10 de março de 1880*. Autoriza o governo a organizar desde já, uma seção de bombeiros, e a fazer aquisição dos maquinismos próprios para extinção de incêndios na capital. Província de São Paulo: Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 10 mar. 1880. (Coleção da Legislação Paulista). Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/norma/138015>. Acesso em: 29 out. 2024.

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

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). O ouro e as novas fronteiras (1710-1765). In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). *História de São Paulo colonial*. São Paulo: UNESP, 2009. p. 89-156.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da solidão*: uma história de São Paulo das origens a 1900. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

ICONOGRAFIA

O BEATO FRANCISCANO ANTÔNIO DE NOTO: ESCULTURAS DEVOCIONAIS PRETAS NO BRASIL ENTRE OS SÉCULOS XVIII E XIX

THE FRANCISCAN BLESSED ANTÔNIO DE NOTO: BLACK DEVOTIONAL SCULPTURES IN BRAZIL BETWEEN THE 18TH AND 19TH CENTURIES

EL BEATO FRANCISCANO ANTÔNIO DE NOTO: ESCULTURAS DEVOCIONALES NEGRAS EN BRASIL ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Fábio Mendes Zarattini¹
fzarattinirestauro@gmail.com

RESUMO

O artigo apresenta um estudo a respeito das imagens devocionais de madeira do beato preto franciscano Antônio de Noto, mais conhecido como Antônio “de Categeró” no Brasil, séculos XVII ao XIX. A referida devoção preta franciscana participou da campanha de cristianização dos escravizados naquele período. A atuação dos Frades Menores Capuchinhos e das irmandades do Rosário dos Pretos resultou na encomenda e produção de esculturas policromadas destinadas a uma série de templos edificadas e espaços domésticos. A metodologia empregada foi a revisão de estudos teórico-práticos para a análise técnica e material de esculturas representativas. Foram analisadas as possíveis influências de questões socioculturais, histórico religiosas, modelos e reapropriações de representação iconográfica dessa veneração no momento de conversão de pretos no universo colonial e seus desdobramentos. Estudar os valores simbólicos e espirituais veiculados nas representações escultóricas de Antônio “de Categero”.

Palavras-chave: escultura devocional; devoção preta franciscana; Beato Antônio do Noto; Beato Antônio do Categeró; iconografia.

ABSTRACT

The article presents a study on the devotional wooden images of the black Franciscan blessed Antonio de Noto, better known as Antonio “de Categeró” in Brazil, from the 17th to the 19th centuries. The mentioned Franciscan black devotion participated in the campaign of Christianization of the enslaved during that period. The action of the Capuchin Minor Friars and the brotherhoods of the Black Rosary resulted in the commissioning and production of polychrome sculptures destined for a series of built temples and domestic spaces. The methodology employed consisted of conducting a review of theoretical-practical studies for the technical and material analysis of representative sculptures. Possible influences of sociocultural issues, religious history, models, and reappropriations of iconographic representation of this veneration at the moment of conversion of blacks in the colonial universe and its ramifications were analyzed. The preservation of black devotional sculptures belonging to Brazilian heritage requires constant debate and symbolic interpretation, given their popularity, material relevance, and immaterial significance.

Keywords: devotional sculpture; franciscan black devotion; Blessed Anthony of Noto; Blessed Anthony of Categeró; iconography.

¹ Conservador-restaurador pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, da Escola de Belas Artes, UFMG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4258119342923991>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1455-0452>.

RESUMEN

El artículo presenta un estudio sobre las imágenes devocionales de madera del beato negro franciscano Antonio de Noto, más conocido como Antonio "de Categeró" en Brasil, desde los siglos XVII hasta el XIX. La mencionada devoción franciscana negra participó en la campaña de cristianización de los esclavizados en ese período. La actuación de los Frailes Menores Capuchinos y las hermandades del Rosario de los Negros resultó en el encargo y producción de esculturas policromadas destinadas a una serie de templos construidos y espacios domésticos. La metodología empleada consistió en llevar a cabo una revisión de estudios teórico-prácticos para el análisis técnico y material de esculturas representativas. Se analizaron las posibles influencias de cuestiones socioculturales, históricas religiosas, modelos y reapropiaciones de representación iconográfica de esta veneración en el momento de la conversión de negros en el universo colonial y sus ramificaciones. La preservación de las esculturas devocionales negras pertenecientes al patrimonio brasileño requiere el constante debate e interpretación simbólica, dada su popularidad, relevancia material e inmaterial.

Palabras clave: escultura devocional; devoción negra franciscana; Beato Antônio do Noto; Beato Antônio do Categeró; iconografía.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte da tese intitulada “Santos Pretos: Esculturas Devocionais no Brasil”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, em 2024. A pesquisa foi realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Código de Financiamento 001. O artigo destaca a devoção a Antônio de Noto.

No período entre os séculos XVII e primeira metade do século XVIII, as devoções pretas propagadas pelo catolicismo franciscano, materializadas nas esculturas de madeira desde o início da Idade Moderna, têm sido reconhecidas por um grande número de convertidos e fiéis de origem africana. Os frades menores capuchinhos encontraram fértil terreno para as suas atividades de catequese. Ao enaltecerem a descendência africana do povo, aproximaram o catolicismo dos brasileiros. Além dos religiosos e difusores franciscanos, destacaram-se os associados devotos das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que se empenharam na propagação dessas imagens (Zarattini, 2024).

A devoção ao beato franciscano Antônio de Noto originou-se em Siracusa, uma região bem específica da Europa, na ilha da Sicília, Itália, um território circundado pelos mares Mediterrâneo e Tirreno, situado em meio a disputas e invasões ao longo dos séculos e destino comum para quem fugia da África nas primeiras perseguições muçulmanas da era cristã. Já no início do período moderno, sob domínio espanhol e vítima das guerras corsárias do mediterrâneo

entre os estados cristãos e o Império Otomano, a ilha contava com escravizados de etnia marcadamente preta e “moura” como parte de sua população (Zarattini, 2024).

Desde o início do século XVI, na região da Sicília, a ordem franciscana passou por um movimento de reformas internas e administrativas e de embates com mouros, entre outros povos. Em conventos franciscanos da Sicília, surgiram alguns exemplos de santos pretos, dentre os quais se destacaram os freis Antônio de Noto e, posteriormente, Benedito de San Fratello ou Benedito de Palermo, como é mais conhecido (Fiume, 2009).

De acordo com Giovanna Fiume² (2009), esses religiosos gozaram, nos últimos decênios, de um grande e renovado interesse. A autora informa ainda:

Biograficamente, são quase contemporâneos [...] ambos são negros africanos, mas o primeiro [Antônio de Noto] é muçulmano [...] o segundo [Benedito de São Fratello] nasce na Sicília, filho de escravos africanos [...] o primeiro tinha traços somáticos “ etíopes”, linhas faciais sutis, cor morena e um corpo longilíneo, enquanto o segundo tinha o aspecto geral das populações da África centro- ocidental, nariz achatado, boca carnuda, estatura mediana e colorido escuro, tendendo ao ébano (Fiume. 2009, p. 51-52).

O culto ao beato Antônio de Noto participou das campanhas de evangelização nas Américas durante o período das navegações empreendidas pelos ibéricos e foi exposto em patamar equivalente ao de outras santidades franciscanas. Nesse sentido, a cor preta passou a ser tratada para enaltecer suas origens e enfatizar a mudança de patamares e suas virtudes. Na campanha de sua beatificação, foi destacada sua extraordinária transposição ao ideal de piedade e fé. A vida dos santos referidos como “de cor”, destacada pelas ordens religiosas em estudos hagiográficos, foi um dos braços da expansão da cristandade na América portuguesa. No contraponto do contexto colonial, a cor preta, geralmente renegada e desvalorizada, pôde ser abrandada, e de certa forma transposta e, com efeito, indicar, inclusive, o exemplo de uma vida virtuosa conduzida dentro dos parâmetros da fé cristã católica (Zarattini, 2024).

A retórica franciscana enaltecia as origens humildes e o regime de escravidão em que viveram esses homens santos. Visto que o conceito de humildade era fundamental para a construção das santidades dessa ordem, a graça divina do beato Antônio de Noto e Benedito estava, sobretudo, na forma de superação da cor de sua pele e às circunstâncias de uma escravidão pela via da conversão e vida religiosa católica que ambos abraçaram. Os freis Apolinário da Conceição e Antônio de Santa Maria Jaboatão foram cronistas que se aprofundaram nas hagiografias do religioso Antônio de Noto e deram o aval à sua inserção no projeto colonial português de expansão cristã para as Américas (Zarattini, 2024).

² A pesquisa de Fiume (2009) tem se mostrado um importante referencial, por ter sido construída com base em fontes primárias e documentos sobre os processos de beatificação e requisição incompleta de canonização de Antônio de Noto nos arquivos sicilianos.

Conforme Anderson Oliveira (2016, p. 78):

A existência de “santos de cor”, por conseguinte, expressava nos altares uma hierarquia cromática que tinha lugar na própria vivência dos fiéis. Hierarquia esta que delimitava fronteiras não só entre os brancos e “homens de cor”, mas também no interior deste último grupo. Deste modo, o discurso hagiográfico sobre a cor construiu também uma série de nuances que visavam dar conta de um quadro social mais complexo, onde não só se pretendia inserir os pretos de forma subordinada no interior da Cristandade, mas também expressar um imbricado jogo de hierarquias sociais afeitas às clivagens construídas entre os próprios africanos e seus descendentes.

O referido historiador afirma que o propósito dos discursos e o esforço em indicar e exaltar santos pretos em suas ordens ia além da transmissão de símbolos religiosos: criava e respaldava, acima de tudo, as hierarquias sociais existentes na colônia. Ao passo que a sociedade escravista se ampliava, o discurso de santidades se ajustava ao modelo social estratificado. À medida que os escravizados eram trazidos ao Brasil, foram implantadas as Irmandades pretas, o que, de certa forma, possibilitava, mesmo que de forma desigual, que os pretos africanos ou nascidos no território americano, participassem da vida da Colônia, de festas religiosas, procissões de rua e ainda do convívio social.

As confrarias elaboraram seus compromissos, edificaram seus lugares de culto, prestaram uma importante assistência política e social, e propiciaram, inclusive, a oportunidade de sepultamentos dignos para os seus membros e familiares (Freyre, 2006). De acordo com esse sociólogo, foi justamente esse cristianismo doméstico, lírico e festivo que criou, nos pretos, as primeiras ligações espirituais, morais e estéticas com a família e a cultura brasileiras.

Em relação à sua hagiografia, destaca-se que Antônio, falecido oficialmente sexagenário por volta de 1549, viveu e exerceu seu ofício de religioso na cidade de Noto, próxima a Siracusa, comuna italiana da região da Sicília, na Itália. Esse religioso preto foi conhecido logo após sua morte, graças às iniciativas dos confrades da Ordem franciscana da cidade de Noto e de um grupo de devotos e fiéis, movidos pelas graças que ele propiciou ainda em vida e que suas relíquias continuaram a proporcionar *post mortem*. Logo após seu funeral, foram iniciadas as coletas de testemunhos exigidos na abertura da *inquisitio*³, visando atestar as suas virtudes como candidato ao processo de canonização⁴ e comprovar a existência de milagres (Zarattini, 2024).

³ Termo de abertura do processo de canonização junto ao Dicastério para as Causas dos Santos, departamentos do governo da Igreja Católica na Cúria Romana.

⁴ Termo usado para o processo de proclamação de um beato como santo, conforme a Igreja católica.

Apesar da intensa campanha empreendida pelos franciscanos e a divulgação de produções literárias de teor hagiográfico, apenas Benedito foi contemplado com o título canônico, enquanto Antônio de Noto ficou restrito ao título de beato.

Em 1611, o franciscano espanhol Antônio Daça, ou Daza, publicou, em Valladolid, Espanha, a *Quarta parte de la chronica general del nuestro Serafico Padre San Francisco y su Apostolica Orden*, uma dissertação que abordava a vida religiosa dos dois religiosos na Sicília (Fiume, 2009). Em seus escritos, o frei Daza indicou a característica racial do frade de modo enfático, como relata Fiume (2009, p. 102-103):

Maior espaço Daça dedica a Antônio de Calatagirone, ou de Noto, morto em 1549 [sic] e cujo processo de canonização estava em fase avançada: também “negro, nascido nos montes de Barca [...] não só foi negro como os de Guiné, Xalofe e Monicongo, como também Mouro, nascido e criado na lei de Mahoma, e filho de pais Mouros e negros”.

Fiume (2009) destaca, consoante Daza, que a Igreja da Etiópia fora purificada pela fé, e tornava-se *candida y hermosa*, aliás, *negra sì, pero hermosa*, a respeito dos santos franciscanos pretos. Segundo afirmações de Daza, o beato era “de cor”, mas, ao menos, fora convertido da religião muçulmana ao cristianismo, transformando-se pela fé (Zarattini, 2024).

Próximo ao ano de 1630, os missionários franciscanos que se encontravam no território brasileiro fundaram a primeira fraternidade em Salvador (BA) e, em meados do século XVII, em Angra dos Reis (RJ), uma segunda, considerada uma das mais antigas fraternidades brasileiras, ainda em funcionamento no Rio de Janeiro (Zarattini, 2024).

Alonso de Sandoval (1647, p. 503 *apud* Zarattini, 2024, p. 118) afirma: “[...] porque a sabedoria de Deus é tal que pode tornar santos feitos do carvão negro e brasas, assim foi com este homem negro [...] da brasa incandescente do amor se tornou o diamante precioso da caridade [...]” Esse jesuíta espanhol alegava que a possibilidade de um preto se tornar um santo dependia unicamente da graça de Deus, e o beato Antônio de Noto foi um preto que passou por plena “transmutação engenhosa”, pela Luz Divina. “Um carvão preto, que se transformou em nobre diamante” (Sandoval, 1647, p. 503, *apud* Zarattini, 2024, p. 118).

A Igreja não poderia abster-se de tomar uma posição diante do papel desempenhado pela escravidão africana no contexto do Império colonial português. Na devoção Mariana “popular”, desenvolviam-se os processos de evangelização preta, e, paulatinamente, as irmandades negras do Reino português e suas colônias americanas se dedicavam a Nossa Senhora do Rosário, tornando esta invocação uma das mais relevantes e presentes naquele momento. A estrutura social estratificada da época, fundamentada em diversas hierarquias e diferenças, demandava um projeto específico de cristianização direcionado aos africanos e seus descendentes (Zarattini, 2024).

Na difusão religiosa junto aos pretos e descendentes dos africanos, as devoções de religiosos, como os beatos Antônio de Noto e, posteriormente, Benedito, foram agregadas a Nossa Senhora do Rosário e assim amplamente potencializadas. O religioso beato Antônio de Noto despertou admirável interesse e debate por parte dos estudiosos nos últimos séculos e ainda permanece na abertura de novas perspectivas e propostas de pesquisa.

O objetivo deste artigo é estudar os valores simbólicos e espirituais veiculados nas representações escultóricas de Antônio “de Categero”.

O BEATO E TAUMATURGO ANTÔNIO DE NOTO: SUAS ORIGENS E HAGIOGRAFIA

Antônio de Noto (1490?-1550), nasceu em Barca, antiga cidade no Norte de África, na área costeira da atual Líbia, uma colônia greco-romana e posteriormente bizantina que, juntamente com a cidade de Cirene, integrava a província romana da Pentápole. Antônio, um irmão terceiro de São Francisco, figurou como o antecedente de Benedito (1526-1589), da Primeira Ordem, na construção de um modelo de santidade preta, laica e franciscana. Os dois foram culturalmente associados desde o início do século XVII, tanto na Península Ibérica quanto no Novo Mundo. Descendente de mouros e pretos, Antônio foi inicialmente educado por sua família, sob os valores e preceitos muçulmanos (Zarattini, 2024). “Um negro nascido nos montes de Barca [...] negro como os de Guiné, Xalofe e Monicongo, como também mouro, nascido e criado na lei de Maomé, e filho de pais mouros e negros” (Daza, 1611, p. 156 *apud* Zarattini, 2024, p. 119, tradução nossa).

Em grande parte das hagiografias, consta que o frei de Noto adquiriu a sabedoria ascética em mosteiros, na prática de orações, em restrição social e, finalmente, em um marcante período de retiro no Monte Pellegrino, próximo de Palermo⁵ (Zarattini, 2024).

O beato Antônio se tornou conhecido no Brasil com o topônimo “de Categeró”, em provável referência equivocada a *Caltagirone*, outra Comuna italiana da região da Sicília. O termo “Categeró”, entre outras corruptelas, foi incorporado erroneamente pela cultura popular. Na Europa, o beato é conhecido como Antônio etíope, mouro ou de Noto. A expressão genérica “etíope” referia-se genericamente à origem africana e aos pretos em seu tempo, um modo de distingui-lo de outros religiosos de origem europeia, em distinção do “Antônio” de Pádua. O beato Antônio é descrito como mouro em referência à sua religião muçulmana pregressa, e como “Noto” por ser topônimo relativo ao local onde exerceu sua vida religiosa (Zarattini, 2024).

⁵ “*Fratello Negro: Antônio di Noto detto L’etiope* é um estudo do italiano religioso Monsenhor Salvatore Guastella, redigido já no século XX, que trata da vida do bem-aventurado franciscano, reafirma dados históricos e traça uma possível rota de sua veneração no Brasil.” (Zarattini, 2024, p. 119).

Zarattini (2024) esclarece que, de acordo com hagiografia setecentista de José Pereira Baião, houvera mais “Antônios”, ou seja, homônimos franciscanos que apresentavam fama de santidade na Sicília, o que resultou principalmente na confusão feita entre Antônio “de Noto”, ou “de Caltagirone”. Apesar de apresentar seu texto hagiográfico sobre Antônio de Noto baseado nas publicações do padre Franciscano Daza, Baião diagnostica o problema da confusão dos nomes e apelidos dos pretos da Sicília, algo que parece ser contemporâneo à época dessa publicação portuguesa. Conforme os textos mencionados pelo autor, a confusão estabelecida entre os homônimos teve sua origem em alguns textos do século XVII.

Os Padres Daza, e Carrilho dão [a] este santo o apelido de Catalagirona, confundindo-o com outro do mesmo nome, que viveu no mesmo tempo, o qual foi o Beato Antônio de Catalagirona, Religioso Professo no Mosteiro de São Francisco da cidade deste nome [...] e se alguém duvidar disso, veja o Martyrologio Franciscano [...] (Baião, 1726, p. 21- 22 *apud* Zarattini, 2024, p. 119).

Frei Antônio Caltanisseta, escravizado de Giovanni Frumentino de Caltanissetta, viveu no convento de Santa Maria de Jesus da cidade de Cartagerona, Província de Catânia na Sicília, e faleceu em 1580. Estaria aí a provável origem da corruptela “Categeró” muito mais frequente em terras brasileiras.

Consta que os indivíduos Antônio de Cartagerona, com o sobrenome de batismo *Caltamisseta*, e o outro de Noto, registrado como de sobrenome Land’Ávola, foram praticamente contemporâneos e conterrâneos. Isso tem gerado divergências e confusões em suas histórias e provocado contaminações que resultaram no estabelecimento de um único santo, conhecido popularmente com o topônimo “Categeró”. Contudo, preserva-se, nessa junção, a hagiografia de Antônio de Noto, o que corresponde aos seus atributos iconográficos (Zarattini, 2024).

A respeito da vida de Antônio de Noto, consta, em seus registros, que fora arrematado por João Land’Ávola na condição de escravizado, sendo entregue aos genros de seu tutor como parte do dote de filhas que haviam casado na comuna de Ávola, cidade vizinha a Noto, na Sicília, Itália. Na condição de servo, e em comportamento pacífico, teve, então, o destino de cuidar dos rebanhos de ovelhas de seus novos senhores, no ofício de vaqueiro. Além de cuidar do rebanho, Antônio tornou-se o responsável pela produção de queijo, retirada do leite das vacas e ajuda aos demais operários. Ainda adolescente, recebeu os ensinamentos cristãos, abjurou o Islamismo e, por livre intenção e afinidade, converteu-se ao Cristianismo. Nesse momento, batizou-se com o nome do glorioso Santo Antônio de Pádua, uma de suas inspirações (Zarattini, 2024).

Inicialmente, Antônio era um trabalhador diligente, cumpridor das ordens de seu patrão, que o designou como pastor de ovelhas. Além disso, ele tinha um coração generoso para com os pobres, aos quais distribuía alimentos e roupas. Assim, o escravizado logo ganhou a confiança de seu patrão. Na mesma propriedade em que trabalhava, existiam jovens guardiões do rebanho, descritos por uma testemunha como sendo os destinatários da caridade de Antônio, que frequentemente ofertava seus cuidados e alimentos produzidos na propriedade de seus senhores. Levava uma vida de penitências, trabalho pesado com os animais, desconforto, jejuns contínuos e pouco descanso (Zarattini, 2024).

A aproximação de Antônio com a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência ocorreu pelo encontro com Blandano Terranova⁶, orientador religioso com quem se aprofundou nos conhecimentos sobre a espiritualidade pela ótica cristã, especialmente pela filosofia franciscana (Zarattini, 2024).

De acordo com testemunhas, no processo de beatificação, sua especial afinidade e devoção era à “Coroa e Rosário de Nossa Senhora”. Assim, em suas poucas horas de descanso do trabalho rural, ocupava-se na montagem de cestarias e rosários, que ofertava aos pobres, para difundir o culto à Virgem (Guastella, 1986). Tal afinidade com o Rosário pode ser associada ao uso do acessório religioso muçulmano de sua terra de origem, que lhe devia ser familiar, os *komboloy* (Dell’Aira, 2000). Colar similar ao Rosário de Maria, o acessório muçulmano se compõe de contas que podem ser de diferentes materiais, como madeira, marfim e sementes, que representam três ciclos de reza para invocações dirigidas a Alá (Zarattini, 2024).

A tradição oral narra que Antônio, o mouro, ao se converter ao cristianismo, não era apenas um cristão comum ou negligente. Ele seguia a lei de Deus com zelo fervoroso, dedicando-se à oração e à leitura da Bíblia para se aproximar Dele. Sua devoção incluía confissão regular e comunhão, enquanto seu amor pelo próximo se manifestava em suas ações (Zarattini, 2024).

Antônio se confessava e comungava frequentemente na igreja de Santa Venera, em Ávola. Posteriormente, tomou o hábito no convento de Santa Maria di Gesu, em Noto, Itália. Rotineiramente, Antônio de Noto se flagelava com um tipo de chicote trançado com agulhas pontudas, um instrumento com uma ou várias tiras de couro presas a um cabo. Sereno, levava, assim, uma vida de penitência em silêncio e caridade com os pobres (Zarattini, 2024). “Nas quartas e nas sextas-feiras, como forma especial de mortificação, carregava uma grande pedra nas costas” (Fiume, 2009, p. 59). Esse elemento se tornou um de seus atributos. A respeito da relação da hagiografia e suas representações, observa-se que poucas esculturas com esse atributo são restritas a Portugal, Espanha e Itália (Zarattini, 2024).

⁶ Terranova era conhecido pelos seus contemporâneos por ter viajado “[...] como peregrino nos lugares santos e conquistado profunda estima na Sicília, Itália” (Fiume, 2009, p. 61).

Já em idade avançada, Antônio retirou-se para o hospital de Noto, onde, por longos anos, continuou auxiliando os enfermos. Faleceu entre 1549 e 1550 e foi sepultado no cenóbio, o monastério dos Menores Observantes de Noto, com aproximadamente 60 anos. Em 1565, o bispo de Siracusa, Giovanni Orosco de Alzès, autorizou o vigário de Noto a colocar o caixão de Antônio em um lugar digno, na parede do altar-mor da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Jesus, em Noto. O traslado das relíquias a um caixão de melhor qualidade transformou-se em um evento apoteótico, devido à fama de santidade que já gozava ainda vivo. Até os magistrados da cidade quiseram tomar parte desse acontecimento (Zarattini, 2024).

Em uma segunda transladação de seu corpo, em 1599, relatou-se que se encontrava incorrupto, o que reforçou ainda mais sua fama de venerável, atestando o grande número de milagres. Assim, “[...] a Santa Inquisição da Sicília, respeitando a sua grande Santidade e, maravilhas que de continuo obrava deu logo licença para se poder pintar a sua imagem [...]” (Baião, 1726, p. 19-21 *apud* Zarattini, 2024, p. 124).

De acordo com Randazzo (1998)⁷, frade católico italiano da Ordem dos Frades Menores, Antônio de Noto era conhecido dentro e fora da Sicília, por suas curas espirituais. Assim, projetava-se a ideia de que Antônio precisava ser beatificado, visto que sua popularidade de prodigioso já se verificava.

Antônio foi agraciado por Deus com o dom dos milagres, especialmente na cura de enfermos. Muitos o procuravam em busca de saúde e, com humildade, Antônio atribuía todo poder de cura a Deus. Ele impunha as mãos sobre os enfermos, rezava, e Deus os curava. Mesmo após sua morte, continuou atendendo os que o procuravam, intercedendo e realizando milagres (Zarattini, 2024).

Na abertura do processo episcopal que tratava de sua beatificação, participaram 38 testemunhas que atestaram a trajetória de autossuperação excepcional de um escravizado que, após capturado, fora vendido e transferido à posse do senhor Giovanni Iandanula (ou Iandavula, Landanula, Iandavula, corruptelas de Ian de Ávola), proprietário de rebanhos (Fiume, 2009).

O BEATO E SEUS MODELOS DE REPRESENTAÇÃO

Ao examinar as representações escultóricas relacionadas ao beato Antônio de Noto no Brasil, percebemos diversas interpretações por parte de artífices, mas pode ser constatada falta de definição das características distintivas, principalmente relacionadas às representações de outra devoção preta e franciscana, o São Benedito. Também é importante salientar o uso

⁷ Tommaso Tetti, mais conhecido como Antonino da Randazzo, biógrafo e hagiógrafo (Zarattini, 2024).

inadequado da variante corrompida do topônimo “de Categeró”, uma vez que, no Brasil, ele é amplamente conhecido e identificado dessa maneira.

As representações iconográficas do Beato Antônio de Noto são escassas diante de outras devoções pretas. Norteados pelas referências sicilianas na construção da imagem do Beato Antônio de Noto, portugueses e espanhóis transmitiram definições iconográficas no Brasil e na América Latina⁸ (Figura 1).

Figura 1 – São “Benedicto” e “Santo” Antônio de Noto. Capa da hagiografia produzida por Baião (1726). Gravura, século XVIII. Lisboa



Fonte: Zarattini, 2024.

Com relação aos elementos inerentes às representações de Antônio de Noto e Benedito, o cordão de três nós indica a Ordem religiosa à qual os santos pertencem, assim como o hábito dos capuchinhos. A cruz é um elemento muito recorrente em suas iconografias e um dos elementos fundamentais do catolicismo, sempre remetendo à pessoa de Jesus, o signo do Filho de Deus, do Cristo ressuscitado (Chevalier; Gheerbrant, 2022). Na única gravura existente na publicação de Baião, o Santo possui aureola, veste o hábito dos capuchinhos com um cordão com três nós na cintura. Os nós representam pobreza, castidade e obediência, votos frequentes dos frades da Ordem Franciscana. Os Frades Menores Capuchinhos recebem este nome por causa do capuz presente em seus hábitos (Zarattini, 2024).

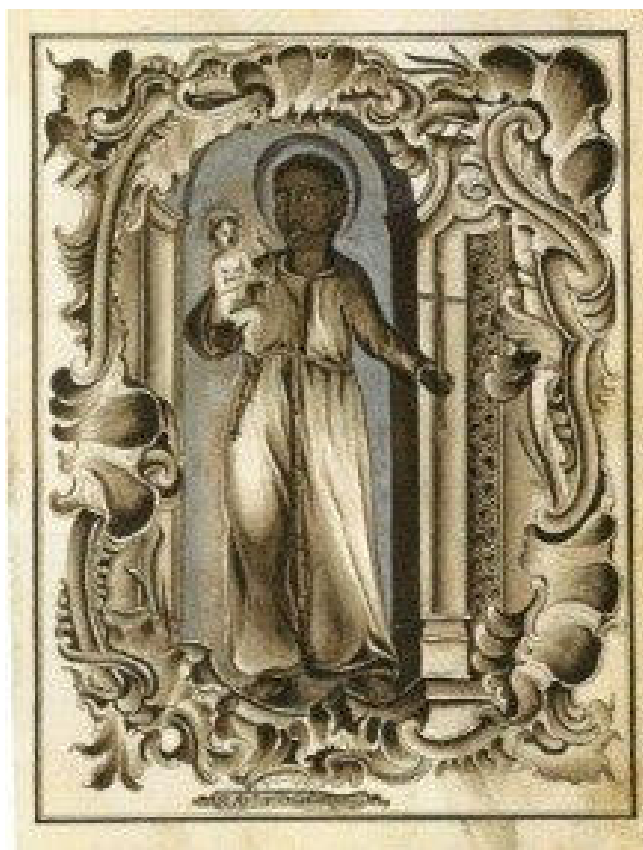
Como atributo⁹ mais recorrente na referida gravura, observa-se que ambos os santos pretos, Antônio de Noto e Benedito, carregam uma cruz. Outro atributo frequente é o Rosário, que se encontra atado à cintura desses franciscanos e faz referência às suas devoções durante seus primeiros passos como penitentes e enfermeiros dos pobres.

⁸ Frei José Baião (Coimbra, 1690 – Lisboa, 1743), cronista, publicou o livro intitulado *História das Prodigiosas Vidas dos Gloriosos Santo Antônio e Benedito, maior honra e lustre da Gente Preta* em 1726 (Zarattini, 2024).

⁹ Símbolos, insígnias, distintivos ou quaisquer elementos que auxiliam na identificação de representações da iconografia cristã (Damasceno, 1987). Desde o século V, os atributos foram usados para identificar santos.

As esculturas de Antônio de Noto, em Portugal, ou Antônio “de Categeró”, no Brasil, seguem representando o religioso preto com frequência imberbe e trajando invariavelmente o hábito de franciscano, com o cordão de três nós que cinge a cintura e prende o rosário. Outras estampas registram a figura do Beato Antônio de Noto com o cajado de pastor e o Menino Jesus no colo. De autoria desconhecida, em possível origem italiana ou portuguesa, circulou, no século XVII, uma estampa do beato emoldurada por rocalhas, curvas e contracurvas (Figura 2).

Figura 2 – Beato Antônio “de Categeró” Aquarela, autoria anônima, século XVII, Compromisso da Irmandade de Santo Antônio “de Categeró”, Brasil



Fonte: Zarattini, 2024.

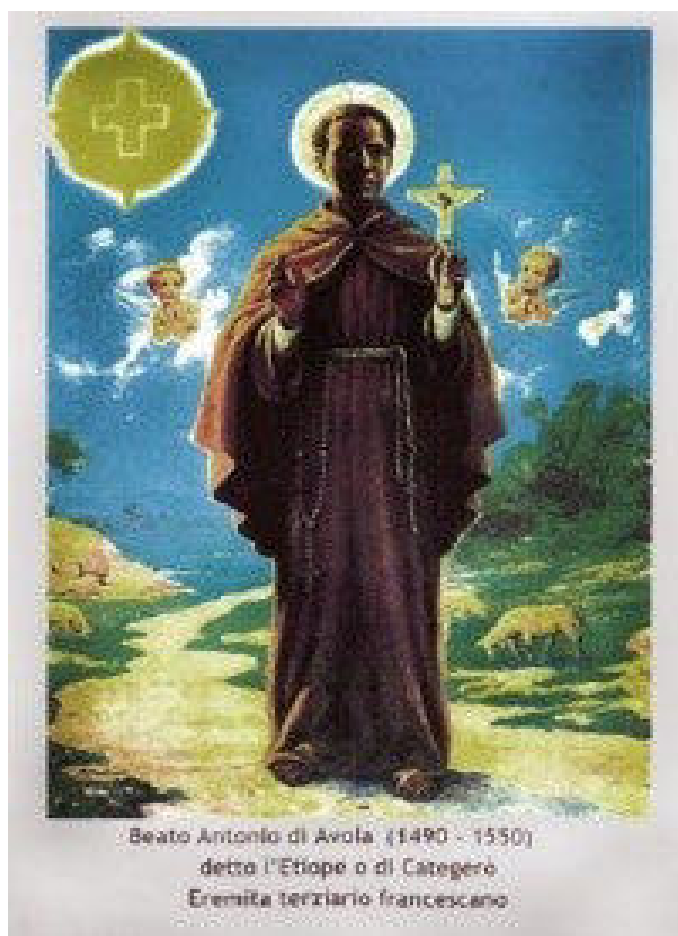
Além da criança nas mãos, as imagens podem apresentar o beato Antônio com atributos, como uma cruz, crucifixo ou bordão, ou seja, o cajado de pastor (Oliveira; Campos, 2010). Os cabelos e demais traços fisionômicos manifestam feições típicas dos povos africanos.

Na pesquisa de Fiume (2009), a iconografia assemelha-se aos apontamentos de outros historiadores de imagens, no entanto, uma questão difere em relação aos atributos. Conforme a pesquisadora, Antônio de Noto, conhecido como o beato preto “de Categeró”, pode ter como um dos atributos uma pedra na mão direita, como referência à sua habitual penitência. É conhecido de sua biografia que Antônio costumava desferir golpes no peito com uma grande pedra, pedindo

a Deus o perdão a quem o havia ofendido. É também apontada como um dos motivos do flagelo, a blasfêmia dos pobres que Antônio cuidava. Essa passagem da penitência com a pedra aparece em poucas esculturas portuguesas, no entanto, Fiume (2009) descreve um modelo iconográfico muito particular, o que sugere não ter pertencido às referências portuguesas mais tradicionais.

Em registro mais recente do século XX, de bastante difusão, a imagem do beato é impressa num Santinho ou pagela de papel de autoria do artista plástico, ilustrador e professor brasileiro Manoel Victor de Azevedo Filho que, possivelmente, buscava distinguir o beato em relação ao santo de Palermo, difundido no Brasil como Benedito das Flores, conforme influência portuguesa (Zarattini, 2024). (Figura 3).

Figura 3 – Beato Antônio de Avola, L'Etiope, o di Categeró. Eremita, terceiro franciscano, autoria de Manoel Victor de Azevedo Filho, pagela impressa em papel, Itália, século XX (Avola, região de Siracusa, na Ilha da Sicília)



Fonte: Zarattini, 2024.

Em Portugal e na Itália, a cruz e o cajado, constituem os pioneiros atributos de representação do beato Antônio de Noto e possivelmente os que mais o distinguem do Santo Benedito (Figura 4).

Figura 4 – Antônio de Noto. a) Catedral ou Sé de Braga, Braga, Portugal; b) Igreja de N. Sra. sa Graça ou de Santo André e Santa Marinha, Lisboa, Portugal; c) Igreja da *Parrocchia* de Santa Venera, Avola, Itália



Fonte: Zarattini, 2024.

Antônio é, em geral, representado com hábito franciscano marrom, cordão com os três nós cingindo a cintura, rosário, capa curta e sandálias nos pés. No Brasil, as esculturas do beato podem conter, além de cruzes e cajados, o Menino Jesus nos braços (Figura 5a). Dentre algumas imagens identificadas como beato Antônio “de Categeró”, alguns dos atributos das peças parecem ter sido alterados ou dissociados. A de São João del Rei, por exemplo, apresenta um Menino Jesus de tamanho desproporcional, o que sugere ser uma intervenção (Figuras 5b).

Figura 5 – Beato Antônio “do Categeró”.

Esculturas em madeira policromada: a) Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Salvador (BA), século XVIII; b) Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, São João del Rei (MG), século XVIII; c) Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Tiradentes (MG), século XVIII; d) Igreja de São Francisco de Assis, São Paulo (SP) – Ordem Terceira –, século XIX; Esculturas de vestir: e) Capela dos Aflitos, São Paulo (SP), século XIX; f) Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Florianópolis (SC), século XVIII



Fonte: Zarattini, 2024.

As esculturas selecionadas podem se enquadrar em categorias diversas, como de talha inteira. Em muitas esculturas, o beato Antônio pode trazer a figura do Menino Jesus em seu colo (Figura 6).

Figura 6 – Beato Antônio de Noto.

Esculturas em madeira policromada, século XVIII: a) de vestir, Igreja de São Francisco, Salvador (BA); b) Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Minas Novas (MG); c) Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto (MG); d) Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Santa Bárbara (MG).



Fonte: Zarattini, 2024.

A questão de atributos em comum entre o beato Antônio de Noto e São Benedito de Palermo torna essas representações ambíguas e de complexa diferenciação. Diante da falta de registros e analisadas de forma isolada, a leitura de esculturas pode ser equivocada, tendo em vista os atributos comuns (Zarattini, 2024).

Deve ser salientado que, grande parte das vezes, quando as devoções franciscanas pretas estão representadas lado a lado ou em retábulos ou nichos próximos, São Benedito é mais frequentemente o religioso representado com flores ou rosas, conforme as representações típicas portuguesas, enquanto o beato é representado com o Menino Jesus no colo, o que se aproxima dos modelos italianos (Zarattini, 2024). (Figuras 7 e 8).

Figura 7 – Detalhe do busto de Antônio “do Categró”, Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Ouro Preto, MG



Fonte: Zarattini, 2024

Figura 8 – Detalhe do busto de São Benedito das Flores, Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Ouro Preto (MG)



Fonte: Zarattini, 2024.

Os cultos de Antônio de Noto e Benedito são afins em vários sentidos e, por decorrência, praticamente indissociáveis nos estudos voltados às devoções pretas franciscanas. Além das semelhanças hagiográficas, ambos apresentam os mesmos atributos iconográficos. Para a correta distinção entre as imagens retabulares desses pretos franciscanos de mesmo tipo físico e hábito, é necessário lembrar que o cajado parece ser mais típico do Beato Antônio, que era pastor de ovelhas, enquanto atributos, como panos de cozinha, flores e rosas, são referências das atividades e milagres de São Benedito, com o ofício da cozinha do mosteiro e seu mais conhecido milagre, que conta da transformação de pães em flores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo permitiu concluir-se que as representações de Antônio “de Categeró”, principalmente as esculturas em madeira, emanam valores simbólicos e espirituais de grande apelo evangelizador. A devoção do beato preto no Brasil, detectada desde o século XVII e ainda hoje, século XXI, principalmente nos estados do Sudeste e Nordeste brasileiros, tem apresentado vigorosa expressão. Tendo em vista sua popularidade e relevância material e imaterial, a preservação das esculturas devocionais pretas pertencentes ao patrimônio brasileiro requerem o constante debate e interpretação simbólica.

Cultos como o de Antônio têm assumido força aglutinadora e identitária coletiva dos pretos. As principais origens dos modelos de representação desse religioso franciscano foram identificadas com origens em países como Portugal e Itália. A história de virtudes dessa notável devoção encontrou seu fim e papel como guia espiritual para seus companheiros africanos pretos em provações durante o comércio de escravos no Atlântico.

Curiosamente, apesar de sua destacada presença no Brasil, a devoção do beato Antônio não tem demonstrado força na comuna italiana de Noto, cidade de seu ofício religioso na Sicília. O culto foi discreto e restrito aos retábulos portugueses, onde ainda figuram esculturas em sua representação.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. (Edição revista e atualizada por Carlos SusseKind; tradução Vera da Costa e Silva ... [et al.]. 37TM ed. Barcelona: Editorial Herder. Tradução de Dictionnaire des symboles: mythes, ríves, costumes, gestes, forms, figures, coolers, nombres).

DAMASCENO, Sueli. *Igrejas Mineiras: glossário de bens móveis*. Ouro Preto: Instituto de Artes e Cultura, 1987.

DELL'AIRA, Alessandro. Il Santo nero e il rosario: devozione e rappresentazione. In: FIUME, Giovanna. (org.). *Il Santo patrono e la città*. San Benedetto il Moro: culti, devozioni, strategie di età moderna. Veneza: Marsilio, 2000.

FIUME, Giovanna. Antônio etíope e Benedito, o mouro: o escravinho Santo e o preto eremita. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 40, p. 51-104, 2009.

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

GUASTELLA, Salvatore. *Santo Antônio de Categeró: sinal profético do empenho pelos pobres*. São Paulo: Paulus, 1986.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Santos Pretos e Pardos na América Portuguesa: catolicismo, escravidão, mestiçagens e hierarquias de cor. *Studia Historica - História Moderna*, Salamanca, v. 38, n. 2, p. 65- 93, 2016.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2010. (Roteiros do Patrimônio, 1).

RANDAZZO, Antonio da. Vita et miracoli del Beato Benedetto di San Fradello. In: FIUME, Giogianna; MODICA, Marilena (org.). *San Benedetto il Moro*. Santità, agiografia e primi processi di canonizzazione, Palermo: Biblioteca Comunale, 1998.

ZARATTINI, Fábio Mendes. *Santos Pretos: esculturas devocionais no Brasil*. 2024. 435 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/76631>. Acesso em: 20 fev. 2024.

**DOZE SANTOS DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DO CARMO,
RECIFE, PERNAMBUCO**

*TWELVE SAINTS OF THIRD ORDER OF CARMEL, RECIFE,
PERNAMBUCO*

DOCE SANTOS DEL ORDEN TERCER DEL CARMELO, RECIFE, PERNAMBUCO

Fátima Auxiliadora de Souza Justiniano⁸
fasjustiniano@hotmail.com

RESUMO

Este pequeno reporte pretende discutir a origem e a identificação de um grupo de santos que se encontra nos altares laterais da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, da cidade do Recife, Brasil. A principal questão foi tentar explicar de quem se tratavam os personagens e o que faziam nos altares de Recife, pois alguns eram totalmente desconhecidos. Ao longo da pesquisa outros exemplares escultóricos e pictóricos, em particular uma fonte literária, ajudou na tentativa de identificação.

Palavras-chave: Ordem Terceira do Carmo; iconografia; santos.

ABSTRACT

This report pretends discuss about the origins and identification of a group of Saints of church of Third Order of Carmel, in the city of Recife, state of Pernambuco, Brazil. The main question was to try explain who was the persons and why they figured in this church in Recife, some of them are unknown. Throughout the research, other sculptures and painting examples and particular one source literary helped in our identification.

Keywords: Thirth Order of Carmel: iconography; saints.

RESUMEN

Este breve reportaje tiene como objetivo discutir el origen e identificación de un grupo de santos encontrados en los altares laterales de la Iglesia de la Tercera Orden del Monte Carmelo, en la ciudade de Recife, Brasil. La cuestión principal era intentar explicar quiénes eran los personajes y qué hacían en los altares de Recife, ya que algunos eran desconocidos. A lo largo de la investigación, otros ejemplos escultóricos e pictóricos y en particular una fuente literaria ayadaron en nuestro intento de identificación.

Palabras clave: Tercera Orden del Monte Carmelo; iconografia; santos.

⁸ Professora Adjunta do Departamento de Ciência da Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Doutora em História da Arte, Patrimônio e Restauro, Universidade de Lisboa, Portugal.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6150143309296661>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0742-6296>.

INTRODUÇÃO

O primeiro contato com esses 12 santos terceiros carmelitas deu-se por ocasião de uma viagem, em 1998, a Recife, quando foram fotografados e tiveram os seus nomes devidamente anotados, a partir da identificação inscrita na base das peças. Portanto, não se trata de santos não identificados, mas, sim, de santos desconhecidos até aquele momento. No entanto, o primeiro contato ficou por aí. Não tivemos mais oportunidade de voltar ao assunto. O segundo, foi na visita para a pesquisa do doutorado, em 2014, quando fizemos uma monografia sobre o assunto para uma das disciplinas do curso. Portanto, este artigo começará com uma pequena resenha histórica da Igreja dos Terceiros Carmelitas de Recife, para melhor compreensão do seu contexto e percurso.

O objetivo deste artigo é discutir a origem e a identificação de um grupo de santos que se encontra nos altares laterais da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, da cidade do Recife, Brasil.

OS TERCEIROS CARMELITAS DE RECIFE

A constituição da Ordem Terceira do Carmo de Recife deu-se na Igreja Conventual, no ano de 1696, instalada em um dos altares laterais do transepto (Prat, 1939). Entretanto, em 1710, “[...] mediante as competentes licenças foi a Ordem solenemente trasladada para a sua Igreja, na qual continuou o exercício de suas funções” (Pereira da Costa, 1976, p. 149), sem, no entanto, devolverem a capela ao Convento, o que só ocorreu em 1752, depois de algumas querelas resolvidas amigavelmente entre a Ordem Terceira e o Convento do Carmo.

A atual igreja dos Terceiros apresenta fachada de 1766, de estilo pombalino, com portadas em pedra de lioz de Lisboa. Segundo a historiadora de arte Myriam Ribeiro de Oliveira (2003, p. 197), as “[...] portadas e cercaduras pombalinas contrastam pitorescamente com o desenho sinuoso da cimalha e frontão, de inspiração nitidamente rococó”. Parece ter sido uma constante da Ordem Carmelita, no Brasil, o gosto pela importação de portadas de Lisboa, pois o mesmo se passou com a igreja do Rio de Janeiro. A igreja dos Terceiros apresenta o modelo tradicional das igrejas portuguesas, com nave única e capela-mor profunda. A decoração interna inclui sete retábulos – um na capela-mor e seis na nave –, com devoção aos Passos da Paixão de Cristo, como é uma constante dos terceiros carmelitas no Brasil⁹ (Justiniano, 2016).

⁹ As demais igrejas dos terceiros que apresentam o mesmo programa iconográfico são: do Pará, Belém; da Paraíba, João Pessoa; de Pernambuco, Goiana e Recife; da Bahia, Salvador; do Rio de Janeiro, Campos dos Goytacazes e Rio de Janeiro; Minas Gerais, Ouro Preto; e do estado de São Paulo, Santos, São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (Justiniano, 2016).

A igreja é dedicada a Santa Teresa, portanto, no altar-mor, sobre a mesa, encontra-se a sua imagem, acompanhada pelas de São José e Nossa Senhora do Carmo. Fechando o programa iconográfico dos Passos, está o Crucificado, no centro do altar. Em descrição do religioso Domingos do Loreto Couto (1981, p. 157), os terceiros carmelitas tinham, na primeira metade do século XVIII, “[...] huma famosa Igreja de admirável architectura, com sette capellas de maravilhosa talha dourada [...] As suas festividades, prociçoens fasem com toda pompa e solemnidade [...]”.

A atual decoração dos altares não é, portanto, a primitiva, em estilo barroco, mas, sim, uma da primeira metade do XIX, em estilo neoclássico. A igreja foi remodelada em 1813, pelo entalhador Felipe Alexandre Silva, que trabalhou nela até cerca de 1830. Possivelmente, foi nessa reforma que houve a troca dos retábulos, mantendo-se, porém, nos camarins dos altares, Passos da Paixão de Cristo: Senhor da Agonia, Prisão, Senhor da Coluna, Coroação de espinhos, *Ecce Homo* e o Senhor dos Passos. Foram também incorporados nichos secundários para as novas devoções: os doze santos que iremos abordar. Os sete Cristos aparentam ser de importação portuguesa, da primeira metade do século XVIII e acompanhavam o estilo dos altares barrocos, enquanto os santos terceiros podem ser de época posterior e até de fins do século XVIII ou início do XIX.

Os doze santos terceiros carmelitas têm identificação iconográfica imediata, pois apresentam os nomes inscritos na base. Difícil foi encontrar referências nas obras hagiográficas. Com exceção de Santa Arcângela, mística da ordem do século XIV, de Santo Amador, eremita francês, e de Santa Leocádia, Mártir de Toledo, os outros eram, e alguns continuam, desconhecidos. Uma pista foi dada pela inscrição da base das esculturas que, além do nome, eram acompanhadas por letras – V de Virgens, M de Mártires e C de Confessores – e também pelos poucos atributos que os acompanhavam.

Apesar de todos usarem o hábito carmelita com escapulário longo e capa branca sem capuz, as mulheres se diferenciam por terem acrescentados a coifa e o véu à moda medieval, não demonstrando ter pertencido realmente a essa ordem, com exceção da Santa Arcângela, uma vez que seus nomes não constavam das principais listas de santos carmelitas. Talvez se tratasse de um empréstimo “romântico”, feito para dar credibilidade e antiguidade à Ordem. Na opinião de Santiago Sebastián (1989), para se entender o programa iconográfico dos carmelitas, é necessário conhecer as querelas em que a Ordem esteve envolvida, devido à pretensão de ser a mais antiga da cristandade¹⁰.

¹⁰ A Ordem foi questionada pela ala erudita da Igreja (Bolandistas), durante boa parte do período

Esse conjunto parece ser mais um desses casos de apreensão de um rol de santos desconhecidos, ou quase desconhecidos, a fim de legitimar a antiguidade e servir de modelo aos leigos. Caso análogo, porém por motivos distintos, é o dos santos negros carmelitas, Santo Elesbão, Santa Efigênia, São Moisés Anacoreta e São Filipe, alguns praticamente desconhecidos, mas que prestaram grandes serviços na evangelização da América portuguesa (Justiniano, 2022).

Respectivamente, a partir do primeiro retábulo da esquerda, acompanhando os Cristos da Paixão, encontramos os pares: Santa Eugenia M¹¹ e Santo Henrique C; Santa Isabel V e São Jacinto M; Santo Eduardo M e Santa Leocádia M; São João Vesco C e Santa Theodora V; Santa Archangela V e São Proto M; e Santa Silvânia M e Santo Amador C.

Estilisticamente, as esculturas apresentam a mesma tipologia formal, assim como similaridades de caracterização de personagem, sem individualizações fisionômicas. São todos jovens, estão de pé, em posturas semelhantes e alguma divergência no movimento dos braços; alguns apresentam o gesto largo; outros pousam a mão direita ou as duas sobre o peito; e ainda a Santa Silvânia tem as mãos postas em atitude de oração. Os panejamentos caem em pregas largas de entalhe simples e suave movimentação nas capas brancas e nos escapulários.

Quando da última visita, alguns estavam no que pareceria ser um processo de restauração, com partes de repinturas sendo removidas e deixando à mostra uma policromia de boa qualidade de cor escura sob o fundo dourado com decoração fitomórfica nos hábitos.

Pesquisando sobre a Ordem Carmelita para a Tese de doutoramento (defendida em 2016), na Universidade de Lisboa, tivemos, então, a oportunidade de voltar ao assunto. Lendo crônicas e memórias históricas da ordem, pela primeira vez, deparamo-nos com uma referência a esses santos, na obra do Frei Joseph Jesus Maria (1750). Esse religioso nasceu em Lisboa, no dia 30 de outubro de 1660. Vestiu o hábito em 1679 ainda em Lisboa e fez a profissão em Goiana, Pernambuco, um ano depois. De regresso a Portugal, por razões familiares, exerceu o cargo de Comissário da Ordem Terceira, primeiro em Vila Franca

moderno até o assunto ser resolvido pelo Papa Bento XIII, que, em 1727, permitiu a veneração ao profeta Elias, colocando, inclusive, na Basílica de São Pedro, uma escultura do santo junto aos fundadores das outras ordens religiosas (Sebastian, 1989).

¹¹ Manteremos no texto a forma como está registrado em cada santo, com as letras maiúsculas, após os nomes, indicativas da condição de cada um: M = Mártir; C = Confessor; V = Virgem.

de Xira e depois em Lisboa, onde morreu em 1727 (Bayón, 2001). Escreveu a obra o *Thesouro Carmelitano*, grande êxito editorial, com mais de seis reedições ao longo do século XVIII. É o capítulo XVII, *De alguns santos da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo*, que nos interessa, pois apresenta uma lista de 30 nomes, divididos entre Mártires, Confessores e Virgens e Penitentes:

Classe de Martyres: *Santo Eduardo* Rey de Inglaterra, *Santa Efiginia*, *Santa Silvania*, *Santa Flavia Domitilla*, *Santa Thecla*, *Santa Basilia*, *São Proto*, *São Jacynto*, *Santa Leocadia*, *Santa Eugenia*.

Classe de Confessores: *Santo Esperidião Bispo*, *São João Vesco*, *S. Amador*, *Santo Henrique de Grey*, *S. Luiz Rei de França*. [...]

Classe de Virgens, e Penitentes: *Santa Angela de Arena*, *Santa Isabel* rainha da Bohemia, *Santa Maria Egypciaca*, *Santa Veronica*, *Santa Arcangela de Trino*, *Santa Petronilla*, *Santa Melania*, *Santa Angela* princeza de Bohemia, *Santa Joanna de Regio*, *Santa Cyrilla*, *Santa Alexandra*, *Santa Marinha*, *Santa Theodora*, *Santa Pelagia*, a *Beata Francisca de Ambroize* (Jesus Maria, 1750, p. 179-180 e 182, grifo nosso).

O autor faz ainda a seguinte observação quanto ao São Luís Rei de França: “[...] Terceiro de todas as quatro Ordens Mendicantes, a saber, do Carmo, Santo Agostinho, S. Francisco e São Domingos [...]” (Jesus Maria, 1750, p. 180). Este Rei deu aos Carmelitas o seu próprio palácio, onde fundaram um convento, que incluía importantes relíquias de Jesus: a coroa de espinhos, o ferro da lança e grande parte do sagrado lenho. Ainda informa que Henrique IV, imitando o Rei Luís, fundou, em toda a França, vários conventos e instituiu uma ordem militar debaixo da regra dos terceiros de Nossa Senhora do Carmo (Jesus Maria, 1750).

Parece-nos familiar que os santos carmelitas de Recife, indicados no texto de Jesus Maria (1750), foram colhidos dentre a relação disponibilizada por esse autor, sem maiores informações¹². Podemos também imaginar que exemplares desse livro podiam ser encontrados com certa facilidade no Brasil e, em particular, na Livraria conventual da Ordem no estado de Pernambuco.

Nos altares da Igreja de Recife, os santos encontram-se organizados aos pares, o que era pertinente às ordens terceiras: buscarem representar, nas suas igrejas, santos de ambos os sexos, para que servissem de exemplo aos próprios irmãos. Buscando alusões

¹² O historiador André Cabral Honor (2017) tratou do tema, focando na iconografia de quatro pinturas que estão na sacristia da igreja dos Terceiros, inclusive, levantando a possibilidade de as esculturas terem servido de fonte de inspiração para as pinturas. Ele fez um excelente trabalho, buscando, na literatura citada pelo Padre e Frei Joseph de Jesus Maria no texto de 1750, a possível explicação para a relação de santos.

a eles, encontramos algumas referências em dicionários iconográficos e livros especializados. Entretanto, com o avançar da pesquisa para o Doutorado, tivemos a oportunidade de encontrá-los povoando outras igrejas carmelitas, como foi o caso de Santo Eduardo, Rei da Inglaterra, e de Santa Isabel de Boemia, representados no altar consagrado à Ordem Terceira na Igreja do Convento do Carmo da cidade de Évora, em Portugal (Espanca, 1966, v. VII).

No Brasil, encontramos alguns reverenciados nas pinturas da Igreja dos Terceiros de Cachoeira, na Bahia: São Zacarias, São Proto, Santa Pelagia, Santo Osias, São Jacinto e Santa Maria Egípcíaca. Curiosamente, em uma transcrição do Livro de Resoluções de 1732, feita pelo historiador baiano Dr. Carlos Ott (1954), acerca de uma reunião da mesa, anterior ao incêndio que acometeu a igreja da Ordem Terceira do Carmo de Salvador, na segunda metade do século XVIII, que acertava a confecção de seis santos para os altares laterais da igreja, que seriam, então, endereçados a outros donos e não aos atuais Passos da Paixão:

Aos vinte e sete do mês de abril de mil setecentos e trinta e dois anos, neste consistório e casa de despacho desta Nossa Venerável Ordem 3ª de N. Sra. do Monte do Carmo, estando em Mesa o Irmão Prior o Sargento mor Custodio da Silva Guimarães, e mais Irmãos da Mesa ai foi proposto pelo dito nosso Irmão Prior se deviam mandar fazer seis imagens de seis santos que tivessem sido nossos Irmãos terceiros para se colocarem nos seis altares da nossa capela, e ouvida a dita proposta concordarão todos a que se mandassem fazer para a veneração do povo *Santo Eduardo Rey* de Inglaterra Mártir, *Sam Jacintho* Mártir, *santo Henrique Rey e Confessor*, *Sam João Vesco* Confessor, *Santa Isabel Rainha* de [Bohemia], *Santa Angela* de [de Arena], e logo [...] para isso [...] Mesa [...] Joseph [...] de Oliveira que se ajustou e se obrigou a fazê-las todas seis imagens por cento e vinte mil reis [...] se mandou fazer este Termo em que assinou o nosso Irmão Prior e mais Irmãos da Mesa comigo Pedro Fernandes Souto Secretario da dita Ordem que o sobrescreveu e assinou [...] (Ott, 1954).

Portanto, são invocações que figuravam em outras igrejas da Ordem Terceira, em pinturas, obras escultóricas e, possivelmente, outros tipos de manifestação artística (azulejos?). Segue o que conseguimos apurar dos santos terceiros de Recife, em pequenas notas biográficas.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Santa Eugenia M – Há evidências de que esta santa foi mártir nos primeiros tempos do cristianismo, em Roma. Conta sua lenda que se vestiu de homem para poder entrar num Mosteiro, no Egito, do qual se tornou abade, tendo como serviçais Proto e Jacinto. Foi

acusada de conduta imprópria, voltando, então, para Roma. Depois de várias ocorrências lendárias, foi decapitada em razão de sua fé, acompanhada pelos dois serviçais (Attwater, 1991; Roig, 1950; Varazze, 2003). (Figura 1).

Santo Henrique C, de Grey – Nenhum dado biográfico foi encontrado sobre este confessor. Temos ainda alguma informação complementar dada pelo próprio autor Jesus Maria (1750): o personagem, apesar do sobrenome que nos leva a pensar ser um santo inglês, foi identificado como Henrique IV e, imitando São Luís, fundou conventos e instituiu uma ordem militar. Mesmo com essas informações adicionais, não conseguimos chegar a um personagem definitivo (Figura 2).

Figura 1 – Santa Eugenia M



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Figura 2 – Santo Henrique C



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Santa Isabel V, rainha da Boemia – Nenhum dado bibliográfico foi encontrado sobre esta virgem, que também era rainha da Boemia, entretanto, são conhecidas as Santas Isabel, Rainha de Hungria, e Isabel, Rainha de Portugal, ambas terceiras franciscanas. Elas também podem figurar em altares dos terceiros carmelitas (como na igreja dos terceiros de Cachoeira, como citamos) e em outras igrejas portuguesas e do Brasil (Figura 3).

São Jacinto M– Parece estar unido, junto com São Proto, à lenda que o associa a Santa Eugênia (ver o verbete da Santa), mas muito pouco se sabe sobre os dois mártires. A existência dele é comprovada pelo achamento de seu túmulo no cemitério de Santa Basília, em Roma, com restos de ossos carbonizados (Attwater, 1991; Varazze, 2003). (Figura 4) Nos altares da Igreja dos Terceiros de Recife, apesar da relação com a Santa Eugênia, São Jacinto M não está em sua companhia.

Figura 3 – Santa Isabel V



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Figura 4 – São Jacinto M



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Santa Leocadia M – Natural de Toledo (?-305). Em 304, durante as perseguições de Diocleciano, foi presa e açoitada, morrendo no cárcere após orar. As suas relíquias, no tempo da dominação Moura na Espanha, estiveram no Mosteiro Beneditino de Saint Ghislain, na antiga Flandres, atual Bélgica. Retornaram à cidade de Toledo em 1587, por intercessão do rei Filipe II, estando depositada na igreja sob a sua invocação. Seus atributos pessoais são uma cruz, um cadeado e açoites (Roig, 1951; Muela, 2008). (Figura 5).

Santo Eduardo M, Rei da Inglaterra – Roig (1951) apresenta dois santos Eduardo ingleses. O primeiro aparece em outras fontes, com a alcunha de confessor (Giorgi, 2010), e está enterrado em Westminster. Enquanto o segundo foi assassinado violentamente por sua madrasta em 978 com apenas 15 anos. Nasceu em 963, como o filho mais velho do Rei Edgar o Pacífico. Começou a ser venerado como santo e mártir em 1001. Como o Eduardo representado em Recife vem acompanhado de um M (Mártir), pareceu-nos que se referia ao segundo, mas sem certeza. O atributo que segura na mão direita, um crucifixo, não aparece em nenhuma descrição da bibliografia consultada. Sendo uma peça móvel, cogita-se que pode pertencer a outro santo (Roig, 1951). (Figura 6).

Figura 5 – Santa Leocadia M



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Figura 6 – Santo Eduardo M



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Santa Theodora V – Linda virgem de Alexandria, do tempo do Imperador Diocleciano. Foi sentenciada a viver numa casa de prostituição, como castigo por ser cristã. No fim, conseguiu converter o dono do bordel, pelo seu exemplo de fidelidade a Cristo, sendo, então, martirizados juntos (Roig, 1951; Varazze, 2003). (Figura 7).

São João Vesco C – Há um grande número de santos com o nome de João. Só no Martirológio Romano, são 74, contudo nenhum com o sobrenome Vesco. Portanto, não encontramos nenhum dado biográfico sobre este confessor (Figura 8).

Figura 7 – Santa Theodora V



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Figura 8 – São João Vesco C



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Santa Silvania M – Nenhum dado bibliográfico foi encontrado sobre uma Mártir Silvânia. Entretanto, existem duas santas Sílvia Mártir: de Constantinopla e de Roma. A primeira era uma erudita de Constantinopla, que lutou contra heresias; a segunda Sílvia (também conhecida como Silviana) de Roma, era irmã de Santa Tarsila, casada com Gorianus, um legionário romano, e mãe do Papa Gregório. Depois que ficou viúva, devotou-se à vida religiosa (Sant Silvia [...], 2013, 2023). Cogita-se que possa ser a mártir de Roma, porém nenhuma das duas parece indicar com certeza a representação da santa terceira Silvânia de Recife (Figura 9).

Santo Amador C – Lendária figura do santuário de Nossa Senhora, em Rocamadour, na França. Nesse monte, em 1162, foi encontrada uma tumba antiga, contendo um corpo não identificado, que passou a ser relacionado a Amador. A partir dessa descoberta, passaram a representá-lo como um servo da Virgem Maria, o qual se casou com Santa Verônica e foi morar na Gália, atuando como missionário (Attwater, 1991). (Figura 10).

Figura 9 – Santa Silvânia M



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Figura 10 – Santo Amador C



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Santa Arcângela V, de Trino – Mística e beata carmelita (1460-1495). Nascida em Trino, na Itália, em meados do século XV sob o nome de Eleonora Gírlane. Desde nova, viveu a vida monástica, tomando o hábito carmelita em Parma e fundando o Mosteiro de Mântua. Vivenciou algumas experiências místicas, com êxtases e levitações. Tinha devoção especial à Santíssima Trindade. Permaneceu no convento de Santa Maria della Visitação (S. Maria del Paradiso) no qual ganhou fama de santidade com intensa atividade de guia espiritual, conquistando respeito e popularidade. Na representação da Ordem Terceira de Recife, segura o livro, seu atributo pessoal (Bruschi; Gírlani, 2001). (Figura 11).

São Proto M – Parece estar unido à lenda que, junto com São Jacinto, o associa a Santa Eugênia (ver o verbete da Santa), mas muito pouco se sabe sobre os dois mártires. A existência dele é comprovada pelo achamento de seu túmulo vazio, em 1845, no cemitério de Santa Basília, em Roma (Attwater, 1991; Varazze, 2003). (Figura 12). Nos altares da Igreja dos Terceiros de Recife, apesar da relação com a Santa Eugênia, São Proto M não está em sua companhia.

Figura 11 – Santa Arcângela V



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Figura 12 – São Proto M



Fonte: fotografia da autora, 2014.

Apesar de a fonte literária indicar que os santos ilustrados no programa iconográfico da nave da Igreja dos Terceiros de Recife são do conhecimento dos responsáveis pela decoração da ordem terceira e, portanto, aptos para estarem representados nas Igrejas Carmelitas, acreditamos que deva haver uma fonte imagética que ainda não foi determinada. Provavelmente, gravuras indicando o gestual e principalmente os atributos dessas invocações. Nos exemplares aqui discutidos, encontramos o atributo geral da palma, para os mártires e as virgens. Dos poucos atributos pessoais, o livro da Santa Arcângela e o crucifixo/cruz em poder do Santo Eduardo que, sendo peça móvel, pode pertencer a um dos outros santos presentes nessa lista. Cogitamos ser da Santa Leocádia, que tem a cruz como atributo pessoal.

Uma possível relação entre esses santos, em particular entre Eugênia e Teodora, segundo a *Legenda Aurea* de Varazze (2003), seria a de que as duas viveram de forma anônima como figuras masculinas em mosteiros, quando então foram acusadas de crime de violação. Para se salvar, Eugênia conta a verdade e é perdoada pelo pai (o rei), mas Teodora só recupera sua honra depois de morta, quando descobrem que é uma mulher (Varazze, 2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo, essas esculturas merecem ter a pesquisa continuada para as identificações corretas. Se possível, seria interessante um estudo comparativo com as outras representações (pinturas e azulejos) desses e de outros santos que aparecem na relação do Frei Joseph Jesus Maria, encontradas nas Igrejas dos Terceiros no Brasil. Assim, poderíamos acrescentar e comparar gestos e atributos, para, então, determinar novas possibilidades para a identificação.

REFERÊNCIAS

- ATTWATER, Donald. *Dicionário de Santos*. São Paulo: Art, 1991.
- BAYÓN, Balbino Velasco, O. Carm. *História da Ordem do Carmo em Portugal*. Lisboa: Paulinas, 2001.
- BRUSCHI, Caterina; GIRLANI, Arcangela. *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001. v. 56. Disponível em: GIRLANI, Arcangela in "Dizionario Biografico" - Treccani - Treccani. Acesso em: 4 jun. 2024.
- ESPANCA, Túlio. *Inventários Artísticos de Portugal*. Concelho de Évora. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1966. v. VII, p. 49.
- GIORGI, Rosa. *Le petit livre des Saints*. Paris: Larousse, 2010.
- HONOR, André Cabral. A Pinacoteca dos irmãos Terceiros Carmelitas do Recife na capitania de Pernambuco: revisitando a pintura de Manoel de Cláudio Francisco da Encarnação (séc. XIX). *Revista Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 10, n. 1, p. 179-200, 2017.
- JESUS MARIA, P. Fr. Joseph. *Thesouro Carmelitano, Manifesto, e oferecido aos Irmãos, e Irmãs da Veneravel Ordem Terceyra da Rainha dos Anjos, e Mãe de Deos, Senhora do Carmo*, (pelo Padre e Frei Joseph de Jesus Maria), Commissario da mesma Terceyra Ordem no Convento do Carmo de Lisboa. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, impressor do Santo Officio, Anno de 1750. (Primeira edição 1705).
- JUSTINIANO, Fátima. São Moisés Anacoreta. Santo negro carmelita, Recife, PE. In: QUITES, Maria Regina Emery et al. (org.). *Singularidades: escultura devocional brasileira*. São Carlos: Diagrama, 2022. p. 109-113. Disponível em: Singularidades - Diagrama Editorial. Acesso em: 21 maio 2024.
- JUSTINIANO, Fátima A. de Souza. *As imagens da Paixão de Cristo da Procissão do Triunfo, das Veneráveis Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo no Brasil e seus antecedentes portugueses*. 2016. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016. 2 v. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/26051>. Acesso em: 10 maio 2024.
- LORETO COUTO, O. S. B., Domingos. *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura de Recife, 1981. (Primeira edição de 1904, feita a partir dos manuscritos de 1757).
- MUELA, Juan Carmona. *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal, 2008.
- OLIVEIRA, Myriam A. R. de. *O rococó religioso e seus antecedentes portugueses*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- OTT, Carlos. *Transcrição do Livro das Resoluções de 1709-1744* (ano de 1732, fls. 169 r-v), pertencente ao Arquivo da Ordem Terceira do Carmo, de Salvador. Rio de Janeiro: Arquivo Central do IPHAN, 1954.
- PEREIRA DA COSTA, F. A. *A Ordem Carmelitana em Pernambuco*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1976.
- PRAT, André O. C. *Convento e Basílica do Carmo do Recife*. Recife: Typographia do Diário da Manhã, 1939.
- ROIG, Juan Ferrando. *Iconografía de los santos*. Barcelona: ediciones Omega, 1950.
- SAINT SILVIA of Constantinople. *CatholicSaints. Info*, [s.l.], 16 Oct. 2013. Disponível em: <https://catholicsaints.info/saint-silvia-of-constantinople/>. Acesso em: 21 maio 2024.
- SAINT SILVIA of Rome. *CatholicSaints. Info*, [s.l.], 18 Sept. 2023. Disponível em: <https://catholicsaints.info/saint-silvia-of-rome/>. Acesso em: 21 maio 2024.
- SEBASTIAN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza editorial, 1989.
- VARAZZE, Jacopo. *Legenda Aurea: vida de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Título original: *Legendae sanctorum, vulgo historia lombardica dicta*, ca. 1229-1298.

MATERIAIS E TÉCNICAS

CARACTERÍSTICAS EM POLICROMIAS DE MINAS, PERNAMBUCO E JOÃO PESSOA, PARAÍBA

*CHARACTERISTICS IN POLYCHROMIES OF MINAS, PERNAMBUCO
AND JOÃO PESSOA, PARAÍBA*

*CARACTERÍSTICAS EN POLICROMÍAS DE MINAS, PERNAMBUCO
Y JOÃO PESSOA, PARAÍBA*

Beatriz R. V. Coelho¹
beatrizrvcoelho@gmail.com

RESUMO

Apresentação dos resultados de observação direta de várias esculturas policromadas em Minas Gerais e em alguns estados do Nordeste brasileiro. A metodologia usada foi o estudo de textos sobre o tema que envolvia as esculturas selecionadas dos séculos XVIII e XIX, embora tenham entrado na pesquisa algumas do século XVII, comparando e buscando encontrar aspectos que as distinguíssem e caracterizassem. O foco principal foi a policromia das imagens, especialmente das indumentárias das figuras, com folhas metálicas ou não, e diversos tipos de técnicas, como esgrafito, punções e relevos, procurando identificar as características mais importantes em cada região.

Palavras-chave: esculturas policromadas; folhas metálicas; esgrafito; punções; relevos.

ABSTRACT

Presentation of the results of direct observation of several polychrome sculptures in Minas Gerais and some northeastern states. The methodology used was the study of texts on the subject, of selected sculptures from the 18th and 19th centuries, although some from the 17th century were included in the research, comparing and seeking to find aspects that distinguished and characterized them. The main focus was the polychromies of the images, especially the figures clothing, whether with metallic foil or not, and various types of techniques, such as sgraffito, punches and reliefs, seeking to identify the most important characteristics in each region.

Keywords: polychromed sculptures; metal sheets; sgraffito; punches; reliefs.

RESUMEN

Presentación de los resultados de la observación directa de varias esculturas policromadas en Minas Gerais y algunos estados del nordeste. La metodología utilizada fue el estudio de textos

¹ Professora titular e emérita da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Idealizadora e coordenadora do curso de especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis e do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da EBA/UFMG por 15 anos. Coordenou a restauração de importantes obras artísticas do patrimônio de Minas Gerais. Desde 1976, dedicou-se à conservação e restauração de bens culturais, e à pesquisa sobre a imaginária religiosa. Criou o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib), em 1998.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1995961914706579>.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2958-7872>.

sobre el tema, de esculturas seleccionadas de los siglos XVIII y XIX, aunque se incluyeron en la investigación algunas del siglo XVII, comparando y buscando aspectos de la policromía que los distinguieran y caracterizaran. El foco principal fue la policromía de las imágenes, especialmente de la vestimenta de las figuras, ya sea con lámina metálica o no, y diversos tipos de técnicas, como esgrafiados, punzones y relieves, buscando identificar las características más importantes de cada región.

Palabras Clave: esculturas policromadas; hojas de metal; esgrafiado; golpes y relieves.

INTRODUÇÃO

A maioria das esculturas devocionais existentes no Brasil, especificamente as dos séculos XVII, XVIII e XIX, em suportes de pedra, madeira ou gesso, são policromadas, isto é, foram pintadas com elementos ornamentais e cores variadas, para valorizar e dar mais realismo às representações.

Os artistas, na época considerados oficiais mecânicos, davam esse acabamento às suas peças por alguns motivos, dentre os quais destacamos:

- a) reafirmação do culto das imagens pelo Concílio de Trento (1545-1563);
- b) representação mais naturalista, para aumentar o apelo visual;
- c) facilitar, pelas cores, a identificação com os santos de devoção.

Quando usamos o termo policromia (muitas cores), estamos nos referindo a dois aspectos: carnação e estofamento. A palavra carnação tem origem na palavra carne, portanto, encarnar, significa pintar na cor da carne. A carnação é, portanto, a parte que corresponde à pele, como rosto, mãos, braços, pés etc. A palavra estofamento vem do francês *étouffe*, que significa têxtil, tecido. Em português, refere-se ao estofado, que significa, portanto, o colorido e as folhas metálicas usadas na imitação dos tecidos.

Quase sempre, duas pessoas trabalhavam na confecção de uma imagem: o escultor, que idealizava o tamanho, a forma, a gestualidade, o panejamento; e o pintor/dourador, que se encarregava da preparação, das folhas metálicas, quando deveriam ser usadas, e da policromia. Muito raramente, a mesma pessoa fazia as duas atividades.

O valor da policromia nas esculturas foi identificado e divulgado por Agnes Ballestrem² (1970). Ela chamou a atenção para o cromatismo do estofamento das esculturas devocionais que, com seu colorido, sua riqueza de detalhes, atrai a atenção do fiel ou do expectador, e deve

² Agnes viveu muitos anos na Bélgica, quando foi chefe do ateliê de escultura do *Institut Royal du Patrimoine Artistique* (IRPA), de 1963 a 1972, sendo depois diretora do Laboratório Central da Holanda, de 1985 a 1997 (Serck-Dewaide, 2005).

ser tratado pelos devotos e pelos restauradores como parte integrante da escultura, e não um simples acessório sobre uma forma esculpida.

O estofamento, e é sobre ele que vamos nos deter mais especificamente, era executado em várias camadas. Sobre a madeira, uma camada fina de cola era aplicada, para isolar e diminuir a porosidade – a isto chama-se encolagem; sobre esta, duas camadas de preparação: a primeira, mais grossa (gesso grosso), e a segunda, menos espessa e mais delicada (gesso fino). Em Minas, foram encontradas preparações feitas com Caulim (Souza, 1996).

É interessante saber que, na Europa, os flamengos usavam, na preparação, o carbonato de cálcio – CaCO_3 – e, na Itália, usava-se mais o sulfato de cálcio bi-hidratado – $\text{Ca}(\text{OH})_2$ – muito conhecido como gesso. Identificando-se em laboratório um desses materiais em obras antigas, sabe-se, muito provavelmente, qual o local de origem da peça.

Sobre a preparação branca, era colocado o chamado bolo armênio – argila, preparada com um pouco de cola, que pode ser de várias cores: alaranjada, vermelha, verde, marrom –, porque, no início, vinha da Armênia. A importância dessas cores é que permite boa aderência das folhas metálicas, e a cor do bolo tem influência na sua tonalidade. Sobre o bolo armênio, colocava-se, em geral, e conforme o local, a época e os recursos financeiros, folhas de ouro e, menos comumente, folhas de prata. As últimas camadas eram formadas por tinta colorida, em geral têmpera e, sobre esta, fazia-se a imitação dos tecidos, algumas vezes de maneira simples e, em outras, ricamente trabalhadas.

Voltando às técnicas usadas, depois da encolagem, das camadas de preparação e do bolo armênio que, em Minas, só era usado se fossem empregadas folhas metálicas, o pintor/dourador as colocava com extrema habilidade. Segundo Cláudia Guanais (2010), na Bahia, o bolo foi usado mesmo em áreas onde não seriam empregadas folhas de ouro. O aspecto final podia ser brilhante e, para isso, era empregada cola de pele de coelho ou de peixe. Se não houvesse necessidade nem interesse de dar polimento, podia ser aplicada com mordente, para que ficasse fosca e com pouco brilho.

A distribuição das folhas metálicas foi um dos aspectos estudados. Seu uso dependia, certamente, da fartura no local ou da dificuldade em adquiri-las. Claro que o preço pesava bastante na sua utilização. Em nossa pesquisa, encontramos, em Minas Gerais, esculturas do início do século XVIII, com o estofamento totalmente revestido de folhas de ouro, porque o ouro acabara de ser encontrado em abundância nessa região, embora não saibamos exatamente onde eram preparadas as folhas e se existiam bate-folhas no Brasil.

Na segunda metade do século XVIII, dois grandes entalhadores/escultores, Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, e o português Francisco Vieira Servas empregaram

fartamente folhas de prata em algumas esculturas. Mais adiante, voltaremos a esse tipo de revestimento.

METODOLOGIA

Para a realização da pesquisa, verificamos o que já era conhecido oralmente sobre o tema e o que já estava publicado (estado da arte). Recorremos ao Inventário de Bens Móveis e Integrados de Minas, executado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) a partir de 1986, com financiamento da Fundação Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. Em publicações mais antigas, encontramos referências às imagens que estavam em igrejas e museus, mas os estudos e publicações referiam-se mais aos monumentos e retábulos do que às esculturas neles encontradas. Nesses casos, o foco era mais na localização, época e, quando possível, vida e obra do autor. Uma importante exceção foram as publicações de Eduardo Etzel (1979, 1984), médico e estudioso da imaginária brasileira.

HISTÓRICO DAS PESQUISAS

Iniciamos as pesquisas em 1990, conseguindo, para isso, a aprovação de recursos e bolsistas pelo Conselho Nacional de Pesquisas, agora Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Em Minas, foram visitadas 16 cidades históricas, examinando-se cada peça, quando eram medidas, fotografadas, tanto a escultura inteira (frente, laterais e costas, base ou peanha) como também suas características técnicas, anatômicas, estilísticas e, quando possível, feitas radiografias, para melhor compreensão de sua confecção, como número de peças e tipos de encaixes, tipos de olhos etc. Foram feitos decalques de áreas importantes da policromia.

Com autorização dos responsáveis, removíamos mínimas amostras da madeira sem policromia e enviávamos, no início, para identificação pelo doutor em botânica, Pedro Luís Braga Lisboa, do Museu Goeldi do Pará e, algum tempo depois, para o então Mestre em biologia, Geraldo José Zenid, do Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT) da USP, em São Paulo. Assim, a identificação da madeira era feita cientificamente e não apenas pelo olhar atento e experiente de um carpinteiro, o que era mais comum naquele momento. Da policromia, também eram removidas mínimas amostras, que eram analisadas no Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes (Cecor) e, algum tempo depois, no Laboratório de Ciência da Conservação (Lacicor), do mesmo Centro. Acreditamos que, na época, foram os primeiros estudos feitos dessa maneira.

É importante esclarecer que nossa equipe era composta pela autora, dois professores da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), apoiada pelos

botânicos já citados e por bolsistas de Iniciação à Pesquisa, concedidos pelo Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq) e também pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), aos quais agradecemos o importante apoio, pois, sem essas instituições, essa pesquisa não teria sido realizada. As bolsistas participavam das visitas, faziam anotações e decalques. As radiografias eram feitas no Cecor, que já contava, desde 1984, com um aparelho portátil de Raio X.

Na segunda parte da pesquisa sobre a imaginária religiosa, e já tendo muitas informações sobre as técnicas e materiais utilizados nas imagens do século XVIII e início do XIX em *Minas Gerais*, os estudos prosseguiram, menos profundamente, em Recife e Olinda, em *Pernambuco* (Coelho; Quites, 2011) e em João Pessoa, na *Paraíba*. Neste último lugar, aproveitando um trabalho feito a convite da empresa Expomos, no Centro Cultural São Francisco, no antigo Convento de Santo Antônio, em João Pessoa, em 2019.

ESCULTURAS E LOCAIS EXAMINADOS

Foram examinadas imagens em 3 estados e em 21 locais: dezesseis 16 em *Minas* – Igreja do Rosário e Matriz de Santa Luzia e Casa da Cultura na cidade de Santa Luzia; Igreja do Carmo, Matriz de Nossa Senhora da Conceição e Museu do Ouro, em Sabará; Igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora da Assunção, e a Sé Catedral, como também no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, em Mariana; Igreja Matriz do Pilar, Capela de Padre Faria, Igreja de Santa Efigênia e Museu da Inconfidência, em Ouro Preto; Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, e também na Matriz de Santo Antônio, em Casa Branca, que teve o nome substituído por Glaura. Em *Pernambuco* 4 locais: Museu do Estado de Pernambuco (Mepe) e, em Olinda, no Museu de Arte Sacra de Pernambuco (Maspe), ambos em Recife, e as que se encontravam, provisoriamente, na sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Na *Paraíba*, em apenas um local, o Convento de Santo Antônio, em João Pessoa.

RESULTADOS

Em *Minas Gerais*, como no Nordeste, há esculturas devocionais com carnações de grande qualidade e em perfeito estado de conservação. Nelas, era usada uma preparação branca, sobreposta com branco de chumbo e algum pigmento. Segundo Orlandino Seitas Fernandes (1999, p. 2): “Quando se julgasse desejável, podia-se polis [polir] mais ou menos a superfície pintada, principalmente as partes nuas dos corpos, esfregando sobre elas bexiga de carneiro ressecada.” Encontramos também carnações bastante escurecidas por um verniz que não podemos afirmar, por falta de análise mais profunda, se era original ou colocado posteriormente, em alguma intervenção.

Folhas metálicas

Nos 16 locais visitados em *Minas*, encontramos peças com revestimento completo com folhas de ouro bem unidas, outras com separação nas folhas, aplicadas em faixas ou distribuídas separadamente. Esse último tipo de distribuição é chamado de reserva, uma maneira de utilizar, mas com economia. Essas folhas são aplicadas, não na totalidade da veste da escultura, mas em espaços determinados, com menor ou maior distância entre elas (Figura 1). Esse tipo de douramento foi usado também na *Bahia*, em *Pernambuco* e na *Paraíba*.

Figura 1 – Tipos de douramento: integral e em reserva

a) São Gonçalo do Amarante. Madeira, dourada e policromada. Matriz de Catas Altas, Minas Gerais. Douramento completo



Fonte: autora, 1990.

b) São José. Museu Mineiro, Belo Horizonte, Minas Gerais. Douramento em faixas



Fonte: autora, 1990.

c) Nossa Senhora do Rosário. Iphan, Recife Pernambuco. Douramento em reservas na frente do manto



Fonte: autora, 2013.

d) Nossa Senhora da Conceição. Iphan, Recife Pernambuco. Douramento em reservas no verso do manto



Fonte: autora, 2013.

Um dos aspectos que nos surpreendeu, foi encontrar revestimentos com folhas de prata em obras da segunda metade do século XVIII, em uma região brasileira em que o ouro fora encontrado em abundância no final do século XVII, por volta de 1696, e onde não existiam minas de prata. Essa utilização foi encontrada em São Simão Stock (madeira policromada, 161 cm) e em São João da Cruz Stock (madeira policromada, 160 cm) da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, únicas esculturas isoladas com documento de pagamento a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Folhas de prata revestindo o forro do manto na parte da frente e na de trás. Nas costas do São Simão Stock, vê-se perfeitamente, causados por excesso de limpeza, o tamanho e as separações entre as folhas de prata. Na parte de cima do lado esquerdo da esclavina, pode-se ver o tom azul de uma repintura (Figura 2).

Figura 2 – Revestimento com folha de ouro e de prata

a) São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Sabará. Aleijadinho, 1779. Revestimento do hábito: ouro. Na parte cinza do manto, prata



Fonte: autora, 1990.

b) São Simão Stock. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Sabará. Aleijadinho, 1779. Bordas do manto com folhas de ouro e todo o cinza, com folhas de prata: manto, esclavina e capuz



Fonte: autora, 1990.

c) Santa Efigênia. Igreja do Rosário. Mariana. Vieira Servas (atribuição). Revestimento do hábito, folhas de ouro. Revestimento do manto, folhas de prata



Fonte: autora, 1992.

Em *Pernambuco*, também encontramos esculturas em madeira, revestidas com folhas de prata. No Museu de Arte Sacra de Olinda, há quatro esculturas dos evangelistas – Mateus, Marcos, Lucas e João – e, no Iphan, em Recife, também os quatro evangelistas revestidos com folhas de prata (Figura 3). Aparentemente, as policromias nunca foram concluídas.

Policromias

Segundo Marcos Hill (2012, p. 5): “A policromia em si, inaugura um capítulo da arte colonial ainda insuficientemente explorado, apesar do seu grande poder de encantamento.” Em *Minas*, as cores dos estofamentos em geral são sóbrias, predominando o marrom (talvez pela predominância das capelas dos Terceiros Franciscanos e Carmelitas), o vermelho, o azul, o branco e elementos fitomorfos em dourado. O douramento é total nos estofamentos das peças da primeira metade do século XVIII e diminui, à medida que se aproxima da segunda metade do século, quando aparece a folha de prata em obras documentadas do Aleijadinho – São Simão

Stock e São João da Cruz, da Capela (hoje mais conhecida como Igreja) de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará. Também é desse período a Santa Efigênia, ou Ifigênia, da Igreja do Rosário dos Pretos em Mariana, atribuída ao entalhador e escultor português Francisco Vieira Servas. Maria Regina E. Quites orientou a restauração de uma Nossa Senhora das Mercês, já do início do XIX, pertencente à Igreja da mesma invocação de São Gonçalo do Rio Abaixo, com revestimento do manto com folhas de prata e algumas “reservas” de folhas de ouro em relevos, sobre a prata (Quites; Coelho, 2009).

Figura 3 – Evangelistas – revestimento com folhas de prata

a) João; b) Lucas, que estavam sob a guarda do Iphan; c) sem identificação; e d) João, do Museu Museu de Arte Sacra de Pernambuco (Masp), Olinda



Fonte: autora, 2013.

Em *Pernambuco*, como na *Bahia*, o colorido é bem mais forte, graúdo, vivo e alegre. As técnicas são basicamente as mesmas, porém usadas de modo diferente. Nem sempre as cores vibrantes estão presentes nas esculturas policromadas baianas, e foi no esgrafiado em uma escultura com colorido bastante delicado que Guanais (2010) encontrou o monograma AM de Ave Maria. No Museu do Estado de Pernambuco (Mepe), há também algumas imagens com a policromia em tons bem suaves, mas não é o mais comum.

Técnicas usadas: esgrafito, punção, pintura a pincel, relevos e rendas

A técnica mais usada em *Minas Gerais* no século XVIII foi o esgrafito, muitas vezes executado com maestria, com motivos fitomorfos (flores e folhagens) sobre folhas de ouro. Nas pesquisas, entretanto, encontramos também esgrafiados com motivos geométricos, em menor quantidade e algumas vezes apenas em alguma parte da policromia (Figura 4). Ao redor dos motivos principais, linhas finas e paralelas ou formando ziguezagues. Também foi bastante usada a punção, em menor quantidade do que o esgrafito e, em geral, combinada com este. Nessa técnica, são usados pequenos pontos feitos com ferramentas pontiagudas ou com pontas variadas, como círculos, estrelas ou asteriscos, empregados exclusivamente sobre o douramento, formando elementos fitomorfos ou geométricos, estes em menor escala.

Figura 4 – Esgrafito usado em Minas, Paraíba e Pernambuco com diversas formas e motivos

a) Santa Rita de Cássia, motivo geométrico. Matriz de Tiradentes, *Minas Gerais*



Fonte: autora, 1996.

b) Santa Clara, séc. XVII. Motivo fitomorfo. Centro Cultural São Francisco, João Pessoa, *Paraíba*



Fonte: autora, 1990.

c) Santa Gertrudes. Motivo fitomorfo, Mepe, Recife, *Pernambuco*



Fonte: autora, 2013.

Em *Pernambuco*, encontramos imagens policromadas com esgrafiados e punções bem diferentes dos outros lugares examinados, feitos com muita perfeição, nos espaços entre os elementos maiores, em geral fitomorfos (Figuras 5a e 5b).

Figura 5a – Esgrafitos *típicos de Pernambuco* – Detalhes da vestimenta de várias imagens



Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2023.

Figura 5b – *Punções*: várias formas e distribuições de punções encontradas em imagens de *Pernambuco*



Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2023.

A pintura a pincel nos estofamentos foi usada em *Minas Gerais*, *Pernambuco*, *Paraíba* e na *Bahia*, porém com motivos, cores e distribuição diferentes em cada localidade. Nas cidades históricas visitadas na pesquisa, predominam, em Minas, peças com pintura a pincel, com flores em tamanho pequeno e delicadas, soltas ou em arranjos; na *Bahia*, existem muito mais esculturas devocionais pintadas a pincel, as flores são em tamanho bem maior, as cores bem vivas e normalmente representadas dentro de um arranjo, com grandes folhagens estilizadas, que Cláudia Guanais (2010) classifica como “Padrão floral”. Em *Pernambuco*, a pintura a

pincel também foi bastante usada em arranjos de grandes dimensões, mas não formando buquês, como na Bahia, e complementados com ouro em reserva. Também encontramos, nas pinturas a pincel, tons escuros em volta de algumas áreas, dando ideia de relevo e profundidade aos motivos usados, sejam eles florais ou geométricos. A esse tipo de contorno, Cláudia Guanaís (2010) identifica como ressaídos mas, pessoalmente, prefiro denominar de *contornos acentuados* (Figura 6).

Figura 6 – Pintura a pincel: Minas Gerais, Bahia e Pernambuco



A figura humana aparece muito raramente no estofamento das imagens de Minas Gerais, mas foram encontrados, em pintura a pincel, apenas rostos de querubins, no escapulário de São João da Cruz, Nossa Senhora do Carmo de Sabará e na Sant'Ana da Matriz de Catas Altas.

Encontramos também, em Minas e na Paraíba, imagens com estofamento na parte da frente da peça e, nas costas, apenas a preparação e alguns detalhes coloridos. Não sabemos se, na Bahia, também há peças com essas mesmas características. Em *Minas Gerais*, encontramos, em esculturas atribuídas a Francisco Vieira Servas, dois Anjos Tocheiros no Museu da Inconfidência, que têm coloridos apenas os cabelos e uma estreita faixa na cintura; na Basílica

do Bom Jesus e Matosinhos, em Congonhas, dois Anjos Tocheiros eruditos têm apenas os cabelos coloridos e dois Anjos pequenos ladeando o sacrário do retábulo-mor totalmente deixados na madeira. Na *Paraíba*, no Centro Cultural São Francisco, encontramos uma escultura de Santa Gertrudes, com apenas o véu colorido de preto chapado na parte de trás, e toda a parte do manto em branco. Era bem comum as imagens colocadas no altar-mor serem ricamente policromadas na parte da frente com o estofamento simplificado ou com menos douramento na parte de trás, mas, essas citadas, são policromadas com esmero na frente e deixadas na madeira ou na preparação na parte de trás. O motivo para isso é que elas foram feitas para altares, portanto, não seriam vistas pelas costas. Os policromadores demorariam menos tempo para fazer as policromias e sairiam mais baratas para os encomendantes (Figura 7).

Figura 7 – Verso de esculturas em madeira, com pintura simplificada

a) Anjo Tocheiro. Museu da Inconfidência. *Minas Gerais*



Fonte: autora, 1993.

b) Anjo Tocheiro erudito. Basílica de Congonhas. *Minas Gerais*



Fonte: autora, 1993.

c) Anjo pequeno ao lado do sacrário. Basílica de Congonhas. *Minas Gerais*



Fonte: autora, 1993.

d) Santa Gertrudes, Centro Cultural São Francisco. João Pessoa, *Paraíba*



Fonte: autora, 2019.

Outra técnica que podemos destacar é o relevo, que foi bastante usado em Minas Gerais, mas não em outras partes do Brasil. Em Portugal, só foi usado praticamente no Norte. Eram chamados em *Minas Gerais* de *pastiglio*, mas, como é uma palavra italiana e há muita variedade de técnicas para executá-lo, preferimos denominá-lo *relevo* (Figura 8). Esta denominação foi usada também em artigos publicados nas Atas do Congresso Internacional (2002) realizado em Lisboa. Eles foram muito usados na Europa, particularmente na Itália, em figuras de mármore, e na Bélgica, na policromia de esculturas de madeira, onde a técnica mais usada foi a denominada “brocado aplicado” e, em outros países, “brocado de três altos” (Garcia, 2006).

Figura 8 – *Relevos* em esculturas em mármore, pedra sabão e madeira policromada

a) Túmulo real, Saint Denis, França. Relevos em mármore  Fonte: autora, 2015.	b) Profeta Daniel. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Pedra sabão  Fonte: Marcelo de V. Coelho, 1962.	c) São Miguel Arcanjo. Relevos em madeira. Matriz de Santa Luzia. Santa Luzia, Minas Gerais  Fonte: autora, 1992.	d) Santa Cecília, Matriz de Sabará. Borda do manto, nas costas. Relevos feito com a preparação  Fonte: autora, 1993.
--	--	---	---

Em outros estados brasileiros, encontramos pouca utilização de relevos. Foram aplicados apenas em esculturas de cerâmica de Frei Agostinho da Piedade, como a Nossa Senhora do Monte Serrat, de 1636, que está no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, e no busto relicário de Santa Cecília, de 50 cm de altura. Frei Agostinho era português, embora tenha passado boa parte da sua vida na Bahia, e deve ter trazido de lá essa maneira de decorar suas esculturas. Encontramos relevos, também, em uma escultura em madeira não policromada, de São Lourenço, do século XVIII, dos Sete Povos das Missões, *Rio Grande do Sul*, embora não estivesse incluído em nossa pesquisa. Em *Pernambuco*, encontramos apenas uma escultura, também representando São Lourenço, no Museu do Estado de Pernambuco (Mepe), porém com relevo em área muito limitada.

Outra técnica usada em Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII e na Bahia, foi o acabamento de bordas de mantos e véus com rendas douradas. Na nossa pesquisa, encontramos algumas vezes apenas resquícios, mas devem ter sido colocadas intencionalmente, porque as bordas têm uma espécie de pequenos degraus, exatamente no lugar onde estão ou seriam colocadas essas rendas (Quites; Coelho, 2009). Também foram usadas pedras coloridas, porém em um número muito menor de esculturas devocionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de examinar, fotografar e analisar todas as esculturas devocionais nos seus locais de origem, em museus ou, provisoriamente, sob a guarda do Iphan, no caso de Pernambuco, chegamos a algumas conclusões:

- a) a policromia foi usada no Brasil nos séculos XVII, XVIII e XIX, em praticamente todas as imagens devocionais, tanto nas de madeira e gesso quanto em algumas com suporte em cerâmica e pedra;
- b) a estratigrafia é muito semelhante, tanto em peças com revestimento em folhas de ouro como nas mais simples. Uma camada de cola, outra de preparação branca e, quando usadas folhas metálicas, estas, em geral, eram precedidas de bolo armênio. Por fim, a camada de tinta, que ficará visível e imitando tecido, para a qual foi, em geral, usada a têmpera. Sobre essa última camada era, algumas vezes, aplicada uma camada de verniz. No caso dessas pesquisas, foram feitas análises de pequenas amostras de esculturas de Minas no Laboratório de Ciências da Conservação do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da EBA/UFMG. Nos outros locais estudados, não chegamos a remover amostras;
- c) o caso dos esgrafitos e das punções encontradas em *Pernambuco* é bem importante, porque permite que sejam identificadas esculturas ou escultores desse estado (podem ser encontrados também em Alagoas, Sergipe e Paraíba que faziam parte da Capitania de Pernambuco), com linhas sinuosas e contínuas, conhecidos como vermiculura ou caminho sem fim, formando círculos irregulares e concêntricos, círculos muito pequenos distribuídos uniformemente e asteriscos ou estrelas de mínimo tamanho, executados de maneira muito segura, e colocados nos intervalos dos motivos principais. As punções também são bem diferenciadas, com uso de pontas em forma de círculo, quadrados, asteriscos e com traços bem pequenos e unidos (Figuras 6 e 7); Não sabemos se foram feitos da mesma maneira na Bahia ou em outros estados do Nordeste, mas são formas e distribuições completamente diferentes das que encontramos em Minas Gerais, pela originalidade das formas e pelo seu uso muito frequente na cromatografia das vestimentas das imagens;
- d) os estofamentos, com as cores e técnicas utilizadas, apresentam, em alguns estados brasileiros, como Minas Gerais, Pernambuco e Bahia, características particulares e marcantes que não determinam, mas diferenciam e sugerem, sua procedência. O relevo, bastante empregado nas esculturas de *Minas Gerais* na segunda metade do século XVIII, trazidos certamente por escultores do norte de Portugal, e os florões, com sua forma e colorido bastante alegres, típicos da Bahia. Este não foi estudado com profundidade por nossa equipe, mas está sendo muito bem pesquisado atualmente, por Cláudia Guanais, do Museu de Arte Sacra da UFBA, em seu doutorado.

Não podemos concluir este artigo sem prestar nossa homenagem à restauradora e historiadora de arte alemã Agnes Gräfin Ballestrem, uma das primeiras personalidades da História da Arte e da Restauração.

Acreditamos que conservadores/restauradores, quando bem formados e pelo tipo de análise que fazem, podem dar uma importante contribuição às pesquisas das esculturas devocionais presentes nesses monumentos ou nos acervos de museus e de coleções particulares, especialmente se trabalharem em equipe com historiadores de arte, químicos e museólogos.

Esperamos que este artigo traga alguma contribuição para o estudo da imaginária religiosa, que vem se desenvolvendo bastante no nosso país.

REFERÊNCIAS

BALLESTREM, Agnes. Bibliographie de la sculpture polychrome. *Studies in Conservatin*, London, v. 15, n. 4, p. 253-271, 1970.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Aspectos da policromia na imaginária pernambucana. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 15, n. 49, p. 1-6, 2011.

CONGRESSO INTERNACIONAL, 2002, Lisboa. *Actas [...]*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002. Tema: Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII.

ETZEL, Eduardo. *Arte sacra: berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

ETZEL, Eduardo. *Arte sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

FERNANDES, Orlandino Seitas. Evolução da Imagem no Brasil. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, ano 3, n. X, p.1-4, 1999.

GARCIA, Fernando R. Bartolomé. La policromia en Espanha. Aproximación a su terminología. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 3, p. 73-89, 2006.

GUANAIS, Cláudia. Padrões, cromatismo e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 14, n. 47, p.1-6, 2010.

GUIMARÃES, Francisco de Assis Portugal (coord.). *Museu de Arte Sacra*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Imprensa Bigraf, 2008. p. 71.

HILL, Marcos. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 16, n. 52, p. 1-6, 2012.

QUITES, Maria Regina Emery; COELHO, Beatriz. Nossa Senhora das Mercês de São Gonçalo do Rio Abaixo: características iconográficas, técnicas e estilísticas. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 4, p. 197-208, 2009.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. Breve história da evolução dos tratamentos das esculturas. Tradução Beatriz Coelho. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 9, n. 31, p. 1-6, 2005.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII: o interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar*. 1996. Tese (Doutorado em Ciências – Química) – Instituto de Ciências Exatas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

OS *FIGURINAI DELLA LUCCHESIA*: PRODUÇÃO E COMÉRCIO DE ESCULTURAS EM GESSO NOS ARREDORES DE APARECIDA, SÃO PAULO, BRASIL

THE FIGURINAI DELLA LUCCHESIA: THE PRODUCTION AND TRADE OF PLASTER SCULPTURES AROUND APARECIDA, SÃO PAULO, BRASIL

LOS FIGURINAI DELLA LUCCHESIA: PRODUCCION Y COMERCIO DE ESCULTURAS DE YESO EN TORNO A APARECIDA, SÃO PAULO, BRASIL

Cristiana Antunes Cavaterra¹
c.cavaterra@unifesp.br

RESUMO

Na primeira metade do século XX, fábricas de esculturas devocionais em gesso surgiram em Guaratinguetá, São Paulo, fundadas por imigrantes italianos da região de *Bagni di Lucca*, conhecida pela peculiar tradição dos *figurinai della Lucchesia*. O objetivo deste artigo é analisar a evolução das esculturas devocionais de gesso no Brasil. Os *figurinai* deixaram vestígios desde o século XIX, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. No início do século XX, alguns *figurinai* imigraram para Recife, Salvador, Rio de Janeiro e Guaratinguetá, da qual Aparecida foi emancipada em 1928. As fábricas dos imigrantes Lucchesi e Petrini foram pioneiras na produção de esculturas devocionais, para atender à demanda próxima ao Santuário Nacional.

Palavras-chave: escultura devocional; gesso; comércio; *Figurinai della Lucchesia*; Aparecida.

ABSTRACT

In the first half of the 20th century, factories for devotional plaster sculptures were established in Guaratinguetá, São Paulo, founded by Italian immigrants from the *Bagni di Lucca* region, known for the distinctive tradition of the *figurinai della Lucchesia*. The aim of this article is to analyze the evolution of devotional plaster sculptures in Brazil. The *figurinai* have left traces since the 19th century, especially in São Paulo and Rio de Janeiro. In the early 20th century, some *figurinai* immigrated to Recife, Salvador, Rio de Janeiro, and Guaratinguetá, from which Aparecida was emancipated in 1928. The factories of the Lucchesi and Petrini immigrants were pioneers in producing devotional sculptures to meet the demand near the National Shrine.

Keywords: devotional sculpture; plaster; trade; *Figurinai della Lucchesia*; Aparecida.

¹ Doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes); mestre em Artes pelo Instituto de Artes (IA), Universidade Estadual Paulista (UNESP); especialista em História da Arte Sacra pela Faculdade Dom Luciano Mendes (FDLM), Mariana (MG); especialista em Restauro de Arquitetura pelo Templo da Arte, São Paulo; bacharel em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina, São Paulo; técnica em Conservação e Restauro de Obras de Arte pela Fundação de Arte de Ouro Preto; membro do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib), Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal de Minas Gerais (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 la primera mitad del siglo XX, surgieron fábricas de esculturas devocionales en yeso en Guaratinguetá, São Paulo, fundadas por inmigrantes italianos de la región de Bagni di Lucca, conocida por la peculiar tradición de los *figurinaï della Lucchesia*. El objetivo de este artículo es analizar la evolución de las esculturas devocionales en yeso en Brasil. Los *figurinaï* dejaron huellas desde el siglo XIX, especialmente en São Paulo y Rio de Janeiro. A principios del siglo XX, algunos *figurinaï* inmigraron a Recife, Salvador, Rio de Janeiro y Guaratinguetá, de la cual Aparecida se emancipó en 1928. Las fábricas de los inmigrantes Lucchesi y Petrini fueron pioneras en la producción de esculturas devocionales para satisfacer la demanda cercana al Santuario Nacional, siendo objeto de investigación en este artículo.

Palabras clave: escultura devocional; yeso; comercio; *Figurinaï della Lucchesia*; Aparecida.

INTRODUÇÃO

No século XIX, o aumento populacional e a construção de novas igrejas no Brasil impulsionaram o comércio e a importação de esculturas devocionais europeias feitas em madeira, gesso e seus derivados policromados. O gesso, anteriormente utilizado principalmente como camada de preparação para esculturas coloniais brasileiras, passou a ser empregado de forma mais expressiva.

Eduardo Etzel (1979) destaca a presença de pequenas esculturas devocionais, feitas de gesso oco e maciço, na região do Vale do Paraíba e Sul de Minas Gerais desde meados do século XIX. Essas esculturas, provavelmente importadas ou produzidas localmente, atendiam à demanda por obras devocionais nos arredores da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Aparecida, cidade originada do encontro da escultura de Nossa Senhora da Conceição por pescadores em 1717, e que, desde então, se tornou um importante centro devocional.

O autor ainda aponta que a construção da Estrada de Ferro Dom Pedro II facilitou as grandes romarias antes mesmo da popularização dos automóveis e ônibus. Em 1928, Aparecida se emancipou de Guaratinguetá, transformando-se em um polo comercial de artigos religiosos, com destaque para as esculturas devocionais ao redor do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida (Etzel, 1979). (Figura 1).

A presença dessas esculturas devocionais feitas de material mais “friável”, conforme descrito por Etzel (1971), e pouco estudadas pelos pesquisadores brasileiros, instiga uma investigação sobre as possíveis origens e rotas comerciais dessas obras. Etzel (1971) menciona algumas esculturas devocionais de pequeno porte, sem especificar suas localizações ou procedências, sugerindo que possam ser locais ou de origem portuguesa. Em seu estudo posterior, ele indica a possibilidade de algumas serem italianas, observando que certas obras

apresentam letras gravadas na frente da base, com abreviaturas em italiano e sem correção vernácula. Ele ainda refere que essas imagens não possuem qualidade artística, sendo “[...] estereotipadas, com pintura vistosa, mas sem detalhes nem riqueza, típico produto destinado a um mercado de baixo poder aquisitivo” (Etzel, 1979, p. 127).

Figura 1 – “Santeiro” – loja na Ladeira Monte Carmelo em Aparecida, São Paulo, 1925



Fonte: Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo.

OS FIGURINAI DELLA LUCCHESIA

Quando se trata de esculturas devocionais, especialmente as obras em gesso exportadas pelos italianos, é inevitável mencionar a província de Lucca, na região da Toscana, Itália, mais especificamente na área da Media Valle Lucchese. Essa região é conhecida, desde meados do século XVII, pela produção e pelo modo peculiar de comercialização de pequenas esculturas em gesso. Essas obras se difundiram por toda a Europa, Estados Unidos, Canadá, Índia, Austrália e América do Sul (Sensi-Isolani, 1990).

Segundo Paola A. Sensi-Isolani (1990), há evidências de que, em 1660, já existiam *figurina*i na área de Barga e Coreglia Antelminelli, na província de Lucca. No entanto, a grande emigração desses artesãos ocorreu no início do século XVIII. A análise de pedidos de passaporte feitos entre 1805 e 1812 revela que, nesse período inicial, a migração consistia exclusivamente de homens entre 10 e 60 anos de idade, a maioria parentes e originários da mesma aldeia ou de aldeias vizinhas. Os principais destinos eram Veneza, Bolonha, Roma, Florença e Modena, e mais da metade dos *figurina*i partiu para o exterior, principalmente para a França. Conforme observado pela autora,

A maioria foi para França, cuja proximidade física e cultural, uma vez que a irmã de Napoleão governava o principado de Lucca, foi provavelmente responsável pela sua atração. Somente após a morte de Napoleão é que encontramos grande número de *figurinai* viajando para outros destinos europeus (Sensi-Isolani, 1990, tradução nossa).

Os artesãos se organizavam em *campagne* que duravam cerca de 30 a 36 meses. A partida geralmente ocorria no final do inverno e durante a primavera, quando as condições climáticas eram mais favoráveis para que os homens pudessem caminhar até seus destinos. Durante o verão e o outono, quando o clima ainda estava ameno, dedicavam-se à fabricação e venda das mercadorias (Sensi-Isolani, 1990).

A antropóloga citada descreve que, no início do século XIX, a organização das campanhas era bem definida, com o *capo compagnia* sendo o homem mais experiente e financeiramente preparado, enquanto os *garzoni*, frequentemente seus parentes, adquiriram experiência e capital para eventualmente formar suas próprias companhias (Sensi-Isolani, 1990).

Quanto ao modo de produção das “figurinhas”, a autora cita que os moldes para as estatuetas costumavam ser adquiridos na aldeia, mas, muitas vezes, um membro da *compagnia* era capaz de fabricá-los por conta própria. Isso se mostrava especialmente útil, quando os *figurinai* estavam em um país com temas de estatuetas pouco atraentes. Nesse caso, o *capo compagnia* encontrava uma escultura considerada vendável, e o *formatore* fazia um molde a partir dela para produzir estatuetas mais atrativas.

Ainda segundo a antropóloga, para produzir as estatuetas, o *capo compagnia* e os *garzoni* primeiro precisavam obter o gesso, que depois misturavam com água e o vertiam nos moldes, em um processo conhecido como *gittatura*. Depois que o gesso endurecia, as estatuetas eram retiradas dos moldes e deixadas a secar. Algumas eram pintadas, enquanto outras permaneciam brancas. As crianças da *compagnia*, que acompanhavam seus pais, irmãos ou tios, ajudavam na venda das estatuetas nas ruas. As estatuetas eram fixadas em pinos em uma tábua, chamada de *galera*, que os meninos carregavam na cabeça e usavam para vender suas mercadorias, frequentemente despertando a simpatia e a piedade dos clientes (Sensi-Isolani, 1990).

Sensi-Isolani (1990) observa que, embora se pense que os *figurinai* tenham começado vendendo esculturas religiosas, a produção em massa dessas, e de presépios, começou mais tarde. A estatuetas mais antiga e popular era um gato sentado, fácil de reproduzir e frequentemente adornado com fumaça de candeeiro. Essa estatuetas, com sua simplicidade e delicadeza artesanal, contrastava com as produções posteriores. Os *figurinai* ofereciam uma variedade de temas, desde gatos a figuras históricas e religiosas, a preços baixos e com qualidade variável.

Pauline Carminati (2018) aponta a presença de moldadores de gesso italianos em toda a França no final do século XVIII, atuando como vendedores ambulantes e estabelecidos. No início do século XIX, em Paris, destaca-se uma pequena comunidade de artesãos do gesso estabelecida no distrito de Faubourg Saint-Antoine, reconhecidos pelo domínio da técnica de moldagem e participação em projetos museológicos e arquitetônicos na cidade. Outra categoria mencionada são os *figurinai* que, em Paris, uma região propícia ao comércio de estatuetas religiosas, se concentravam inicialmente na Pont-Neuf e, posteriormente, ao longo dos *Grands Boulevards*.

A grande variedade de temas sugeria que a clientela também era diversificada. Alguns *figurinai* especializavam-se em “grandes homens”, enquanto outros preferiam temas religiosos. Vendendo suas estatuetas nas ruas, aos gritos de *santi, santi, santi belli belli!*, os fabricantes desta última categoria eram tão comuns na Provença que seu grito deu origem ao substantivo *santibelli* que, no final do século XVIII, se referia tanto aos *figurinai* quanto às próprias estatuetas (Carminati, 2018).

Carminati (2018) indica que, entre os muitos moldadores italianos que se estabeleceram em Paris, estava um certo Mathieu Frediani, cujos filhos também foram moldadores. O sobrenome Frediani é notável por ser o mesmo do escultor e moldador de gesso estabelecido no Boulevard Saint-Jacques, cuja neta se casou com Josef Ignaz Raffl, escultor de Merano, Itália, que se tornaria conhecido por fundar a famosa Maison Raffl.

Hostilizados e criticados por empregarem crianças (Figura 2) em trabalhos pesados e frequentemente sujeitos a maus-tratos, os *capo compagnia* viram seu modo de trabalho declinar e sofrer com as rigorosas leis de proibição do trabalho infantil. Após 1870, as características itinerantes das *campagnie* mudaram drasticamente. Até então, os ambulantes viajavam, vendiam suas mercadorias e retornavam ao seu local de origem para investir e cuidar de suas famílias antes de partir para uma nova campanha. Contudo, nas últimas três décadas do século XIX, começaram a se estabelecer no exterior com suas famílias, abrindo pequenas indústrias de esculturas em gesso, o que levou à quase extinção da atividade itinerante na década de 1920 (Sensi-Isolani, 1990).

OS PIONEIROS NO BRASIL

No Brasil, antes mesmo das grandes imigrações, quando um grande número de artistas e artesãos chegou ao país, um pequeno grupo de toscanos já se destacava. Esse grupo tornou-se significativo para a pesquisa sobre a escultura devocional em gesso encontrada e produzida no país a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX.

Figura 2 – Pequeno italiano vendedor de estatuetas de gesso



Fonte: Duhem (2018). Fotografia de Henri Jansou (1874-1966), Fundo Labouche, Archives Départementales de la Haute-Garonne.

Lucilla Briganti (2016) traz uma importante informação a respeito da imigração de comerciantes dessas pequenas esculturas devocionais produzidas em gesso, já tradicionais na província de Lucca, Itália, para o Rio de Janeiro. A autora destaca que a presença de italianos no Rio de Janeiro tem raízes antigas, remontando à chegada de marinheiros lígures que vieram nos navios partidos de Gênova. Já no início do século XIX, havia, na capital do Império, uma pequena comunidade composta por comerciantes, trabalhadores portuários, artesãos, vendedores ambulantes e diversos profissionais, incluindo engenheiros, arquitetos, jornalistas e alguns exilados políticos. Após o casamento de D. Pedro II com a princesa Teresa Maria Cristina de Bourbon, em 1843, começaram a chegar de Nápoles numerosos artistas, professores, médicos e mão de obra especializada. Em 1871, já se estimava a presença de aproximadamente 500 italianos, incluindo comerciantes e mascates de origem toscana, conforme fontes consulares.

Briganti (2016) afirma que, entre esses *lucchesi*² listados em registros de passaportes, estavam *figuristi* ou *garzoni figuristi*. Com vasta experiência em vender suas esculturas nos ombros por toda a Europa, “[...] foram atraídos pela ideia de conquistar novos mercados através da propaganda feita por agentes e companhias marítimas de navegação [...] na Inglaterra, França e Alemanha” (Briganti, 2016, p. 45, tradução nossa).

² *Lucchesi* é o gentílico plural em italiano para quem nasce na província de Lucca, Itália, bem como o sobrenome de algumas famílias, podendo variar para Lucchese ou Lucchesi.

Os destinos desses homens, seja sozinhos ou em “companhias”, foram principalmente Califórnia, Argentina e Brasil. Entre aqueles que desembarcaram e estabeleceram-se no Rio de Janeiro, alguns se dedicaram ao trabalho como estucadores, para atender à crescente demanda por decoração das novas edificações ecléticas. Outros se envolveram não apenas na tradicional venda ambulante de esculturas em gesso, mas também na comercialização de diversos outros tipos de mercadorias (Briganti, 2016). A autora destaca que, em algumas ocasiões, esses *lucchesi*, além do trabalho com gesso, produziram esculturas em madeira.

Em 1856, partiram da localidade de Diecimo, município de Borgo a Mozzano, três escultores: Gaetano Puccini, de 55 anos, Alfonso Puccini, de 26 anos, e Filippo Barsotti, de 35 anos, que, em 9 de fevereiro embarcaram para o Brasil. No mesmo ano, em 4 de junho, outras onze pessoas, incluindo oito “aprendizes de escultores” das localidades de Diecimo e Cune e três trabalhadores agrícolas, solicitaram passaporte para o Brasil. O dinheiro para a viagem provinha em grande parte de campanhas de vendas anteriores na Europa e, às vezes, eles recebiam empréstimos de parentes e conterrâneos (Briganti, 2016, p. 46, tradução nossa).

A autora citada afirma que a maior parte desses artesãos de figuras em gesso não se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro, tornando-se mascates no interior do estado do Rio de Janeiro e ao longo do Vale do Paraíba, existindo testemunhos de sua presença também no Sul do estado de Minas Gerais e Nordeste do país.

De fato, já nos primeiros decênios do século XX, houve uma imigração de *lucchesi*, que se tornaram importantes fabricantes de esculturas em gesso no Brasil. Pietro Agostini³, inicialmente na cidade do Rio de Janeiro e depois em Recife; Giuseppe di Sano⁴ em Salvador, Bahia; e Gino Lucchesi, seguido por Renzo Petrini, na cidade de Guaratinguetá, no Vale do Paraíba paulista (Tagliassacchi, 2002). Foi ao redor da Igreja Matriz de Nossa Senhora Aparecida que, no início do século XX, floresceu um grande comércio, ainda hoje ativo, de

³ Pietro Agostini, filho de Francesco e Assunta Luisi, nasceu em Coreglia Antelminelli em 6 de agosto de 1881. Seu pai, Francesco, realizou três viagens para a Alemanha, duas para o Brasil, uma para a Índia e Ilhas de Java, revendendo imagens adquiridas em Coreglia. Após ter viajado para o Rio de Janeiro, com a finalidade de trazer moldes para produzir esculturas vendidas no Brasil, em 1928, ele decidiu imigrar efetivamente, dedicando-se à revenda ambulante de esculturas produzidas no Rio de Janeiro pelos Irmãos Bernardini até 1932. Foi nesse ano que, junto com dois compatriotas, decidiu fundar a “Cerâmicas Agostini”. Nos anos seguintes, trouxe dois de seus filhos, Giuseppe e Ivo, para trabalharem na produção de esculturas em gesso, e retornou para a Itália em 1948, onde faleceu em 1968. Seus filhos continuaram a atividade do pai no Rio de Janeiro e, em 1954, após passar um ano na Itália, Ivo decidiu abrir uma nova fábrica com dois compatriotas em Recife, ativa até 1974. Enquanto isso, Giuseppe continuou com a fábrica carioca até 1986 (Tagliassacchi, 2002).

⁴ Giuseppe di Sano, filho de Alfonso e Benedetta Gregori, nasceu em Langoio, comune de Bagni di Lucca, em 17 de agosto de 1927. Em 1948, partiu para a França com seu irmão Vincenzo, para trabalhar como vendedor ambulante de figurinhas de gesso adquiridas da fábrica recém-aberta na cidade de Paris por Alessio Bassellotti, natural de San Casciano. No ano seguinte, em 1949, imigrou para o Brasil, inicialmente para São Paulo, e em 1950 para Porto Alegre, Rio Grande do Sul. No mesmo ano, estabeleceu-se em Salvador, Bahia, onde trabalhou com mais seis sócios. Em 1953, juntamente com Luigi Salvetti, fundou a “Salvetti e Di Sano”, e dezessete anos depois, a “Cerâmica Nordestina”. Nos anos seguintes, estabeleceu a “Salvetti Di Sano & Cia”, que continua em atividade até hoje (Tagliassacchi, 2002).

esculturas devocionais destinadas ao grande fluxo de romeiros na cidade. Embora as esculturas desses *lucchesi* tenham sido principalmente de pequeno porte, voltadas para o culto doméstico, parte delas foi destinada a retábulos.

Joyce Farias de Oliveira (2017, p. 262-263) faz uma importante observação sobre a presença de esculturas devocionais nesse comércio, ao afirmar que “Esta tipologia de mercadoria não era algo muito comum, porque não parecia ter a demanda de um mecenato tão ávido, mas estes dados demonstram a mudança na produção e agenciamento da arte religiosa no século XIX”. Essa historiadora da arte afirma que, no ano de 1862, essa cota comercial já era reconhecida na base das receitas de São Paulo. Na capital, era cobrado um imposto no valor de 20 mil réis a qualquer estabelecimento comercial que fabricasse ou vendesse esculturas de gesso e barro ou as comercializasse na rua.

Apesar de não serem mercadorias comuns nas importações, as esculturas devocionais de gesso aparecem tributadas nas “Leis Provinciaes” de São Paulo, no artigo referente à mascateação de produtos:

Art. 21. Para praticar-se a mascateação de pequenos valores, como 194eces tranças de couro, rédeas, lombilhos, figuras e imagens de gesso e obras de folhas de Flandres, será 194ecessária uma licença semestral, concedida pela Camara, pela qual pagará o impetrante 10\$. A infracção desta disposição será punida com a multa de 10\$, além do imposto. (Luz, 1865, p. 1).

Dois anos depois, o imposto a ser pago sobre as mesmas mercadorias passou a ser de 2\$000 réis e, para o mascate, 5\$000 réis (Telles, 1867). Talvez devido aos altos impostos, muitas mercadorias, assim como as esculturas devocionais de gesso, acabavam sendo abandonadas nas alfândegas e, posteriormente, arrematadas em leilões públicos, como ocorreu no Rio de Janeiro em 1874:

Alfândega do Rio de Janeiro
Edital de praça
Pela inspetoria da alfândega da Côrte que faz publico, que no armazém n. 5 e logar de costume, no dia 6 de Outubro ao meio dia, se hão de arrematar, livre de direitos, as mercadorias seguintes:
Marca A C: Duas caixas n.03, 04, contendo imagens de gesso [...] (Taques, 1874, p. 4).

Com a crescente expansão da igreja ultramontana em toda a Europa e no Brasil no final do século XIX, houve um aumento significativo da demanda de esculturas devocionais, altares e mobiliário religioso para as novas igrejas. Isso resultou em mudanças importantes na organização do trabalho nas oficinas de escultores de arte sacra, que precisaram se adaptar para aumentar a produção de suas obras.

Além disso, o comércio de esculturas devocionais também passou por transformações significativas. Anteriormente, os principais clientes eram o clero e as irmandades; agora,

qualquer pessoa poderia escolher uma escultura devocional e adquiri-la em um estabelecimento comercial especializado. Isso ampliou consideravelmente o mercado e a variedade de esculturas disponíveis para os fiéis, refletindo uma mudança nas práticas de devoção e consumo religioso.

Por volta de 1880, esculturas devocionais mais elaboradas, como as de origem francesa da *Maison Raffl*, começaram a ser introduzidas no Brasil. Isso ocorreu por meio das casas importadoras de artigos religiosos, sendo a principal delas a Casa Sucena, localizada no Rio de Janeiro. Essas esculturas eram destinadas a adornar retábulos e altares das igrejas católicas, bem como oratórios domésticos. No Brasil, a fabricação de esculturas devocionais em gesso e seus materiais correlatos possivelmente se iniciou com as oficinas dos escultores Marino Del Favero, Michelangelo Zambelli e a empresa de Roehe & Allgayer.

O escultor e entalhador italiano Marino Del Favero, se estabeleceu em São Paulo em 1893. Inicialmente, ele produzia altares, mobiliário religioso e esculturas devocionais em madeira, mas, em data desconhecida, começou a trabalhar com esculturas moldadas em *carton-pierre*, uma mistura de gesso com alguns aditivos, registrando o uso desse material em 1917. Em 1915, a oficina do imigrante italiano Michelangelo Zambelli, em Caxias do Sul, e a fábrica dos descendentes de alemães Roehe & Allgayer, em Porto Alegre, começaram a produzir esculturas em gesso. Nas décadas seguintes, imigrantes italianos vindos da região de Bagni di Lucca, na Itália, deram início a uma importante produção e comercialização de esculturas devocionais em gesso na cidade de Guaratinguetá e nos arredores do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida.

OS LUCCHESI EM GUARATINGUETÁ

Os primeiros registros da presença italiana em Guaratinguetá remontam a 1875, quando Monsenhor João Fillipo desembarcou na cidade acompanhado dos irmãos Rafael, Antonio, Pedro e Luiz. Dezanove anos mais tarde, em 1892, Augusto Lucchesi é mencionado como um dos primeiros imigrantes italianos “civis” a se estabelecerem na cidade. Inicialmente atuando como mascate, Augusto Lucchesi, posteriormente, tornou-se proprietário da loja “Flor do Dia”, conhecida por comercializar tecidos, conforme indicado no “Anuário França” de 1920 (Lucchesi, 1984).

Em uma data não especificada, Angelo Lucchesi e outros italianos chegaram à região (Lucchesi, 1894). De acordo com um documento anônimo encontrado no Arquivo Memória de Guaratinguetá, e datilografado em papel timbrado do arquivo, Angelo e seu irmão Francisco, vindos de *Bagni di Lucca*, na Itália, fundaram, em 1924, uma fábrica na Rua Coronel Tamarindo, dedicada à produção de bonecas de *papier-mâché* e, posteriormente, imagens religiosas. Ainda segundo esse documento, em data não citada, transferiram-se para a Rua Rafael Brotero. Angelo e Francisco eram sobrinhos-netos de Augusto Lucchesi (Fábrica [...], [19--]).

Não há outras referências documentadas sobre o período inicial dessa fábrica. No entanto, um livro escrito pelo italiano Paolo Tagliasacchi (2002) fornece informações valiosas sobre as origens da produção de esculturas devocionais em gesso em Guaratinguetá. O livro reúne relatos enviados ao autor pelos próprios imigrantes, ou por seus descendentes, da região de *Bagni di Lucca*, que foram produtores de esculturas em gesso que se difundiram por todo o mundo no final do século XIX e início do século XX. Uma biografia dedicada a Gino Lucchesi e outra a Renzo Petrini ajudam a esclarecer as origens da produção de esculturas devocionais em gesso na cidade de Guaratinguetá e o seu comércio na cidade de Aparecida.

Conforme relatado por Tagliasacchi (2002), Gino Lucchesi, nascido em 5 de dezembro de 1910, em Ghivizzano, uma fração de Coreglia Antelminelli, era filho de Angelo e Enrichetta Bonelli. Tragicamente, perdeu sua mãe ainda na infância e, conseqüentemente, foi obrigado a interromper seus estudos para auxiliar o pai no trabalho na lavoura. Mais tarde, ele serviu ao exército e, em 1934, uniu-se em matrimônio a Sofia Togneri, com quem teve dois filhos, Luigi e Fidalma.

Devido à situação financeira pós-Segunda Guerra Mundial, Gino Lucchesi, juntamente com Anselmo e Lido Giovanetti, proprietários da fábrica “A. Giovanetti & Figli” em Ghivizzano, onde Gino Lucchesi havia trabalhado por muitos anos, foram convidados pelos irmãos Puccini, também nascidos em Ghivizzano e imigrados para Cruzeiro, no interior de São Paulo, a se estabelecerem na região (Tagliasacchi, 2002).

Em 27 de janeiro de 1947, os três amigos imigraram para Cruzeiro, onde fundaram a sociedade “Giovanetti e Lucchesi”, trazendo consigo modelos de estatuetas de tigres, leões, cães, gatos, damas setecentistas e outros exemplares que não tiveram sucesso no Brasil, forçando-os a fechar a fábrica no ano seguinte. Anselmo Giovanetti decidiu voltar para a Itália e Lido partiu para o Rio de Janeiro e, de lá para Recife, onde fundou uma fábrica de esculturas devocionais, retornando alguns anos mais tarde para a Itália (Tagliasacchi, 2002). Por sua vez, Gino Lucchesi optou por mudar-se para a cidade vizinha, Guaratinguetá (Tagliasacchi, 2002), onde já residiam Angelo e Francisco Lucchesi. A possível relação familiar entre eles não é clara.

Em 1948, Gino trabalhou em uma empresa que produzia artigos sacros (Tagliasacchi, 2002), mas não é especificado seu nome. Em 1949, Gino Lucchesi uniu-se em sociedade a Sebastião de Paiva Bueno, pintor e filho de espanhóis e portugueses, e a José Antonio Jeha, contador brasileiro filho de pais sírios. Juntos fundaram a fábrica de imagens de gesso “Jeha, Lucchesi & Paiva Ltda”, cuja razão social era “Fábrica de imagens Bom Pastor”. O lema da empresa, “Arte e Perfeição”, estava pintado na fachada do estabelecimento (Tagliasacchi, 2002). (Figura 3).

Figura 3 – A “Fábrica de Imagens Bom Pastor” e seus três proprietários em Guaratinguetá, São Paulo



Fonte: Tagliasacchi (2002, p. 88).

Cada um dos três sócios era responsável por um setor da fábrica: Gino Lucchesi cuidava do processamento do gesso, Sebastião Paiva Bueno da pintura, e José Antonio Jeha do escritório. Para suprir a falta de modelos, Gino Lucchesi começou a confeccionar algumas obras, como uma “Nossa Senhora de Fátima” e um “Jesus Bom Pastor”, que foram exibidas em uma mostra na parte anterior da fábrica (Tagliasacchi, 2002).

Em 1954, os três sócios compraram o imóvel que alugavam e um terreno adjacente, ampliando a fábrica para 900 m². A empresa foi então dividida em sete seções: depósito de matérias-primas, moldagem, reparos, pintura, depósito de obras acabadas, embalagem e administração. Entre as novas instalações estavam um forno a lenha de alto rendimento para secar as esculturas rapidamente, um tanque subterrâneo para água com a capacidade de 10.000 litros, equipado com uma bomba elétrica para distribuição da água nos tanques mais elevados, um misturador para a borracha, dois compressores, um sistema de resfriamento da água utilizada na moldagem, um ventilador com hélice para renovar o ar no compartimento de pintura com pistola, um relógio industrial para registrar a presença dos operários, além de um refeitório e guarda-roupas para os funcionários (Tagliasacchi, 2002).

Esses dados evidenciam que a operação possuía uma quantidade significativa de equipamentos em comparação com as oficinas pioneiras na produção de esculturas devocionais em gesso, caracterizando-a mais como uma indústria do que como uma simples oficina. Além dos equipamentos, destacam-se a capacidade de produção em massa e a reprodução de modelos de diversas origens, indicando uma abordagem voltada para o comércio em larga escala. Essa característica diferencia a fábrica das demais oficinas estabelecidas no Brasil nas décadas anteriores a 1920 e 1930 (Figura 4).

Figura 4 – Interior da fábrica: os operários da seção de retoque ao trabalho



Fonte: Tagliasacchi (2002, p. 89).

Nesse período, a “Fábrica Bom Pastor” comercializava seus produtos em Aparecida e contava com representantes que vendiam esculturas devocionais, crucifixos, presépios, entre outros itens. Sua área de abrangência não se limitava a São Paulo e Rio de Janeiro, estendendo-se de Porto Alegre a Recife. A empresa era reconhecida como “a melhor do Brasil”, conforme mencionado por Tagliasacchi (2002).

Entre os reconhecimentos obtidos, o autor destaca que a “Fábrica Bom Pastor” foi mencionada na página 36 do Catálogo Oficial da II Exposição Industrial Paulista, realizada na Galeria Prestes Maia em São Paulo, capital, em junho de 1951. Nessa ocasião, a fábrica foi reconhecida como a única com as características necessárias para participar da exposição. O catálogo ressaltava: “Vale citar a fabricação de imagens religiosas. Nesse setor especializado nos é dado apreciar trabalhos tão perfeitos como seus similares estrangeiros” (Tagliasacchi, 2002, p. 91, tradução nossa). Além disso, o autor menciona que, em setembro de 1952, a fábrica participou da Exposição Agropecuária e Industrial de Guaratinguetá, competindo com outras empresas e conquistando o primeiro prêmio.

Nesse mesmo ano de 1951, Gino Lucchesi conseguiu trazer para Guaratinguetá sua esposa e os dois filhos que havia deixado na Itália. Ele faleceu em 28 de julho de 1969, aos 58 anos de idade. Após seu falecimento, a fábrica continuou em atividade até 30 de abril de 1973. No ano anterior, em 2 de junho de 1972, um grande incêndio destruiu completamente o depósito de matérias-primas. Essa ocorrência e a crítica situação econômica da época foram fatores determinantes para o fechamento da fábrica, conforme relatado por Tagliasacchi (2002).

Tagliasacchi (2002) não indica o endereço da “Fábrica de Imagens Bom Pastor”, fundada por Gino Lucchesi e sócios. Entretanto, conforme a documentação do Arquivo Memória de Guaratinguetá, existiu a empresa “A. Lucchesi & Cia”, que tinha seu nome na fachada da fábrica, como atesta uma fotografia da década de 1940, capturada por Erwin Schellemberg (Figura 5), um fotógrafo alemão radicado em Guaratinguetá, que documentou a cidade nas décadas de 1930 e 1940.

Figura 5 – “Fábrica de imagens religiosas A. Lucchesi / década de 1940”



Fonte: Schellemberg (2016, p. 71).

Além disso, uma outra fotografia, sem data específica e proveniente do Arquivo Memória de Guaratinguetá (Figura 6), retrata as características do imóvel localizado na Rua Rafael Brotero, ainda existente.

Figura 6 – Fábrica Lucchesi, final do século XX



Fonte: Fábrica [...], [19--].

A produção da fábrica “A. Lucchesi & Cia Ltda.” continuou até por volta do ano de 2010, quando as operações foram encerradas definitivamente. No período de maior expansão, a fábrica teve 72 operários e um acervo de 2.093 modelos diferentes. Inicialmente especializada na produção de esculturas devocionais em gesso, a fábrica passou a produzir esculturas de plástico, terços e artigos de decoração natalina (Fábrica [...], [19--]), ampliando seu escopo de produtos. Durante esse período, os nomes de Francisco, Angelo Lucchesi e seu filho Giovanni Ferruccio Lucchesi e descendentes, estiveram associados à continuidade das atividades da fábrica. A relação entre as duas fábricas e seus proprietários ainda necessita de estudos e esclarecimentos.

Paralelamente a Gino Lucchesi, outro pioneiro de igual importância na fabricação de esculturas devocionais em gesso na cidade de Guaratinguetá foi Renzo Renato Petrini, conforme mencionado no livro de Tagliasacchi (2002), que fornece informações detalhadas sobre sua contribuição no Brasil.

Renzo Petrini, filho de Vincenzo e Aidé Baccio, nasceu em Ghivizzano no dia 21 de setembro de 1923, e teve como irmãos Remo e Giulio. Desde muito jovem, começou a trabalhar na manufatura de gesso na fábrica de Anselmo Giovannetti, onde também trabalhou Gino Lucchesi. Após adquirir experiência na A. Giovannetti & Figli, Petrini fundou a fábrica F.A.M.A. em parceria com Ugo Pellegrini. Posteriormente, convidado por Gino Lucchesi para trabalhar em sua fábrica em Guaratinguetá, em data não citada, Petrini deixou sua posição e responsabilidades para seu irmão Remo e partiu para o Brasil. Deixou sua esposa, Maria Natucci,

com quem havia se casado apenas um mês antes, prometendo retornar no ano seguinte, após obter os recursos necessários para ampliar e impulsionar sua fábrica F.A.M.A. Após trabalhar por sete meses na fábrica de Gino Lucchesi, Renzo Petrini uniu-se a um sócio não nomeado e, em 1951, trouxe sua esposa para Guaratinguetá. O casal teve três filhos, e Maria Natucci tornou-se a decoradora das esculturas produzidas pela nova fábrica (Tagliasacchi, 2002).

Petrini separou-se de seu sócio e, entre os anos de 1951 e 1959, liderou a empresa, contando apenas com a colaboração de sua esposa e empregando cerca de 40 funcionários. Dedicou-se à produção de esculturas devocionais e presépios de gesso. Em 1960, Renzo Petrini uniu-se a Romano Benedetti, que já era proprietário de uma pequena fábrica, cuja produção não é especificada por Tagliasacchi (2002). Benedetti, originário de Benabbio, Itália, e Petrini fundaram a sociedade denominada “Indústria Religiosa Petrini & Benedetti Ltda”, localizada na Rua Barão do Rio Branco, em Guaratinguetá, São Paulo (Tagliasacchi, 2002). (Figura 7).

Figura 7 – Fábrica Petrini & Benedetti, final do século XX



Fonte: Tagliasacchi (2002, p. 119).

Renzo Petrini foi condecorado com a medalha de ouro pela *Camera di Commercio, Industria, Artigianato ed Agricoltura di Lucca* no ano de 1990 (Figura 8). Sua empresa chegou a ter 1.500 m² e muitos funcionários (Tagliasacchi, 2002). Após seu falecimento, em data desconhecida, a empresa continuou em atividade sob a administração de seus descendentes até por volta de 2020, quando foi vendida.

Figura 8 – Renzo Renato Petrini na premiação em Lucca, Itália, 1990



Fonte: Tagliasacchi (2002, p. 119).

Dos antigos sócios e ex-funcionários dessas fábricas pioneiras surgiram outras pequenas fábricas de esculturas devocionais em gesso, que contribuem significativamente para o comércio religioso atual em Aparecida e em todo o Brasil.

Um fato notável na produção de esculturas devocionais em gesso na cidade de Guaratinguetá e no legado da Fábrica A. Lucchesi & Cia. Ltda. é a “reprodução artística de São Gonçalo, imagem barroca do primeiro padroeiro da igreja de São Benedito” (Fábrica [...], [19--]), de Guaratinguetá, hoje Paróquia do Puríssimo Coração de Maria.

Outro exemplo é o relevo de Frei Galvão, criado no ano 2000 por Giovanni Ferruccio Lucchesi, filho de Angelo Lucchesi, após a beatificação do Frei ocorrida em 1998. Esse relevo foi doado ao Museu Frei Galvão na cidade de Guaratinguetá e parece ter sido baseado em uma pintura datada de aproximadamente 1850, pertencente ao Mosteiro da Luz em São Paulo, fundado em 2 de fevereiro de 1774 por Frei Galvão e mantido e administrado pelas Monjas Concepcionistas Franciscanas da Ordem da Imaculada Conceição.

Além disso, a “Fábrica de Imagens Lucchesi”, nome pelo qual a empresa era conhecida na cidade, foi a responsável pela produção das primeiras imagens do santo canonizado em 2007. Essas esculturas foram criadas com base em um desenho do artista plástico e historiador guaratinguetaense Tom Maia, casado com Thereza Maia, uma descendente da família de Frei Galvão. O casal é responsável pela criação e manutenção do Museu Frei Galvão e do Arquivo Memória de Guaratinguetá, e ambos também atuaram como postulantes pela causa do Frei.

A representação mais antiga de Santo Antônio de Sant'Ana Galvão é uma escultura em barro feita pela Irmã Rita, sobrinha do Frei, que vivia no Mosteiro da Luz. Essa escultura foi criada entre os anos de 1812 e 1820, enquanto o Frei ainda estava vivo, e é considerada a representação mais autêntica do santo (Cipolli, [20--]). As esculturas produzidas pela “Fábrica de Imagens Lucchesi” e amplamente difundidas entre outros fabricantes se inspiraram no desenho de Tom Maia, que, por sua vez, se baseou nessa escultura de Irmã Rita, tornando-se a iconografia mais reconhecida do primeiro santo brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da evolução das esculturas devocionais de gesso no Brasil revelou um panorama complexo, refletindo não apenas mudanças artísticas e comerciais, mas também transformações socioeconômicas significativas. No século XIX, a crescente demanda por arte sacra, impulsionada pelo aumento populacional e pela expansão das igrejas, fomentou a importação e produção local de esculturas devocionais europeias. A atuação dos *figurinai*, que se espalharam pela Europa e pelas Américas, incluindo o Brasil, foi decisiva para atender essa demanda.

Os imigrantes italianos, com sua tradição na produção de esculturas em gesso, desempenharam um papel fundamental na introdução e popularização dessas obras no Brasil. A chegada desses artesãos e a subsequente criação de fábricas especializadas moldaram o mercado local de arte sacra e contribuíram para a disseminação e adaptação das práticas devocionais. A produção em larga escala e a comercialização das esculturas devocionais marcaram uma transição significativa, expandindo o mercado de arte sacra de um nicho eclesiástico para um público mais amplo e acessível.

A integração desses imigrantes e suas práticas no Brasil demarca a conexão entre as tradições artísticas europeias e as necessidades locais. Apesar de ainda serem pouco estudadas e valorizadas, as esculturas devocionais de gesso desempenharam um papel importante no culto doméstico e na decoração de espaços religiosos. O estudo da produção e comercialização dessas esculturas no Brasil oferece uma perspectiva enriquecedora sobre as interações culturais e econômicas do século XIX e início do século XX, revelando como as tradições artísticas europeias foram adaptadas e integradas ao contexto brasileiro, contribuindo para a formação de uma rica herança cultural e religiosa.

REFERÊNCIAS

- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Aparecida*. São Paulo: Alesp, [20--?]. Acervo Histórico. Disponível em: <https://app.al.sp.gov.br/acervohistorico/exposicoes/interior-paulista/sao-jose-dos-campos/aparecida/>. Acesso em: 29 jan. 2024.
- BRIGANTI, Lucilla. Mascates, machadeiros e carvoeiros dalla Toscana a Rio de Janeiro tra Ottocento e Novecento. *Navegar Revista de Estudos de E/Imigração*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 43-65, jan-jun. 2016. Dossiê: Italianos no Brasil: e-imigração e retorno. Disponível em: <http://www.labimi.com.br/navegar/>. Acesso em: 22 nov. 2023.
- CARMINATI, Pauline. *Du colportage au musée du Louvre*. Les mouleurs italiens en France autournant du XIX^e siècle. *Diasporas*, Paris, n. 32, p. 113-124, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4000/diasporas.2407>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/diasporas/2407>. Acesso em: 15 out. 2020.
- CIPOLLI, Leonardo. *Refazendo os caminhos de Frei Galvão*. [Guaratinguetá]: [20--]. Disponível em: https://www.saofreigalvao.com/w3c_livro.asp. Acesso em: 29 fev. 2024.
- DUHEM, Sophie. *Métiers d'art itinérants: artisans en migration* (France et espace alpin, xviie-xixe siècle). *Diasporas*, Paris, n. 32, 2018. DOI: <https://doi.org/10.4000/diasporas.2072>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/diasporas/2072>. Acesso em: 24 nov. 2023.
- ETZEL, Eduardo. *Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica*. São Paulo: Melhoramentos; EDUSP, 1971.
- ETZEL, Eduardo. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; EDUSP, 1979.
- FÁBRICA de imagens. Guaratinguetá, SP. Guaratinguetá: Arquivo Memória de Guaratinguetá, [19--]. Pasta Guaratinguetá Indústrias III.
- LUCCHESI, Giovanni Ferruccio. *Italianos em Guaratinguetá*. Monografia. Guaratinguetá: Arquivo Memória de Guaratinguetá, 1984. 4 p. (Guaratinguetá História nº 42).
- LUZ, Julio Nunes Ramalho da. Parte Oficial – Leis Provinciaes nº 60 Artigo 21. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 1, 8 jun. 1865.
- OLIVEIRA, Joyce Farias. *Niger, sed formosus: a construção da imagem de São Benedito*. Orientadora: Prof^ª Dr^a Angela Brandão. 2017. 336 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2017.
- SCHELLEMBERG, Heidi. *Foto-Guará: Antigas imagens de Guaratinguetá*. Aparecida, SP: O Lince, 2016.
- SENSI-ISOLANI, Paola A. Italian Image Makers in France, England, and the United States. In: SENSI-ISOLANI, Paola A.; TAMBURRI, Anthony Julian (ed.). *Italian Americans celebrate life, the arts and popular culture*. The arts and popular culture. Selected essays from the 22nd Annual Conference of the American Italian Historical Association. Staten Island, NY: American Italian Historical Association, 1990. Disponível em: https://www.fazzi.nl/figuristi-di-gesso/fazzi/italian_image_makers.htm#note%205. Acesso em: 22 nov. 2023.
- TAGLIASACCHI, Paolo. *Figurine e Figurinaí nel XX secolo*. Fornacette di Calcinaia, ITA.: CLD Libri, 2002.
- TAQUES, B. A. de Magalhães. Alfândega do Rio de Janeiro – Edital de Praça. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 4, 4 out. 1874.
- TELLES, João Carlos da Silva. Leis Provinciaes nº 39, Artigo 67. *O Ypiranga*, São Paulo, p. 2, 10 out. 1867.

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO: CARACTERIZAÇÃO VISUAL E FÍSICO-QUÍMICA DE UMA IMAGEM DE VESTIR DO SÉCULO XIX

OUR LADY OF THE ROSARY: VISUAL AND PHYSICO-CHEMICAL CHARACTERIZATION OF A NINETEENTH-CENTURY DRESS IMAGE

NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO: CARACTERIZACIÓN VISUAL Y FÍSICO-QUÍMICA DE UNA IMAGEN DE VESTIR DEL SIGLO XIX

Clarisse Fontenelle Ferreira Parente¹
Iclarissefontenelle@gmail.com
Camilla Henriques Maia de Camargos²
camillahmcamargos@gmail.com
Daniele Baltz da Fonseca³
daniele_bf@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho visa apresentar a caracterização material de uma escultura em madeira policromada, que faz parte da imaginária devocional da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, pertencente à Catedral Metropolitana São Francisco de Paula. A imagem representa Nossa Senhora do Rosário e exibe como principais características iconográficas a mão direita fechada, para sustentar o rosário, e o braço esquerdo posicionado para carregar o menino Jesus. A pesquisa expõe características estruturais da obra tridimensional, uma imagem de vestir semiarticulada, de roca. Foram abordadas as suas características visuais e físico-químicas, por meio de imageamento macroscópico e análise molecular. Foram analisadas fotografias obtidas sob luz visível e por fluorescência no visível com estímulo no ultravioleta, imagens radiográficas e espectros obtidos por espectroscopia de absorção no infravermelho. Ademais, introduziu-se

¹ Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas. Especialista em Ciências Forenses pelo IFAR. Graduada em Química pela Universidade de Brasília (UnB). Atua como técnica no Laboratório de Conservação e Restauração da Biblioteca Central da UnB.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3289360853892426>.
Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-5771-0617>.

² Professora do curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Ciências pela Universidade de Campinas (UNICAMP), com estágio sanduíche na Universidade de Florença. É mestre em Química e bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela UFMG. Realizou pesquisas pós-doutorais na UniFI, UFPel e UNICAMP. Sua atuação inclui a conservação e restauração de documentos gráficos, com ênfase nos estudos interdisciplinares concernentes à química aplicada à caracterização e preservação de materiais de bens culturais. Ademais, desenvolve materiais avançados e nanotecnologias sustentáveis para a conservação do patrimônio cultural.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5479936611031403>.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5240-036X>.

³ Doutora em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Mestre em Arquitetura e Urbanismo com ênfase em Conservação e Restauo de Monumentos pela Universidade Federal da Bahia. Arquiteta e Urbanista pela UFPel. Professora adjunta da UFPel no Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis e no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (PPGMP), onde atua com atividades voltadas à pesquisa sobre conservação e restauração de bens culturais móveis, na linha de pesquisa "Instituições de Memória e Gestão de Acervos" e de bens imóveis na linha "Patrimônio, Espaço e Território". Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1674659422124281>.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2953-8405>.

brevemente os conceitos de História da Arte Técnica, Ciências do Patrimônio e esculturas em madeira policromada, atrelando-os a um estudo de caso analítico.

Palavras-chave: esculturas devocionais; esculturas em madeira policromada; História da Arte Técnica; Ciências da Conservação; Ciências do Patrimônio.

ABSTRACT

This work aims to present the material characterization of a polychrome wooden sculpture, which is part of religious imagery from the city of Pelotas, Rio Grande do Sul. Belonging to the Metropolitan Cathedral São Francisco de Paula, the image represents Our Lady of the Rosary and exhibits as its main iconographic technical features the right hand closed to hold the rosary and the left arm positioned to carry the baby Jesus. The research exposes the structural characteristics of the three-dimensional work, a semi-articulated dressed image of “roca” type. Its visual and physicochemical characteristics are addressed through macroscopic imaging and molecular analysis. Photographs obtained under visible light and by fluorescence in the visible range with ultraviolet stimulation, radiographic images, and spectra obtained by infrared absorption spectroscopy. Furthermore, a brief introduction to the concepts of technical art history, heritage science and polychrome wooden sculptures is provided, linking them to an analytical case study.

Keywords: religious sculptures; polychrome wooden sculptures; Technical Art history; Conservation Science; Heritage Science.

RESUMEN

Este trabajo busca presentar la caracterización material de una escultura en madera policromada que hace parte de la imagerie devocional de la ciudad de Pelotas, Rio Grande do Sul. Perteneciente a la Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, la imagen representa Nuestra Señora del Rosario y exhibe como principales características iconográficas la mano derecha cerrada para sustentar el rosario y el brazo izquierdo posicionado para cargar el niño Jesús. La investigación expone características estructurales de la obra tridimensional, una imagen de vestir semiarticulada, de candelero. Se abordan sus características visuales y fisicoquímicas mediante imágenes macroscópicas y análisis molecular. Se analizaron fotografías obtenidas bajo la luz visible y por fluorescencia en el visible con estímulo en el ultrarrojo, imágenes radiográficas y espectros obtenidos por espectroscopia de absorción en infrarrojo. Además, se introducen brevemente los conceptos de historia del arte técnico, ciencias del patrimonio y esculturas en madera policromada, vinculándolos a un estudio de caso analítico.

Palabras clave: esculturas devocionales; esculturas en madera policromada; historia del Arte Técnico; Ciencias de la Conservación; Ciencias del Patrimonio.

INTRODUÇÃO

Este estudo apresenta um viés da História da Arte Técnica, trazendo contribuições teóricas e práticas sobre estratégias para a investigação visual e físico-química de esculturas em madeira policromada. A pesquisa se centra em uma imagem devocional que representa Nossa Senhora do Rosário (Figura 1), pertencente à Catedral Metropolitana São Francisco de Paula em Pelotas, no Rio Grande do Sul.

Figura 1 – Imagem de roca de Nossa Senhora do Rosário



Fonte: acervo do Laboratório de Documentação, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

O primeiro exame a ser feito para o diagnóstico de conservação de um bem cultural, como uma escultura devocional, é a observação com luz visível e o imageamento macroscópico (registro fotográfico), pois permitem identificar e registrar informações sobre os materiais e técnicas constitutivos da obra. Essas primeiras observações levantam indícios para que, por meio da comparação de suas características estilísticas ou marcas de uso, se relacione o objeto a um período histórico ou a um fato social. A observação macroscópica deve ser utilizada para uma boa caracterização e exaustivo levantamento do estado de conservação de um bem cultural. Assim, a chamada documentação científica por imagem, realizada com luz visível e outros tipos de radiação, como ultravioleta e raios X, tem grande relevância para o registro técnico-científico de objetos que serão estudados ou tratados (Costa; Leão; Souza, 2021).

Além disso, é possível fazer uso de exames e métodos de análise complementares para a confirmação de algumas informações, como, por exemplo, a madeira com a qual foi produzida a escultura, intervenções na policromia ou outras características estruturais (Rodrigues, 2016).

Análises microscópicas e ensaios físico-químicos, atrelados ao imageamento por Raios X e a fotografias com fontes de iluminação especiais, entre outros, são importantes para identificar técnicas constitutivas e diagnosticar manifestações patológicas em bens culturais (Almada, 2021).

As análises físico-químicas foram importantes ferramentas utilizadas no trabalho discutido neste artigo para a caracterização da obra e identificação de materiais e técnicas. De fato, “As análises químicas [...] desempenham relevante impacto no entendimento dos materiais e técnicas de imagens policromadas” (Puglieri *et al.*, 2020, p. 76). O campo da História da Arte Técnica exige que os resultados relativos a aspectos químicos da obra estudada sejam complementados por resultados históricos e artísticos, em que é preciso desenvolver a comunicação interpessoal de forma que o projeto se torne interdisciplinar ou, por vezes, transdisciplinar (Puglieri *et al.*, 2020).

Cianciarulo (2014) faz uma investigação dos materiais usados como pigmentos no período colonial brasileiro apoiado no ponto de vista da História da Ciência. Observa também os materiais e técnicas trazidos pelos europeus durante o período colonial e suas adaptações para o novo clima, novos materiais e a nova cultura no Brasil. Para o campo da Conservação e Restauração, esse conhecimento possui elevada importância, pois proporciona segurança nas intervenções realizadas pelos profissionais conservadores-restauradores.

Lopes *et al.* (2023) aplicam ferramentas da Ciência da Conservação em obras da artista pelotense Benette Casaretto Motta para investigar as técnicas e os materiais utilizados por meio de análises macroscópicas, sob luz direta visível, sob fluorescência no visível, por estímulo da radiação ultravioleta e sob luz infravermelha, análises morfológicas, com microscopia óptica de cortes estratigráficos, e análises químicas, com o uso da Espectroscopia de Absorção no Infravermelho por Transformada de Fourier em modo de refletância total atenuada (ATR-FTIR). As autoras desse trabalho ressaltam que as análises realizadas não devem ser tomadas individualmente, precisando ser complementadas por outras análises avançadas (como a fluorescência de raios X). Ainda assim, tal caracterização pode fornecer indícios preliminares valiosos para identificar possíveis pigmentos e aglutinantes utilizados nas obras selecionadas.

Nascimento (2019) estuda os pigmentos de policromias em arte sacra barroca com o intuito de melhorar o planejamento e a tomada de decisões na conservação e restauração dessas obras. O autor considera que uma das áreas estudadas pelas Ciências do Patrimônio é a análise de amostras para a devida caracterização dos materiais e das técnicas utilizadas em obras de arte.

Por sua vez, Costa (2021) realiza estudos visuais e microscópicos para o diagnóstico de conservação de uma pintura com técnica mista. Para o estudo de caso, são apresentadas fotografias com radiação visível direta, luz rasante, radiação ultravioleta e radiação infravermelha, além de exames com microscopia ótica e análise estratigráfica, Espectroscopia no Infravermelho por Transformada de Fourier (FTIR) e espectrometria por fluorescência de raios X.

Finalmente, Hazin (2023) estuda os pigmentos em dois casos de policromia em madeira (pinturas em tetos tabulados). Ao identificar as seis camadas presentes em um deles, apresenta conclusões que tornam possível embasar a restauração e a remoção das camadas necessárias.

A contextualização da História da Arte Técnica ou da Ciência da Conservação nos exemplos apresentados revela a importância do presente trabalho.

DESCRIÇÃO DA IMAGEM DEVOCIONAL

Por definição, escultura é a representação artística que apresenta três dimensões reais, podendo ser de vulto ou de relevo⁴ (Coelho; Quites, 2014). Quanto ao suporte, as imagens devocionais podem ser fabricadas em vários materiais, como madeira, barro, marfim, pedra sabão, gesso ou outros. A imagem devocional estudada aqui é uma escultura em madeira policromada, uma imagem religiosa cujo suporte em madeira é recoberto de cor por técnicas de policromia.

Policromia é a camada de ornamentação que cobre total ou parcialmente as esculturas, proporcionando acabamento ou decoração (Quites, 2019). Brusadin e Quites (2015, p. 204) afirmam que a união da escultura com a policromia é indissociável para a compreensão das imagens: “Se uma escultura foi concebida com policromia, este é um dado essencial para a sua compreensão, assim, a escultura policromada é a união da escultura com a pintura e geralmente é feita por um escultor e um policromador/pintor.”

Ramos, Cordeiro e Bastos (2019) mostram que a policromia é extremamente essencial para a aceitação da imagem pela comunidade, podendo, em caso de uma restauração inadequada, prejudicar a leitura da obra e, consequentemente, o diálogo entre a obra e os fiéis que a apreciam. No contexto da arte sacra ou da imaginária devocional, é extremamente importante para os devotos que se mantenha a dignidade das imagens, inclusive por meio da conservação das policromias das esculturas.

⁴ As esculturas em relevo podem ser feitas em relevo alto ou baixo, enquanto as de vulto estão livres no espaço, trabalhadas frente e verso (Coelho; Quites, 2014).

A imagem a que este trabalho se refere pertence à categoria de imagem de vulto. Segundo Coelho e Quites (2014), as imagens de vulto podem ser classificadas em imagem de talha inteira, imagem articulada e imagem de vestir. Muitas das imagens de vestir são especificamente imagens de roca. As imagens de roca são sempre imagens de vestir, mas a recíproca não é verdadeira. Quites (2006, p. 238) as diferencia por seu sistema construtivo:

O termo “imagens de vestir” foi encontrado em todas as referências consultadas designando imagens que estão vestidas com roupas de tecidos naturais. Este termo é usado genericamente para definir esta imaginária em estudo. No entanto, acreditamos que o termo “imagem de roca” não pode ser usado para definir todas as esculturas que possuem vestes naturais, pois são basicamente diferenciadas em seu sistema construtivo.

As imagens de vestir constituem uma categoria de escultura que sempre possui o têxtil como característica de ornamentação. Geralmente, estão visíveis cabeça, mãos, pés e, às vezes, braços e pernas. Por isso, essas partes são feitas em talha inteira e policromadas na carnação, isto é, na “[...] pintura da anatomia aparente da figura, quando se dá a cor da pele” (Coelho, 2005, p. 238). Acrescenta-se que, apesar de também serem chamadas de processionais, as imagens de vestir podem ser utilizadas de várias maneiras, além das procissões, como em retábulos, oratórios, grupos escultóricos e cenários efêmeros (Luz, 2021).

As imagens sacras devem sempre ter dignidade e estar em seu melhor estado, com relação às vestes, policromia e outros atributos. Luz (2017, p. 95) complementa: “A tradição manda que essas vestes estejam sempre decentes, por isso elas poderiam e deveriam ser anualmente trocadas ou reformadas, o que coloca em jogo a noção de originalidade, quando se fala em imagens de vestir.”

De acordo com Coelho e Quites (2014), essas imagens possuem mais subclassificações: podem ser cortadas ou desbastadas, de corpo inteiro ou anatomizadas, de corpo inteiro/roca ou imagens de roca. Especificamente, estudamos as imagens de roca cuja técnica é definida por Hallack (2012, p. 58) como aquela que “[...] consiste em esculpir com esmero apenas as partes que ficarão aparentes, como braços, pernas e cabeça, sendo as outras feitas com uma armação de ripas cobertas por tecido”.

As características típicas desse tipo de esculturas trazem uma proximidade com o observador. Ao se identificar com a imagem, o devoto se sensibiliza e permite se entregar à experiência (Luz, 2021).

Dentre os diferentes tipos de esculturas devocionais, as imagens articuladas e de vestir surgem com o intuito de amplificar a experiência sensível do espectador, e isso geralmente ocorre devido a elementos peculiares a essa categoria escultórica, como a estatura natural, os olhos de vidro realistas, as cabeleiras constituídas de fios naturais, os têxteis que cobrem seu corpo e a carnação vívida de sua pele (Luz, 2021, p. 20, v. 1).

Outras características são comumente encontradas nas imagens de vestir para conferir maior realismo às peças. Especificamente quanto à policromia, representações de lágrimas, sangue e ferimentos conferem-lhes grande realismo (Luz, 2017).

A imagem devocional objeto de estudo deste trabalho representa Nossa Senhora do Rosário. Foi restaurada pelo Laboratório de Conservação e Restauração de Bens Culturais em Madeira da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O presente trabalho se propõe a investigar e identificar suas características construtivas do ponto de vista morfológico e físico-químico.

NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO

A escultura de Nossa Senhora do Rosário (Figura 1) pertence à Catedral Metropolitana de São Francisco de Paula em Pelotas, Rio Grande do Sul (RS). Breve pesquisa documental realizada no livro de tombo da Catedral indica a data provável de chegada da imagem em questão como 1831, mesmo ano em que foi criada a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Esse registro sugere ainda que a imagem é proveniente do Porto. Não relata nada a respeito da autoria da obra.

Outra interpretação acerca do histórico da escultura refere-se à informação de Chaves (2018), que reforça o entendimento de que muitas das imagens chegavam à cidade de Pelotas pela região do Porto:

É também interessante perceber que muitas das imagens chegadas a cidade de Pelotas adentram este espaço pela região do Porto. Tal fato pode ser explicado pelo fato da região ser obviamente local de trânsito, pela ativação dessa passagem onde naturalmente transitaram indígenas, pessoas de diferentes nacionalidades e tráfico de escravos, mesmo depois de 1888, dado o local das charqueadas (Chaves, 2018, p. 700).

Silveira e Madail (2017) afirmam que muitos dos documentos e registros acerca dessa imagem se perderam. Em projeto na Catedral de Pelotas, os mesmos autores buscam “[...] manter um permanente processo de pesquisa de informações documentais, iconográficas e orais” (Silveira; Madail, 2017, p. 5), pois, segundo eles, as dissociações, descontinuidades e esquecimentos no patrimônio imaterial das imagens causam maior dano à memória do patrimônio do que os danos materiais.

A imagem de Nossa Senhora do Rosário é uma figura feminina que mede 1,41 m de altura e 38 cm de largura. Possui olhos de vidro, articulações nos ombros e cotovelos do tipo macho e fêmea simples, mais cilindro com contrapinamento para giro de 360°. No lugar dos membros inferiores, a escultura possui um gradeado com seis ripas de madeira que partem da

região abaixo da cintura, caracterizando a estrutura de roca. Silveira e Madail (2017, p. 4) assim descrevem a imagem deste estudo:

A imagem titular, em tamanho próximo ao natural, apresenta-se em atitude de sustentar o Menino no braço esquerdo e o rosário, na mão direita. É de roca, mais leve para ser carregada em procissão, e de menor custo que uma de talha completa policromada, tendo sido adquirida, de Portugal, por cotização dos fundadores.

Por tradição, a imaginária da Nossa Senhora do Rosário é caracterizada por possuir uma mão em posição de pinça, segurando o rosário, enquanto, na outra mão, carrega o menino Jesus. Estes, o rosário na mão direita e o menino Jesus na mão esquerda, são os atributos iconográficos mais comuns dessa representação de Nossa Senhora. Nesse caso, tais peças não estavam acompanhando a imagem estudada, assim como as vestes e outros adornos também estavam ausentes. Segundo Silveira e Madail (2017, p. 4):

Estando no depósito, na década de 1980, teve seu Menino retirado para substituir o que fora furtado da imagem da Senhora do Carmo que permanecera no respectivo altar, conforme informação recolhida do pároco que tomou essa iniciativa, em mais um episódio de dissociação entre elementos. A época em que foi retirada de culto é uma incógnita.

Segundo a tradição apostólica romana, a iconologia da Nossa Senhora do Rosário se refere à aparição da Nossa Senhora a São Domingos no ano de 1208 na Igreja Prouille, que, na ocasião, recebeu um rosário da Virgem (Madruga, 2021).

O diagnóstico do estado de conservação da imagem e a proposta de intervenção e restauração realizada no Laboratório de Conservação e Restauração de Bens Culturais em Madeira foram descritos em Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido por um estudante do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFPel (Madruga, 2021).

ANÁLISES VISUAIS, MORFOLÓGICAS E FÍSICO-QUÍMICAS

As análises feitas são importantes para o estudo do patrimônio histórico e cultural, neste caso, da cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Teixeira (2022) ratifica que esses exames auxiliam o profissional conservador-restaurador a analisar o estado de conservação da obra, ao verificar os danos e processos de degradação a que foi submetida, tanto no aspecto visual como molecular, estrutural e composicional.

Os exames [...] auxiliam na caracterização da técnica construtiva, sendo possível determinar não somente a técnica e os materiais utilizados, mas identificar e comparar os materiais empregados em possíveis restaurações, e analisar possíveis alterações físico-químicas sofridas (Teixeira, 2022, p. 40).

Esses exames e ensaios de caracterização material podem sugerir quais tintas e pigmentos foram utilizados na elaboração das esculturas, qual a técnica construtiva empregada para a execução da policromia, considerando o número e a configuração das camadas analisadas desde a estratigrafia, qual o tipo de madeira do suporte, assim como a existência e as características de intervenções anteriores ou repinturas.

As técnicas experimentais utilizadas neste trabalho foram o imageamento macroscópico (documentação científica por imagem) por meio da análise de fotografias no visível, de fluorescência no visível com estímulo no ultravioleta e imagens obtidas com raios X, além da análise morfológica das camadas (microscopia com *zoom* digital de fragmentos coletados) e análise de amostras por espectroscopia no infravermelho (ATR-FTIR).

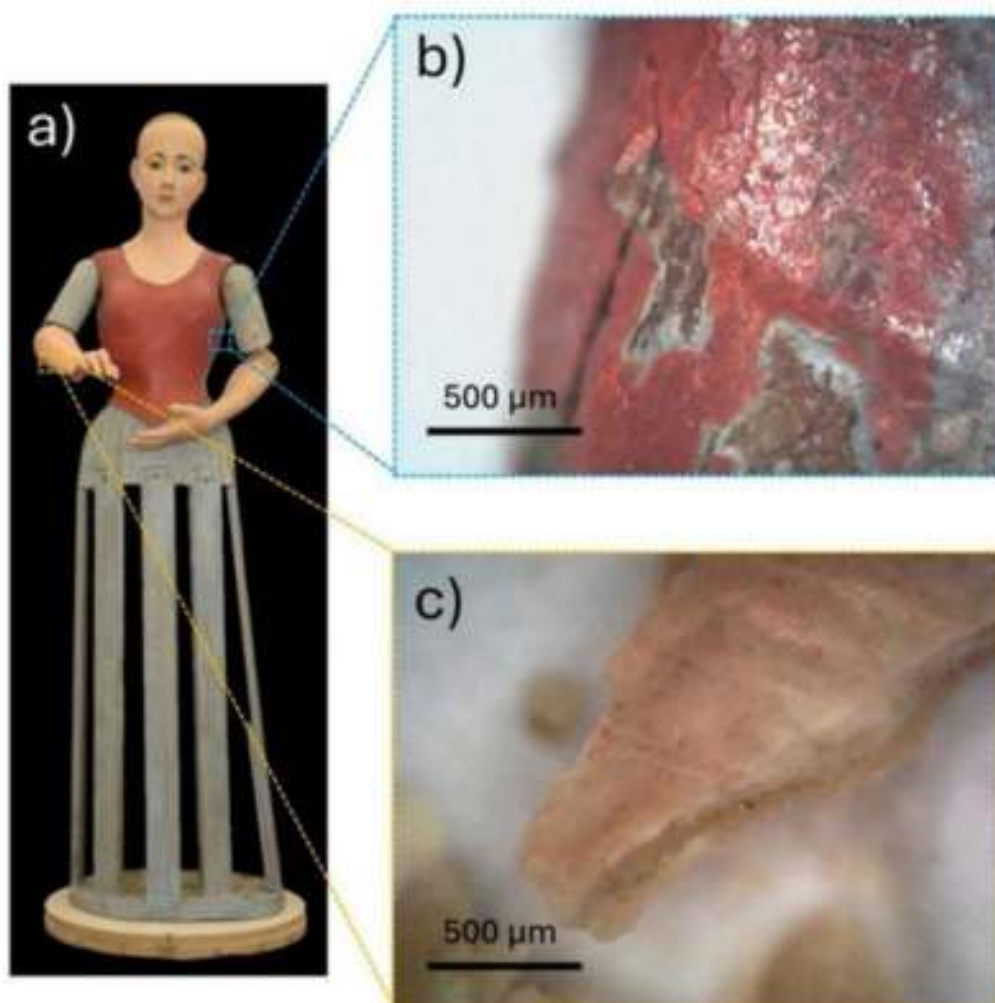
Os exames organolépticos, principalmente os visuais e hápticos, consistem no primeiro estágio de análises e são fundamentais para o diagnóstico de conservação de objetos em madeira, para determinar os próximos exames e o tipo de intervenção a ser conduzida. Ademais, constituem os parâmetros de partida para a análise da escultura sob escrutínio.

Apresentando aspectos característicos da tipologia imagética das imagens de roca, observa-se, na Figura 2, que a policromia elaborada restringe-se às áreas expostas (carnação no rosto, pescoço, colo e parte dos membros superiores), enquanto as partes que serão cobertas pelas vestes, partes que majoritariamente simulam roupas íntimas (pois as santas devem sempre apresentar dignidade), possuem uma policromia simplificada nas cores azul claro e vermelho.

De fato, a simples análise visual de fragmentos coletados, utilizando-se um microscópio digital (modelo X4, sensor CMOS), permitiu verificar o menor grau de complexidade da vestimenta nas cores azul e vermelho, que aparenta ser pintada diretamente sobre a madeira (Figura 2b). A construção da carnação, por exemplo, em um dos braços da escultura, apresenta estratigrafia mais complexa (Figura 2c). A policromia da carnação possui um leve tom alaranjado, com as bochechas rosadas, a boca avermelhada e a sobrancelha de cor escura sem contorno definido. Madruga (2021) levanta a hipótese de que a cor azul claro da imagem tenha sido pintada em têmpera.

Figura 2 – Caracterização visual e morfológica da imagem de Nossa Senhora do Rosário

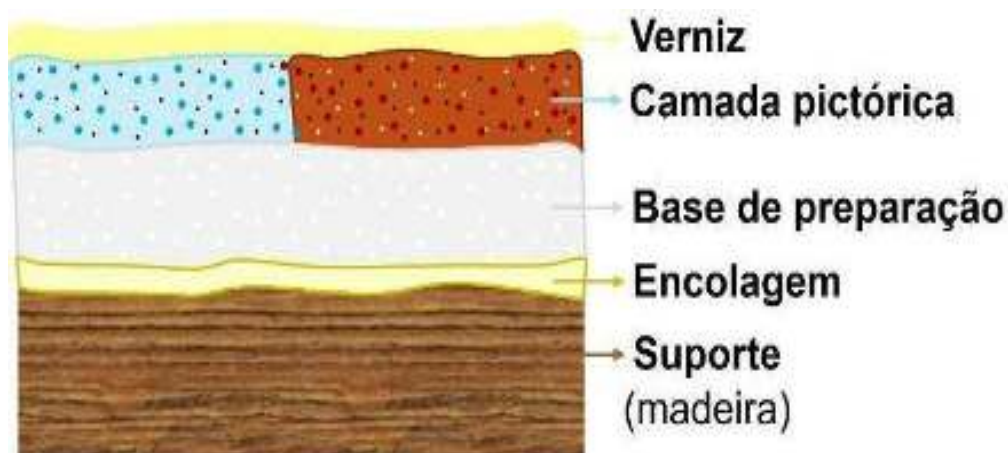
a) Visão global da escultura sob luz visível; observação de camadas da policromia (estratigrafia), sob luz visível e *zoom* digital, em fragmentos desprendidos da (b) Vestimenta; e (c) Carnação do braço



Fonte: autora, 2024.

Barata (2008) descreve a estratigrafia típica das esculturas nas áreas de carnação e cabelos da seguinte maneira: camada de encolagem; camada de preparação; camada de branco de chumbo aglutinado em uma têmpera ou em um óleo secativo (que nem sempre está presente) e camada de policromia imitando carnação ou cabelos. Na área de estofado (ou panejamento), o mais comum é encontrar a seguinte sequência, após a camada de preparação: camada de bolo armênio; folha metálica; camada de branco de chumbo aglutinado numa têmpera ou num óleo secativo (nem sempre está presente); camada de policromia e decoração das vestes. A autora esclarece que esta última etapa, de decoração, não costuma ser encontrada nas imagens de vestir, como no presente caso, pois estas serão escondidas pelas vestes de tecido. Uma representação genérica da estratigrafia básica de esculturas é apresentada na Figura 3.

Figura 3 – Representação esquemática da estratigrafia de uma escultura em madeira policromada

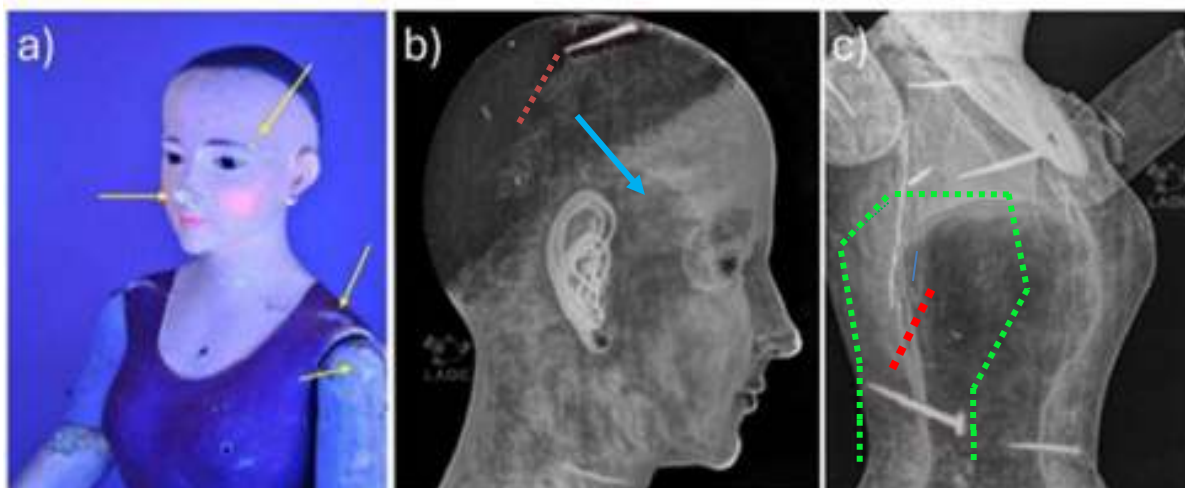


Fonte: autora, 2024.

O imageamento macroscópico da escultura estudada foi realizado no Laboratório de Conservação e Restauração de Bens Culturais em Madeira em colaboração com o Laboratório de Documentação (ambos da UFPel), para o diagnóstico do estado de conservação e caracterização material das obras a serem estudadas e restauradas. Para tanto, foram obtidas fotografias sob luz visível direta (Figura 1), fotografia de fluorescência no visível com estímulo no ultravioleta (Figuras 4a) e radiografias, obtidas com raios X (Figura 4b e 4c).

Figura 4 – Documentação científica por imagem da escultura estudada

a) fotografia de fluorescência no visível por estímulo no UV, evidenciando danos e possíveis discontinuidades na policromia (setas amarelas); b) imagem radiográfica da cabeça da escultura, evidenciando a presença de um cravo no topo (linha pontilhada vermelha) e o local e tipo dos olhos de vidro (seta azul); c) imagem radiográfica do busto da escultura, permitindo a visualização de múltiplos pregos e cravos (um está marcado com a linha pontilhada vermelha), além da região mais escura, que é um indício de estrutura oca (marcação com a linha pontilhada verde).



Fonte: adaptado de Madruga, 2021.

A fotografia sob luz visível é um desdobramento dos primeiros exames organolépticos, essenciais para o diagnóstico de conservação. Além disso, consiste em imagens obtidas sob luz natural ou artificial (fontes de iluminação com lâmpadas específicas ou sistema de *flash* eletrônico), objetivando a vista geral do objeto para obter um registro bem definido. Utiliza-se, usualmente, câmara fotográfica profissional ou câmara técnica de estúdio, com objetivas de alta qualidade óptica, sendo o equipamento configurado e posicionado visando gerar a melhor qualidade de imagem do objeto em questão: nitidez acentuada, sem distorções, aberrações cromáticas ou erros de perspectiva. As câmaras fotográficas captam a radiação eletromagnética na região do espectro visível, isto é, entre 400 nm e 700 nm, região discernível pelo olho humano (Teixeira, 2022). As fotografias obtidas podem ser utilizadas como registro dos danos e outros processos de degradação da obra.

A fotografia de fluorescência no visível com estímulo no ultravioleta, também chamada de fotografia UV, permite que aspectos da camada superficial do objeto sejam observados. Isso acontece através da fluorescência ou absorção da energia emitida pela fonte de radiação ultravioleta, região do espectro com comprimentos de onda um pouco menores que da luz visível (radiação UVA, cujo pico de energia na fonte está no comprimento de onda de 365 nm).

Para a correta interpretação das imagens, é necessário o uso de um filtro especial à frente da objetiva (neste caso foi utilizado o filtro Kodak 2E, que corta os comprimentos de onda menores que 415 nm), eliminando as influências da radiação UV sobre o sensor digital da câmara, deixando passar as energias abaixo dessa frequência, na faixa visível do espectro luminoso (comprimento de onda entre 400 nm e 700 nm).

A técnica revela diferenças entre as camadas, devido às suas composições, presença de perdas de camada pictórica (Figura 3a). Evidencia também diferenças entre camadas/pinturas mais antigas e mais recentes: “[...] a luz ultravioleta torna possível ver através da camada de verniz e identificar retoques e repinturas” (Teixeira, 2022, p. 42).

A radiografia, por sua vez, permite diferenciar os materiais por sua densidade e opacidade, implicando em diferenças de absorção dos raios X pelos diferentes materiais. Numa radiografia, observam-se diferenças de tonalidade, que se devem aos diferentes níveis de opacidade aos raios X dos materiais constituintes da obra em análise. Essas diferenças dependem da natureza química e da densidade desses materiais. Materiais mais opacos, isto é, mais densos e absorventes, resultam em tons claros na radiografia, enquanto os materiais mais transparentes aos raios X, menos absorventes, resultam em tons escuros (Marques, 2009).

Considerando as características e propriedades químicas dos pregos e cravos, usualmente constituídos por ferro ou alguma liga metálica, existe uma diferença expressiva em relação à densidade da madeira, isto é, à penetrabilidade dos raios X. Assim, por sua maior opacidade, tais elementos construtivos metálicos são visíveis como formas notadamente esbranquiçadas nas radiografias (Figuras 4b e 4c). Na radiografia da cabeça da escultura é ainda possível discernir o local de encaixe dos olhos de vidro (Figura 4b).

Na elaboração da talha em questão, foram utilizados dois blocos. A frente e as costas da imagem foram esculpidas separadamente. O artífice removeu o excesso de madeira da parte voltada ao interior, portanto, o modelo é em formato oco, como pode ser visto na Figura 4c, que mostra a radiografia do busto da escultura. A união das duas metades foi feita com o auxílio de cravos de metal, além de pinos de madeira e provável uso de adesivos (Madruga, 2021). Também é possível observar o encaixe das articulações, confirmando o modelo macho-fêmea simplificado.

Finalmente, técnicas de espectroscopia, empregadas para a realização de análises físico-químicas, são aquelas que medem a energia absorvida ou emitida por uma amostra. A técnica espectroscópica utilizada neste estudo foi o ATR-FTIR, muito aplicada no campo da Conservação e Restauração, por ser de caracterização molecular simples. O ATR-FTIR é muito útil para a identificação de materiais orgânicos e alguns materiais inorgânicos, com a obtenção de resultados de qualidade com pouca quantidade de amostra. É possível realizar a análise com somente 2 mg, tornando a técnica relativamente pouco invasiva (Maneiras, 2022). De fato, para alguns tipos de bens culturais, como documentos gráficos sobre papel, é possível realizar análises de ATR-FTIR *in situ*, sem a necessidade de retirada de amostras.

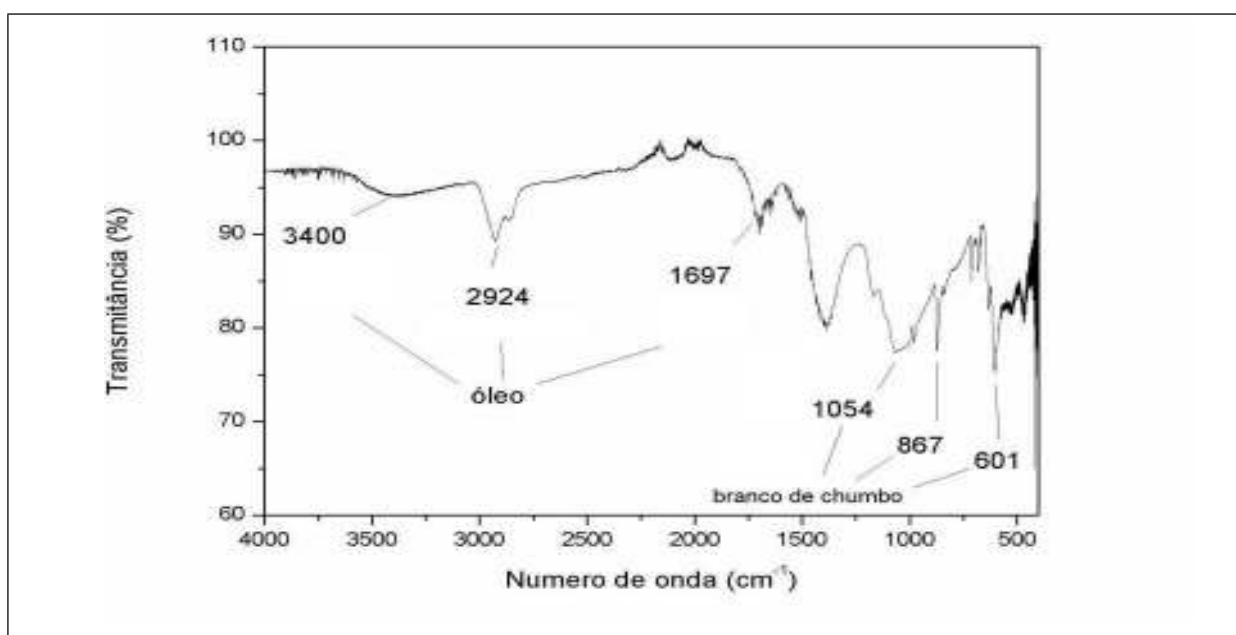
A espectroscopia no infravermelho é uma das técnicas de caracterização mais utilizadas em conservação e restauração de bens culturais, pois ela permite a identificação dos materiais poliméricos (adesivos, ligantes, vernizes, etc.) e também de alguns pigmentos (Rizzo, 2008, p. 28).

A técnica “[...] é baseada no princípio de que átomos vibrando em torno de suas ligações químicas podem absorver fótons na região do infravermelho no espectro, pois as energias associadas ao movimento de vibração são da mesma frequência do infravermelho (IV)” (Figueiredo Junior, 2012, p. 195). Os movimentos da molécula podem ser estiramentos ou deformações, sendo simétricos ou assimétricos. Em cada tipo de movimento, ligação química e átomo, a energia que a molécula necessita para realizar o movimento é diferente. A energia absorvida é detectada e registrada no equipamento, sendo o resultado convencionalmente expresso como um espectro de transmitância (porcentagem de energia transmitida pela amostra) por número de onda (cm^{-1}) (Figueiredo Junior, 2012).

Os espectros utilizados neste trabalho foram obtidos em modo de reflectância atenuada (ATR), implicando em ausência da necessidade de preparo ou tratamento de amostras. Com base nos dados obtidos nos espectros, especialmente na região abaixo de 1500 cm^{-1} , região chamada de *fingerprint* (impressão digital), por fornecer informações mais específicas das moléculas presentes, é possível identificar os prováveis componentes utilizados nas camadas pictóricas da obra estudada.

Fragmentos pequenos e amostras em pó coletados da escultura, especialmente de regiões de desprendimento da camada pictórica, foram analisados por ATR-FTIR. O espectrômetro utilizado foi um Agilent Cary® 630 FTIR com resolução espectral de 4 cm^{-1} e 128 varreduras por corrida. Os espectros resultantes foram tratados no *software* OriginLab 8 Pro e comparados utilizando-se espectros de referência de pigmentos, aglutinantes e cargas disponibilizados na base de dados de acesso livre *ATR-FT-IR spectra of conservation-related materials in the MID-IR and FAR-IR region*, disponível em <https://spectra.chem.ut.ee/> (Vahur *et al.*, 2016), permitindo a atribuição potencial de bandas com grupos funcionais orgânicos e inferências acerca dos materiais investigados.

Figura 5 – Espectro de FTIR obtido de amostra (fragmento) coletado do braço da escultura



Fonte: autora, 2024.

Por exemplo, o espectro exposto na Figura 5 dá indícios de que a policromia da amostra retirada do braço da imagem de Nossa Senhora do Rosário foi realizada com óleo como meio

de dispersão do pigmento (aglutinante), como sugerem as bandas em 3400 cm^{-1} , 2924 cm^{-1} e 1697 cm^{-1} . Além disso, a banda em 1697 cm^{-1} indica que o óleo é antigo, pois está deslocada em relação à banda padrão das funções orgânicas chamadas carbonilas presentes em óleos. Algumas bandas de absorção na área de impressão digital do espectro (1054 cm^{-1} , 867 cm^{-1} e 601 cm^{-1}) revelam a possibilidade de presença do pigmento branco de chumbo e vermelho ocre (*venetian red*), conforme comparação e sobreposições realizadas, considerando o banco de dados *Database of ATR-FT-IR spectra of various materials* citado, hipótese que a literatura corrobora. Nascimento (2019) ressalta que a presença recorrente de sobreposição de bandas no espectro de FTIR dificulta a identificação precisa de componentes de uma mistura.

A autora citada descreve que a estratigrafia do estofado das esculturas coerentes com essa época possuía uma camada de branco de chumbo com óleo secativo antecedendo a policromia. “O seu uso poderá estar relacionado com a necessidade de obter uma superfície opaca sem necessidade de aplicação de um grande número de camadas, de modo a não eliminar os pormenores.” (Barata, 2008, p. 11).

Importa esclarecer que pigmentos são partículas sólidas coloridas, majoritariamente insolúveis no veículo, com alto índice de refração em relação ao aglutinante e, quando adequadamente empregados, proporcionam opacidade, cobertura, tingimento e cor à tinta. “A identificação de materiais como pigmentos tem sido mais orientada para a investigação em história de arte, nomeadamente no enquadramento de uma obra em determinado período histórico.” (Barata, 2008, p. 1).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que a História da Arte Técnica e as Ciências do Patrimônio estão cada dia mais em evidência para a caracterização de bens culturais. As análises feitas na escultura em madeira policromada de Nossa Senhora do Rosário da Catedral Metropolitana São Francisco de Paula, Pelotas, RS, revelaram o estado de conservação precário no qual a obra se encontrava ao chegar ao Laboratório de Conservação e Restauração de Bens Culturais em Madeira.

Principalmente, lançando-se mão de análises visuais e morfológicas, por meio da documentação científica por imagem, foi possível observar algumas camadas estratigráficas presentes na obra, analisar técnicas construtivas, como a cavidade relacionada à presença dos olhos de vidro, a confecção oca da talha, além de pregos e cravos que estruturam a escultura, como observado nos exames radiográficos. Ademais, a obtenção de espectros de ATR-FTIR forneceu indícios preliminares para o estabelecimento de hipóteses quanto à composição química da camada pictórica, por exemplo, quanto à presença de óleo na amostra.

A utilização dos bancos de dados foi fundamental para a comparação dos espectros e identificação dos componentes utilizados na fatura da obra.

O presente estudo evidenciou, de maneira introdutória, que a análise de esculturas devocionais, como as imagens de vestir e de roca, deve envolver abordagens holísticas, que contemplem do estudo iconográfico e estilístico às caracterizações morfológicas e físico-químicas.

Este trabalho poderá contribuir com informações que poderão servir de comparação com outras obras semelhantes no futuro.

A fim de estabelecer diretrizes e consolidar estudos nesse importante campo do conhecimento, estamos desenvolvendo e aprimorando nossos trabalhos acerca dessas análises nessa e em outras esculturas.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao pessoal do Laboratório de Documentação e do Laboratório de Conservação e Restauração de Bens Culturais em Madeira do Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais da UFPel, pela colaboração na coleta de imagens e amostras e ao Laboratório Multiusuário de Espectroscopia do Instituto de Química da Unicamp, pela disponibilização de infraestrutura para as análises de FTIR.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Agesilau Neiva. *Coleção de cerâmica do Vale do Jequitinhonha do Museu de História Natural de Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais: impacto do incêndio e tipologia de degradações*. 2021. 300 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/39774>. Acesso em: 23 fev. 2024.

BARATA, Carolina. *Caracterização de materiais e de técnicas de policromia da escultura portuguesa sobre madeira de produção erudita e de produção popular da época barroca*. 2008. 233 f. Dissertação (Mestrado em Química Aplicada ao Patrimônio Cultural) – Departamento de Química e Bioquímica, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença; QUITES, Maria Regina Emery. Os Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto (MG): pesquisa documental e características técnicas. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá, v. 8, n. 22, p. 195-221, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4025/rbhranpuh.v8i22.27761>. Acesso em: 8 fev. 2024.

CHAVES, Larissa Patron. Arte religiosa no extremo Sul do Brasil entre os séculos XVIII e XIX. In: FLECK, Eliane Deckmann; ROGGE, Jairo Henrique (org.). *A ação global da companhia de Jesus: embaixada política e mediação cultural*. São Leopoldo: Oikos, 2018. p. 693-712. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/7043>. Acesso em: 18 jan. 2024.

CIANCIARULO, Adriana Quilici Barreto. *Materiais usados como pigmento no período colonial brasileiro*. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/13300>. Acesso em: 19 fev. 2024.

COELHO, Beatriz. Materiais, técnicas e conservação. In: COELHO, Beatriz (org.). *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 233-280.

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

COSTA, Alexandre Oliveira; LEÃO, Alexandre Cruz; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. A documentação científica por imagem como ferramenta de preservação em Arqueologia: estudo de caso em pinturas rupestres. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA EM TECNOLOGIA E CIÊNCIA DO PATRIMÔNIO, 2., 2020, On-Line. *Caderno de resumos expandidos 2* [...] São Paulo; Belo Horizonte: Instituto de Física/USP; Lacicor/UFGM, 2021. v. 2, p. 7-11. Disponível em: http://lacicor.eba.ufmg.br/antecipa/wp-content/uploads/2021/12/2020_Caderno_ANTECIPA_EARCAP_v2.pdf. Acesso em: 28 maio 2024.

COSTA, Patrícia Marques da. *Estudo e intervenção de conservação e restauro da pintura "O Homem Terra", de João Dixo*. Tomar, PT: Instituto Politécnico de Tomar, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/39041>. Acesso em: 1 mar. 2024.

DATABASE of ATR-FT-IR spectra of various materials. ATR-FT-IR spectra of conservation-related materials in the MID-IR and FAR-IR region. Estonia: Institute of Chemistry University of Tartu, 2024. Disponível em: <https://spectra.chem.ut.ee/>. Acesso em: 20 maio 2024.

FIGUEIREDO JUNIOR, João Cura D'Ars de. *Química aplicada à conservação e restauração de bens culturais: uma introdução*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2012.

HALLACK, Raphael João. *Guia de identificação de arte sacra*. 2012. 147 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/guia_arte_sacra.pdf. Acesso em: 15 jan. 2024.

HAZIN, Márcia Maria Vieira. *As portas do céu na Nova Lusitânia do século XVIII: análise e classificação de cores de tetos pintados em monumentos nacionais religiosos em Pernambuco, Brasil*. 2023. 337 f. Tese (Doutorado em Arquitetura - Conservação e Reabilitação) – Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2023.

LOPES, Leticia Quintana *et al.* Investigação e contextualização de técnicas e materiais da artista pelotense Benette Casaretto Motta: ações preliminares. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. esp., n. 1, p. 90-105, jun. 2023. Disponível em: <https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2023/06/13-Leticia.pdf>. Acesso em: 15 out. 2023.

LUZ, Gabriela Carvalho da. *Imagem em procissão: um estudo das imagens de vestir nos acervos da Santa Casa da Misericórdia de Porto Alegre*. 2017. 193 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/173153/001060860.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 jan. 2024.

LUZ, Gabriela Carvalho da. *Um corpo para a ausência: inventário das imagens de vestir no Rio Grande do Sul*. 2021. 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/236271>. Acesso em: 6 fev. 2024.

MADRUGA, Clovis Joni Avila. *Projeto de Restauração de imagem de vulto de Nossa Senhora do Rosário pertencente à Catedral S. Francisco de Paula de Pelotas, RS, Brasil*. 2021. 62 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

MANEIRAS, Lidia Moura. *A cerâmica de Mestre Vitalino: estudos pertinentes à conservação de obras que compõem o acervo do museu D. João VI*. 2022. 98 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/19930>. Acesso em: 27 fev. 2024.

MARQUES, Luís Miguel da Ponte. *Conjuntos retabulares em madeira: tecnologias de construção e princípios regentes de reabilitação*. 2009. 214 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Universidade do Minho, Braga, Portugal, 2009. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/9742>. Acesso em: 23 fev. 2024.

NASCIMENTO, Hugo Marlon da Silva. *Análise de misturas de pigmentos de pinturas policromadas barrocas através de espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier*. 2019. 41 f. Dissertação (Mestrado em Construção Civil) – Escola de Engenharia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/33442>. Acesso em: 15 out. 2023.

PUGLIERI, Thiago Sevilhano *et al.* Impactos e desafios da interdisciplinaridade envolvendo ciências naturais e culturais no entendimento de imagens em madeira policromada: exemplo de um estudo de caso de obras missionárias paraguaias. In: PUGLIERI, Thiago Sevilhano *et al.* (org.). *Estudos interdisciplinares em patrimônio jesuítico-guarani*. Pelotas: Editora UFPel, 2020. p. 69-81. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/6476>. Acesso em: 13 out. 2023.

QUITES, Maria Regina Emery. *Esculturas devocionais: reflexões sobre critérios de conservação-restauração*. Belo Horizonte: São Jerônimo, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/44182>. Acesso em: 17 jan. 2024.

QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as ordens terceiras franciscanas do Brasil*. 2006. 387 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1603325>. Acesso em: 20 jan. 2024.

RAMOS, Aline Cristina Gomes; CORDEIRO, Amanda Cristina Alves; BASTOS, Carolina Diniz. Possibilidades dicotômicas nos critérios de apresentação estética e reintegração cromática: estudo de caso de uma restauração, de-restauração e re-restauração. *Revista Tecer*, Belo Horizonte, v. 12, n. 22, p. 93-104, 2019.

RIZZO, Márcia de Mathias. *Caracterização físico-química de materiais de esculturas de cera do Museu Alpino*. 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado em Química) – Instituto de Química, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/46/46132/tde-10062008-150929/publico/DissertMarciaMRizzo.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2024.

RODRIGUES, Ana Isabel Agostinho. *Conservação e restauro de uma escultura de São João Baptista da Igreja de Santa Eulália, de Vilar de Mouros, e de uma mesa D. José I do Convento de São Domingos, de Viana do Castelo*. Tomar, PT: Instituto Politécnico de Tomar, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/18579>. Acesso em: 5 mar. 2024.

SILVEIRA, Jonas Klug da; MADAIL, Marcelo Hansen. Devoção e dissociação: imagens sacras retiradas ao culto na catedral de Pelotas-RS. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 21, n. 68, p. 1-6, 2017. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/article/view/87/70>. Acesso em: 17 abr. 2024.

TEIXEIRA, Lys Silva Monteiro. *Procedimentos para a preservação da escultura "D. Pedro II" do Museu D. João VI DO - Escola de Belas Artes - UFRJ*. 2022. 84 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação e Restauração) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/19973>. Acesso em: 4 mar. 2024.

VAHUR, Signe *et al.* ATR-FT-IR spectral collection of conservation materials in the extended region of 4000-80 cm⁻¹. *Anal Bioanal Chem*, [S.l.], v. 408, p. 3373-3379, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s00216-016-9411-5>. Acesso em: 30 out. 2024.

ANATOMIA HISTÓRICA DA IMAGEM DO SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS: CONTRIBUIÇÕES AO RESTAURO E À ORIGEM BOTÂNICA

*HISTORICAL ANATOMY OF THE IMAGE OF THE SACRED HEART OF JESUS:
CONTRIBUTIONS TO RESTORATION AND BOTANICAL ORIGIN*

*ANATOMÍA HISTÓRICA DE LA IMAGEN DEL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS:
APORTACIONES A LA RESTAURACIÓN Y ORIGEN BOTÁNICO*

Marylene Santos Rodrigues¹

marylene.rodrigues@univille.br

Maicon Dandi de Souza Ferreira²

maicondandisouza22@gmail.com

Mário Tito Angioletti³

mariotitoscj@yahoo.com.br

João Carlos Ferreira de Melo-Júnior⁴

joao.melo@univille.br

RESUMO

O presente trabalho objetivou avaliar a imagem devocional do Sagrado Coração de Jesus no tocante ao seu atual estado de conservação e identificar a madeira utilizada em sua manufatura, criando subsídios para a ação de restauro e a compreensão da relação simbólica atribuída à madeira utilizada na carpintaria da arte sacra. Em associação às técnicas usuais de conservação e restauração, foi utilizada radiografia e análise estrutural da madeira. Identificou-se a madeira cedro (*Cedrela odorata* – *Meliaceae*). A análise do estado de conservação da imagem devocional do Sagrado Coração de Jesus revelou, na radiografia, a detecção de patologias na madeira e sinalizou urgência de intervenção para resgatar a autenticidade e beleza original dessa peça histórica, contribuindo no processo de restauro. Este estudo ressaltou a importância da preservação do patrimônio religioso e histórico, bem como a relevância do estudo investigativo calcado no ramo científico da anatomia histórica para fundamentar as práticas de restauração.

Palavras-chave: arte sacra; madeiras históricas, anatomia da madeira, cedro, restauro.

¹ Mestranda, Patrimônio Cultural e Sociedade. Pesquisadora do Laboratório de Anatomia da Madeira da Universidade da Região de Joinville.

Lattes: 2082533919295086.

Orcid: 0009-0000-0220-841X.

² Restaurador.

³ Reitor Pároco do Santuário Sagrado Coração de Jesus de Joinville

⁴ Doutor em Botânica. Pesquisador do Laboratório de Anatomia da Madeira da Universidade da Região de Joinville.

Lattes: 9349272647053308.

Orcid: 0000-0002-6800-5508

ABSTRACT

This study aimed to evaluate the devotional wooden image of the Sacred Heart of Jesus regarding its current state of conservation and to identify the wood species used in its manufacture, providing a basis for restoration efforts and understanding the symbolic significance attributed to the wood employed in sacred art carpentry. In conjunction with traditional conservation and restoration techniques, radiographic imaging and structural wood analysis were utilized. The wood was identified as cedar (*Cedrela odorata* – Meliaceae). The analysis of the conservation state of the Sacred Heart of Jesus devotional image, supported by radiographic techniques, revealed the presence of wood pathologies, highlighting the urgent need for intervention to restore the authenticity and original beauty of this historical artifact, thus contributing to the restoration process. This study underscores the importance of preserving religious and historical heritage, as well as the relevance of investigative research grounded in the scientific field of historical anatomy to support restoration practices.

Keywords: sacred art; historical woods; wood anatomy; cedar; restoration.

RESUMEN

El presente trabajo tuvo como objetivo evaluar la imagen devocional en madera del Sagrado Corazón de Jesús en cuanto a su estado actual de conservación e identificar la especie de madera utilizada en su manufactura, proporcionando una base para las acciones de restauración y la comprensión del significado simbólico atribuido a la madera empleada en la carpintería del arte sacro. En combinación con las técnicas tradicionales de conservación y restauración, se emplearon radiografías y análisis estructural de la madera. La madera fue identificada como cedro (*Cedrela odorata* – Meliaceae). El análisis del estado de conservación de la imagen devocional del Sagrado Corazón de Jesús, respaldado por técnicas radiográficas, reveló la presencia de patologías en la madera, señalando la necesidad urgente de una intervención para recuperar la autenticidad y la belleza original de esta pieza histórica, contribuyendo así al proceso de restauración. Este estudio destaca la importancia de preservar el patrimonio religioso e histórico, así como la relevancia de la investigación fundamentada en el campo científico de la anatomía histórica para sustentar las prácticas de restauración.

Palabras clave: arte sacro; maderas históricas; anatomía de la madera; cedro; restauración.

INTRODUÇÃO

A imagem devocional do Sagrado Coração de Jesus é uma escultura em madeira, de autoria e origem desconhecidas, que está ligada ao Santuário Sagrado Coração de Jesus, Igreja Católica centenária localizada no município de Joinville, estado de Santa Catarina.

A Paróquia Sagrado Coração de Jesus foi criada em 21 de dezembro de 1916, conforme decreto promulgado pelo Bispo da Diocese de Florianópolis, Dom Joaquim Domingos de Oliveira. No ano seguinte, no dia 3 de maio de 1917, a Congregação dos Padres do Sagrado Coração de Jesus (Dehonianos) assumiu os trabalhos na recém-criada paróquia. Devido ao aumento significativo de fiéis e à crescente devoção ao Sagrado Coração de Jesus, no dia 30 de junho de 2000, Dom Orlando Brandes, então Bispo da Diocese de Joinville, elevou a Paróquia à dignidade de Santuário, tornando-a o primeiro Santuário na cidade de Joinville (Diocese de Joinville, 2024). (Figura 1).

Figura 1 – Santuário do Sagrado Coração de Jesus, Joinville, Santa Catarina



Fonte: foto de Maykon Lammerhirt, Agência RBS, 2016.

A elevação de uma Igreja ao título de Santuário depende da dignidade do templo, da piedade popular e das peregrinações ali realizadas (Hamao; Gioia, 1999). De acordo com a Carta Apostólica *Sanctuarium in Ecclesia*, o Santuário possui um grande valor simbólico para a comunidade cristã. A piedade popular, que é uma verdadeira expressão da atividade missionária espontânea do povo de Deus, encontra, no Santuário, um lugar privilegiado, onde pode exprimir a bonita tradição de oração, de devoção e de entrega à misericórdia de Deus infundidas na vida de cada povo (Francisco, 2017).

Para a Igreja Católica, “A data que marca a escolha do padroeiro para as catedrais, igrejas ou localidades [...]” (Aquino, 2022, p. 1) provém dos primeiros séculos do cristianismo e tornou-se mais comum na Idade Média, mais precisamente entre os séculos V e VIII. “A partir desse século [século VII] quase todas as igrejas começam a organizar-se no sentido de elegerem os seus padroeiros, sendo escolhidos, em primeiro lugar, naturalmente, as figuras do Divino Salvador e da Virgem Maria, seguidos dos Santos Mártires.” (Aquino, 2022, p. 1).

A escolha do nome do padroeiro adapta-se à história da fundação local da igreja e sua proveniência. As características da escolha do nome para padroeiro têm sua origem na fé, representada pela Trindade, pelo Coração de Jesus e pela Virgem Maria. Além disso, a devoção comunitária ou mesmo a presença de uma relíquia, ou o corpo de um santo na igreja, bem como a invocação de um santo pelos fiéis, inspiram a escolha do nome. Não se pode pensar, por exemplo, que uma paróquia que tenha São Francisco como Padroeiro não seja promotora da caridade e do amor aos pobres, da fraternidade e do cuidado com a natureza. Uma paróquia que tenha Maria como Padroeira, seja qual for o título mariano (Fátima, Lourdes, Aparecida, das Graças, dentre outras), não pode deixar de ser forte carisma mariano. E assim, partindo de cada

Santo Padroeiro e de cada Título paroquial ligado à fé, há uma riqueza muito grande de vida cristã a evidenciar, assimilar e transmitir (Scherer, 2019).

A devoção ao Sagrado Coração é permeada pela história cristã ao longo dos séculos. A festa litúrgica do Sagrado Coração de Jesus já estava sendo celebrada em diversas dioceses da França e, por decreto de 23 de agosto de 1856, firmado por Pio IX, foi estendida como festa à Igreja Universal. Segundo a Encíclica *Haurietis Aquas*, “[...] esse fato merece ser recomendado à lembrança perene dos fiéis, pois, como vemos escrito na própria liturgia da festa, desde então o culto do Sacratíssimo Coração de Jesus, semelhante a um rio que transborda, superou todos os obstáculos e difundiu-se pelo mundo todo” (Pio VII, 1956).

Conforme registro contido no Livro Tombo nº 1, página 2, da Paróquia, a imagem devocional existente no Santuário foi doada em 7 de junho de 1919, pela Sra. Amazilda Navarro Lins, esposa do Sr. José Navarro Lins. Inexistem outras informações que se relacionem à sua possível origem e fabricação. Desde então, a imagem devocional do Sagrado Coração de Jesus exerce papel de destaque na comunidade e permanece até os dias atuais levando os fiéis a uma experiência espiritual através da dimensão material representada pela iconografia do Coração Misericordioso de Jesus (Diocese de Joinville, 1919).

Tendo em vista a celebração do Jubileu do Santuário, em junho de 2024, e o atual estado de conservação da imagem, decidiu-se fazer a sua restauração. As condições climáticas da região, caracterizadas pela elevada precipitação pluviométrica, com média anual de 1.976 mm, e alta umidade relativa do ar, com média anual de 76,04% (Climate-Data, 2024), imprimem uma situação de cuidado constante com a conservação de artefatos em madeira, uma vez que se mostra uma condição favorável ao desenvolvimento de patologias provocadas pela umidade e instalação de organismos xilófagos e decompositores da madeira (Lelis *et al.*, 2001).

Uma avaliação preliminar da imagem mostrou que a pintura já estava bastante danificada e havia sinais de patologias. Somou-se a tal constatação o princípio fundamental de se manter as características originais do artefato, tal qual a real identidade botânica da madeira empregada e seus atributos pictóricos (Icomos, 1999), permeado pela conexão histórica entre o passado e o presente cultural que associa o componente biológico por meio do saber-fazer do mestre artesão (Melo-Júnior, 2024a). A escultura, como outras representações artísticas, é, em si, um documento. O importante é que se saiba ler e identificar as informações que possui. A análise da obra é a análise do seu percurso no tempo, sendo essencial à sua conservação e restauração (Coelho; Quites, 2014).

Diante dessa necessidade, a anatomia da madeira é uma ferramenta eficiente para identificar aquelas historicamente utilizadas pelas distintas sociedades humanas em seus mais diversificados usos culturais (Melo-Júnior, 2012; Melo-Júnior; Boeger, 2015), assim como fornecer subsídios para melhor direcionar as intervenções de restauro (Unger, A.; Schniewind; Unger, W., 2001). Além disso, conhecer as plantas, por meio da cultura material produzida pelo homem, permite o entendimento de alguns aspectos do seu modo de vida e de sua relação com os ambientes naturais. Possibilita também as conexões culturais entre o natural e o mundo do sagrado, capaz de atribuir significados simbólicos à madeira empregada na fabricação da arte devocional em várias sociedades humanas (Melo-Júnior, 2024a).

O presente estudo objetivou avaliar a imagem devocional do Sagrado Coração de Jesus no tocante ao seu atual estado de conservação e identificar a madeira utilizada em sua manufatura, criando subsídios para a ação de restauro e a compreensão da relação simbólica atribuída à madeira utilizada na carpintaria da arte sacra.

METODOLOGIA

Nesta seção, serão apresentados a caracterização da escultura, o diagnóstico de patologias e a caracterização estrutural do lenho e identificação botânica da imagem em estudo.

Caracterização da escultura

A imagem em estilo europeu remete às representações de obras com características italianas. A representação do Coração de Jesus, com o coração flamejante encimado por uma cruz dourada, carrega consigo um profundo simbolismo religioso. O coração fora do corpo de Jesus representa o amor infinito e incondicional por toda a humanidade, como mencionado na encíclica sobre a Devoção ao Sagrado Coração (Pio XII, 1956).

De corpo com compleição esguia e poucos detalhes minuciosos, a escultura, de 1,62 m de altura e largura chegando a 0,70 cm aproximadamente de ombro a ombro, retrata o Coração de Jesus de forma simbólica e expressiva. As características físicas da imagem, que incluem os traços faciais delicados e expressivos, as mãos entalhadas com grande habilidade e os detalhes de planejamento da túnica, evidenciam a maestria do escultor. A postura da imagem devocional também transmite uma sensação de serenidade e divindade. Apresenta carnação de melhor qualidade no rosto, mãos e pés à base de resinas sintéticas. A cabeça está voltada para frente, levemente inclinada, portando vasta cabeleira marrom, partida ao meio, com longas mechas dispostas simetricamente caindo sobre os ombros, que deixa entrever menos de 1/3 das orelhas. O rosto possui conformação ovalada, com uma espessa barba marrom terminando em duas

pontas. Os olhos são dirigidos para baixo; as sobrancelhas são em cor castanho-claro; o nariz é reto e a boca é fechada. O pescoço é esguio e sem saliência dos músculos. Os braços se movimentam flexionados para frente, tendo, o esquerdo, a mão com o indicador em riste, tocando o coração, enquanto a mão direita exhibe posição de bênção. A túnica é longa e levemente ajustada ao corpo, caindo sobre os pés. Panejamento um pouco movimentado em drapeados médios. O manto possui panejamento com movimento em drapeados grandes recaindo sobre ombros e braços. Marcas dos cravos estão presentes nas mãos e nos pés. A peanha é estreita e sextavada (Figura 2).

**Figura 2 – Imagem do Sagrado Coração de Jesus,
Santuário Sagrado Coração de Jesus, Joinville, Santa Catarina**



Fonte: foto do acervo dos autores.

Diagnóstico de patologias

Com a finalidade de embasar a ação de restauro, por meio da detecção de patologias físicas ou desencadeadas por agentes biológicos, realizou-se o diagnóstico por imagem, adotando-se o exame de radiografia convencional na imagem, método diagnóstico já incorporado em outros estudos com arte devocional (Almeida, 2018; Almeida; Silva; Leite, 2011). A radiografia foi realizada em equipamento DR-ID 602SE Fuji, seguindo-se o eixo longitudinal da estatuária. Em função do seu tamanho, foi produzido um total de 7 imagens a contar da cabeça, tronco/membros superiores, região abdominal e base/membros inferiores. As imagens foram posteriormente acopladas de forma a se ter o perfil geral.

A determinação das patologias foi baseada no manual metodológico de inspeção e técnicas de reabilitação de patologias em madeira (Brito, 2014).

Caracterização estrutural do lenho e identificação botânica

Amostras de madeira foram retiradas com o auxílio de sonda de Pressler⁵, escolhendo-se, como local de incisão do instrumento, a porção basal da imagem, por apresentar maior dimensão do bloco de madeira e ser uma área não visível da obra (Figura 3), garantido, assim, o não comprometimento estrutural e estético (Melo-Júnior, 2024b). A amostra cilíndrica foi compartimentalizada em três unidades destinadas à preparação histológica, à diafanização e ao registro tombo em coleção de referência.

As lâminas histológicas foram preparadas de acordo com a metodologia comumente utilizada em anatomia da madeira (Johansen, 1940), adotando-se o amolecimento por cozimento sob pressão em água glicerizada, clarificação em hipoclorito de sódio, coloração dupla com safrablau (Bukatsch, 1972), desidratação alcoólica, fixação em acetato de butila e montagem permanente em resina sintética (Paiva *et al.*, 2006). Material dissociado foi produzido por diafanização em solução de Franklin, usando-se ácido acético glacial e peróxido de hidrogênio 1:1 (Kraus; Arduin, 1997). O laminário resultante, assim como parte da amostra *in natura*, foi depositado na coleção de referência de madeiras da Universidade da Região de Joinville (Xiloteca JOIhw) (Melo-Júnior; Amorim; Silveira, 2014).

Figura 3 – Procedimento de coleta da amostra de madeira na imagem do Sagrado Coração de Jesus, Joinville, Santa Catarina

A e B – avaliação inicial por macroscopia do bloco de madeira; C – base do bloco e local de inserção da sonda (seta); D – inserção da sonda de Pressler; E – remoção da amostra de **madeira**.



Fonte: fotos do acervo dos autores.

As descrições anatômicas foram baseadas na terminologia proposta pela IAWA (Wheeler; Baas; Gasson, 1989). Para a identificação de espécies por meio da anatomia da madeira são utilizadas descrições estruturais do lenho com base na observação das lâminas histológicas produzidas com a amostra coletada. Tais descrições evidenciam características tidas como diagnósticas de grupos botânicos e suas respectivas espécies, as quais são amparadas por comparações em coleções de referência da flora lenhosa e literatura especializada.

Dessa forma, a identificação da madeira foi realizada por meio de comparações com a coleção de referência do JOIw, consultas às descrições em obras de referência (Détienne; Jacquet, 1983; Metcalfe; Chalk, 1950; Record; Hess, 1943) e ao banco de dados Inside Wood (2010) e Wheeler, Gasson e Baas (2020). Informações sobre as propriedades físicas da madeira foram obtidas de Mainieri e Chimelo (1989). Dados sobre a distribuição geográfica dos táxons identificados foram extraídos do banco de dados da Flora do Brasil 2020 (BGF, 2018).

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Os resultados do estudo realizado e concomitante discussão são apresentados nas subseções caracterização artística da imagem e patologias e estrutura do lenho e identificação da espécie.

Caracterização artística da imagem e patologias

A imagem, esculpida em um único bloco de madeira, foi pintada várias vezes, revelando existir quatro camadas de repintura durante a remoção dessas camadas pictóricas com o uso da técnica de prospecção estratigráfica. Na primeira camada estratigráfica, foi constatada a presença de uma camada de pintura automotiva na tonalidade rósea brilhante, juntamente com arabescos irregulares e feitos em purpurina, na parte externa do manto. Tanto a parte interna do manto, de coloração rosada, quanto a túnica, branco gelo, apresentavam indícios de desgaste da pintura. A representação facial da imagem apresentava olhos azuis e nuances de marrom e branco nos cabelos, juntamente com as cores tradicionais do coração em vermelho, verde e dourado, que simbolizam o Sagrado Coração de Jesus. A base da imagem foi pintada na cor preta e toda a pintura foi realizada com aerógrafo.

Observações macroscópicas evidenciaram certo grau de deterioração da madeira, ocasionado pela presença de patologias causadas por distintos agentes, dentre os quais, destaca-se: físico-estrutural, caracterizado por rachaduras e fissuras longitudinais no sentido base-ápice, seguindo a orientação dos elementos axiais do lenho; fatores físico-ambientais, caracterizados pelas manchas de umidade; e o biológico, manifestado por galerias superficiais ou mais profundas provocadas por cupins na cabeça e na base da imagem e, também, por manchas provocadas pelo desenvolvimento de fungos degradadores da madeira, principalmente na base (Figura 4).

A radiografia permitiu observar a extensão das patologias descritas, assim como conhecer detalhes de sua confecção, incluindo áreas de conexão dos membros e da face por meio do uso de estruturas metálicas (Figura 5). A base da imagem foi comprometida devido aos danos causados por insetos xilófagos e um incêndio ocorrido na Igreja, provocado por velas acessas pelos fiéis.

Figura 4 – Procedimentos do restauro e detecção de patologias na imagem do Sagrado Coração de Jesus, Joinville, Santa Catarina

A – remoção das camadas pictóricas; B – exposição da camada pictórica original da face;
C – rachaduras e fissuras na área do manto; D – manchas provocadas por umidade e bolor;
E – rachaduras e galerias de cupins na base do bloco; F – reintegração da pintura original



Fonte: fotos do acervo dos autores.

Figura 5 – Realização de exame diagnóstico por imagem, em equipamento de radiografia, na imagem do Sagrado Coração de Jesus, Joinville, Santa Catarina

A – posicionamento da imagem sacra no equipamento;
B – radiografia ao longo do eixo longitudinal da imagem sacra



Fonte: fotos do acervo dos autores.

A remoção da repintura possibilitou o resgate da pintura original, inclusive a cor castanha dos olhos. As perdas de suporte foram consolidadas (Figura 6). A obturação das rachaduras e das fissuras externas foi realizada com pasta de madeira. A base de apoio da imagem foi substituída por madeira de grápia [*Apuleia leiocarpa* (Vogel) J.F.Macbr., família Fabaceae], família botânica à qual foi acoplada seguindo os mesmos padrões e características da antiga base.

Figura 6 – Imagem restaurada do Sagrado Coração de Jesus.
Santuário Sagrado Coração de Jesus. Joinville, Santa Catarina



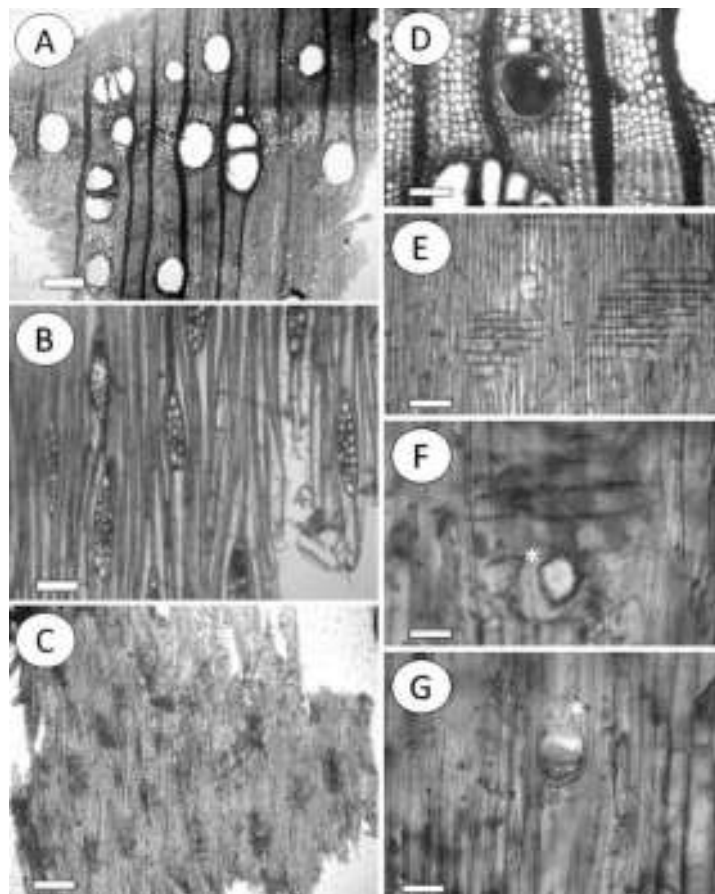
Fonte: foto do acervo dos autores.

Estrutura do lenho e identificação da espécie

A integridade estrutural do lenho, na maior parte do bloco, permitiu a descrição anatômica da madeira e a consequente identificação taxonômica da espécie *Cedrela odorata* L. (*Meliaceae*) como provedora da madeira utilizada na manufatura da imagem do Sagrado Coração de Jesus. É apresentada a seguir a descrição anatômica da madeira da espécie identificada e sua respectiva fotomicrografia (Figura 7).

Figura 7 – Anatomia da madeira de *Cedrela odorata* (Meliaceae) identificada na imagem do Sagrado Coração de Jesus, Joinville, Santa Catarina

A – anel semiporoso em sessão transversal; B – raios 1-3 seriados em sessão longitudinal tangencial; C – raio heterogêneo em sessão longitudinal radial; D – obstrução de vaso por goma ou óleo-resina (indicada pelo * na figura D); E – composição celular do raio; F – cristal prismático em célula do raio (indicado pelo * na figura F); G – cristal prismático em célula do parênquima axial (indicado pelo * na figura G); Barra de escala = 100 μ m (A – E); Barra de escala = 20 μ m (F e G)



Fonte: acervo dos autores.

A terminologia adotada a seguir é tida como padrão internacional para a descrição anatômica da madeira.

Camada de crescimento: distinta. *Vasos*: porosidade em anel semiporoso; predominantemente solitários e grandes no lenho inicial; múltiplos de 2-3 no lenho tardio; obstrução por gomas ou óleo-resina no lenho tardio; diâmetro tangencial médio entre 100-200 μ m; frequência ≤ 5 vasos por mm^2 ; placa de perfuração simples; pontoações intervasculares areoladas, alternadas; pontoações; raio-vasculares com bordas distintas, semelhantes às pontoações intervasculares em tamanho e forma. *Fibras*: paredes finas a espessas; pontoações simples ou com auréola diminuta; fibras não septadas. *Parênquima axial*: apotraqueal difuso, paratraqueal escasso, vasicêntrico e em faixas marginais; série fusiforme do parênquima axial com 3-4 células. *Raios*: 1-3 seriados; heterogêneos, com corpo formado por células

procumbentes e uma fileira de células marginais eretas ou quadradas; de 4-12 raios por mm. *Inclusões minerais*: cristais prismáticos em células marginais do raio e no parênquima axial.

A espécie *C. odorata* é uma árvore longeva e nativa da flora brasileira, podendo atingir 40 m de altura e 170 cm de diâmetro (Carvalho, 2010). Distribui-se naturalmente nos biomas da Amazônia, Cerrado, Caatinga e Mata Atlântica, nas formações de Caatinga *stricto sensu*, Cerrado *lato sensu*, Floresta de Galeria, Floresta de Várzea, Floresta Estacional Decidual e Floresta Ombrófila Densa. Possui registro no Norte (Acre, Amazonas, Amapá, Pará, Rondônia), Nordeste (Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Sergipe), Centro-Oeste (Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso), Sudeste (Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo) e Sul (Paraná, Santa Catarina). (Stefano; Calazans; Sakuragui, 2015). É conhecida por diversos nomes vernaculares no território brasileiro, devido à sua ampla distribuição geográfica, sendo comumente chamada de cedro, cedro-vermelho ou cedro-rosa (Paula; Alves, 2007).

Sua madeira apresenta coloração castanho-claro rosada e densidade de 0,47 g/cm³, tornando-a fácil de ser esculpida. Registros na literatura mostram que a madeira de cedro é historicamente empregada por diversos povos, tendo importância como matéria-prima em distintas categorias de uso, como medicinal, religioso, abrigos e edificações, artesanias e embarcações (Giménez; Moglia; Gómez, 2013; Harwood *et al.*, 2021; Melo-Júnior; Barros, 2017; Melo-Júnior; Boeger, 2015; Pscheidt; Melo-Júnior, 2022). Destaca-se, entretanto, seu uso como matéria-prima para esculturas sacras no Sul do Brasil (Marchiori; Machado, 2017; Marchiori; Schulze-Hofer, 2009; Schulze-Hofer; Marchiori 2010a, 2010b).

Na arte devocional, cada tipo de árvore, flor e fruto usado na ornamentação possui significados profundos. As árvores são símbolos da vida humana; as ervas, da brevidade; as espigas, de fartura; as flores, de esperança; e os frutos, representativos de realizações. Além dos significados genéricos, cada elemento possui também um conteúdo simbólico específico. No caso das árvores, o cedro significa excelência; o cipreste, incorruptível; e o plátano, alteza (Fabrino, 2012).

Aspectos simbólicos associados ao uso da madeira são registrados em diferentes culturas humanas (Lipp, 2002). Se, ao cedro, é designado um atributo que denota uma característica superior, sugere-se existir certa consonância entre os mestres artesãos, ao utilizarem tal madeira na produção de imagens sacras. Propriedades organolépticas da madeira

também são alicerces de relações simbólicas bem documentadas desde as sociedades pretéritas até as contemporâneas, tal como odor adocicado exalado pelo óleo-resina contido na madeira de lauráceas usada em rituais fúnebres (Bianchini; Scheel-Ybert; Gaspar, 2007).

A madeira de cedro, identificada aqui neste estudo, é detentora de odor distinto e agradável (Botosso, 2011), podendo ser um atributo relacionado ao seu uso na imagem sacra. Estudo realizado nas reduções jesuíticas do Rio Grande do Sul também ressalta o odor agradável do cedro na carpintaria de obras religiosas (Marchiori; Schulze-Hofer, 2010). Em adição, sabe-se que a seleção de madeiras para determinado uso cultural também se relaciona a características estruturais do lenho, como a densidade, que é um atributo físico reconhecidamente importante para a manufatura de artefatos culturais, permitindo, a baixa densidade, melhor manuseio e entalhe por parte dos mestres carpinteiros (Melo-Júnior, 2022; Melo-Júnior; Boeger, 2015). Em trabalho realizado na Igreja de Santo Alexandre e na Capela da Ordem Terceira do Carmo, sítios históricos de Belém do Pará, a identificação da madeira de cedro (*Cedrela cf. odorata*) foi associada à imagem sacra no contexto do bioma amazônico (Ono; Lisboa; Urbinati, 1996).

Nos escritos bíblicos encontram-se narrativas sobre espécies arbóreas variadas, como amendoeira, carvalho, cedro, cedro-do-Líbano, figueiras, macieiras, oliveiras, palmeiras, pinheiros, plátanos, romeiras, entre outras. No entanto, o cedro brasileiro não deve ser confundido com o cedro do Líbano (citado na Bíblia), o qual é uma gimnosperma pertencente ao gênero *Cedrus* (Coelho; Quites, 2014). O cedro citado muitas vezes nas orações poéticas do livro dos Salmos e por outros autores bíblicos apresenta uma reflexão espiritual quando visa a relação entre Deus e as árvores (Grenzer; Agostinho, 2021). A árvore é um dos símbolos mais significativos e mais difundidos em todas as culturas, estando ligada às substâncias divinas ou morada de poderes numinosos (Pastro, 2010).

As relações simbólicas e espirituais entre a natureza e o ser humano nas diferentes culturas apontam para um caminho inesgotável de saberes e conhecimentos produzidos pelas pessoas acerca da biodiversidade. A compreensão de que existem relações de interdependência entre os componentes da diversidade biológica e os seres humanos torna-se evidente diante da materialização das tradições religiosas expressas por meio da arte sacra. Conforme Grenzer e Agostinho (2021), isso se torna especialmente notável no tocante às árvores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do estado de conservação da imagem devocional do Sagrado Coração de Jesus revelou, na radiografia, a detecção de patologias na madeira e sinalizou urgência de intervenção para resgatar a autenticidade e a beleza original dessa peça histórica, contribuindo no processo de restauro.

A anatomia da madeira mostrou-se como ferramenta imprescindível não somente no processo de restauro, mas também na elucidação do componente biocultural que alicerça o conhecimento tradicional guardado pelos mestres artesãos na manufatura da arte sacra. A caracterização anatômica possibilitou a identificação da espécie *Cedrela odorata*, também chamada de cedro, deixando em evidência a importância das madeiras da flora brasileira na carpintaria religiosa. Sinaliza ainda a presença de determinados atributos do lenho capazes de estabelecer significados simbólicos, tal qual o aroma agradável e pronunciado do cedro.

O exame da imagem devocional do Sagrado Coração de Jesus, embora sem informações sobre sua origem, apoiou-se na análise botânica e no registro histórico eclesiástico, para que, em consonância com as técnicas de restauro, restabelecesse seu simbolismo religioso não apenas como uma obra artística singular, mas também como símbolo poderoso da fé na devoção religiosa.

Este estudo ressalta a importância da preservação do patrimônio religioso e histórico, bem como a relevância do estudo investigativo calcado no ramo científico da anatomia histórica, para fundamentar as práticas de restauração.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Túlio Vasconcelos Cordeiro. Diagnóstico por imagem através de radiografia e tomografia computadorizada da escultura do Senhor Bom Jesus do Bonfim da Bahia. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 9, p. 150-155, 2018.

ALMEIDA, Túlio Vasconcelos; SILVA, Lázaro Benedito da; LEITE, Kelly Regina Batista. Recontando uma história sacra: reavaliação da identidade da madeira da escultura do Senhor do Bonfim da cidade do Salvador, Bahia, Brasil. *Cultura Visual*, Salvador, n. 16, p. 59-70, 2011.

AQUINO, Felipe. *Para que servem os padroeiros?* [S.l.]: Cléofas, 2022. Disponível em: <https://cleofas.com.br/para-que-servem-os-padroeiros/>. Acesso em: 20 maio 2024.

BIANCHINI, Gina Faraco; SCHEEL-YBERT, Rita; GASPAR, Maria Dulce. Estaca de Lauraceae em contexto funerário (sítio Jaboticabeira II, Santa Catarina, Brasil). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 17, p. 223-229, 2007.

BOTOSSO, Paulo Cesar. *Identificação macroscópica de madeiras: guia prático e noções básicas para o seu reconhecimento*. Colombo, PR: Embrapa Florestas, 2011.

BRITO, Leandro Dussarrat. *Patologia em estruturas de madeira: metodologia de inspeção e técnicas de reabilitação*. 2014. 501 f. Tese (Doutorado em Engenharia de Estruturas) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2014.

- BUKATSCH, F. Bemerkungen zur doppelfärbung astrablau-safranin. *Mikrokosmos*, Stuttgart, v. 61, n. 8, p. 33-36, 1972.
- CARVALHO, Paulo Ernani Ramalho. *Espécies arbóreas brasileiras*. Brasília, DF: Embrapa Informação Tecnológica; Colombo, PR: Embrapa Florestas, 2010. v. 4.
- CLIMATE-DATA. *Clima*: Joinville (Brasil). [S.l.]: Climate-data.org, 2024. Disponível em: <https://pt.climate-data.org/america-do-sul/brasil/santa-catarina/joinville-4496/> Acesso em: 12 maio 2024.
- COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS E SÍTIOS (Icomos). *Princípios para a preservação das estruturas históricas em madeira*. México: Icomos, 1999.
- DÉTIENNE, Pierre; JACQUET, Paulette. *Atlas d'identification des bois de l'Amazonie et des régions voisines*. Paris: Centre Technique Forestier Tropical, 1983.
- DIOCESE DE JOINVILLE. Matriz Santuário Sagrado Coração de Jesus. Primeiro Santuário na cidade de Joinville. Joinville: Diocese Joinville, 2024. Disponível em: <https://www.diocesejoinville.com.br/paroquia/santuário-sagrado-coracao-de-jesus--bucarein-joinville-sc-bucarein primeiro Santuário na cidade de Joinville. Acesso em: 16 jun. 2024.>
- DIOCESE DE JOINVILLE. Paróquia Sagrado Coração de Jesus. Livro Tombo n. 1. Joinville: Diocese de Joinville, 1919.
- FABRINO, Raphael João Hallack. *Guia de identificação de Arte Sacra*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.
- FRANCISCO, Papa. *Carta Apostólica em forma de Motu Proprio (Sanctuarium in Ecclesia)* – com a qual se transferem as Competências sobre os Santuários ao Pontifício Conselho para a Promoção da Nova Evangelização. Cidade do Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2017.
- GIMÉNEZ, Ana; MOGLIA, Juana; GÓMEZ, José. Maderas empleadas en construcciones históricas jesuíticas de Córdoba, Argentina. *Anales del Museo de América*, Madrid, n. 21, p. 212-228, 2013.
- GRENZER, Matthias; AGOSTINHO, Leonardo Henrique Silva.** As árvores nos Salmos. Elementos para uma educação espiritual e ambiental. *Encontros Teológicos*, Florianópolis, v. 36, n. 2, p. 439-456, maio-ago. 2021. Fé cristã em tempos de pandemia. DOI: <https://doi.org/10.46525/ret.v36i2.1663>. Disponível em: <https://facasc.emnuvens.com.br/ret/article/view/1663>. Acesso em: 5 jun. 2024.
- HAMAO, Stephen Fumio; GIOIA, Francesco. *Conselho Pontifício para a Pastoral dos Migrantes e Itinerantes*. O Santuário: Memória, Presença e Profecia do Deus Vivo. Cidade do Vaticano: Vaticano, 1999. Disponível em: https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/migrants/documents/rc_pc_migrants_doc_19990525_shrine_po.html. Acesso em: 7 jun. 2024.
- HARWOOD, Janitce *et al.* Wood identification of the altarpiece and a sculpture of the Cathedral Basilica Santa María La Antigua. *European Journal of Science and Theology*, Romania, v. 17, n. 2, p. 137-149, 2021.
- INSIDE WOOD. *The inside wood database*. [S.l.]: Inside Wood, 2010. Disponível em: <http://www.insidewood.lib.ncsu.edu>). Acesso em: 10 jul. 2024.
- JOHANSEN, Donald A. *Plant microtechnique*. London: McGraw-Hill, 1940.
- KRAUS, Jane Elizabeth; ARDUIN, Marcos. *Manual básico de métodos em morfologia vegetal*. Seropédica, RJ: Edur, 1997.
- LELIS, Antonio Tadeu *et al.* *Biodeterioração de madeiras em edificações*. São Paulo: Instituto de Pesquisas Tecnológicas, 2001.
- LIPP, Frank J. *Herbalism*. Singapura: Evergreen, 2002.
- MAINIERI, Calvino; CHIMELO, João Peres. *Fichas de características das madeiras brasileiras*. São Paulo: Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo, 1989.

MARCHIORI, José Newton Cardoso; MACHADO, Paulo Fernando dos Santos. Identificação anatômica do lenho de três esculturas do museu sacro de Santa Maria. *Balduínia*, Santa Maria, RS, n. 60, p. 11-28, 2017.

MARCHIORI, José Newton Cardoso; SCHULZE-HOFER, Maria Cristina. O uso da madeira nas Reduções Jesuítico-Guarani do Rio Grande do Sul: 6 – Imagem de São Lourenço Mártir. *Balduínia*, Santa Maria, RS, n. 17, p. 7-10, 2009.

MARCHIORI, José Newton Cardoso; SCHULZE-HOFER, Maria Cristina. O uso da madeira nas Reduções Jesuítico-Guarani do Rio Grande do Sul. 10 – Imagem de Santo Estanislau Kostka. *Balduínia*, Santa Maria, RS, n. 21, p. 29-32, 2010.

MELO-JÚNIOR, João Carlos Ferreira de. *Anatomia histórica*. Curitiba: Bagai; Joinville: Ed. Univille, 2024a.

MELO-JÚNIOR, João Carlos Ferreira de. Aspectos anatômicos de madeiras históricas do período colonial do nordeste de Santa Catarina: elementos para conservação do patrimônio cultural. *Revista Confluências Culturais*, Joinville, SC, v. 1, n. 1, p. 70-84, 2012.

MELO-JÚNIOR, João Carlos Ferreira de. Historical anatomy: concept and approaches. *Rodriguésia*, Rio de Janeiro, v. 75, p. e01882023, 2024b.

MELO-JÚNIOR, João Carlos Ferreira de. Historical woods of traditional Brazilian boats. *IWA Journal*, Leiden, NL, v. 44, n. 1, p. 108-124, 2022.

MELO-JÚNIOR, João Carlos Ferreira de; AMORIM, Maick William; SILVEIRA, Eloisa Regina da. A xiloteca (coleção Joinvillea – JOIw) da Universidade da Região de Joinville. *Rodriguésia*, Rio de Janeiro, v. 65, n. 4, p. 1057-1060, 2014.

MELO-JÚNIOR, João Carlos Ferreira de; BOEGER, Maria Regina Torres. The use of wood in cultural objects in 19th Century Southern Brazil. *IWA Journal*, Leiden, NL, v. 36, n. 1, p. 98-116, 2015.

METCALFE, Charles Russel; CHALK, Lilian. *Anatomy of the dicotyledons*. Oxford: Clarendon Press, 1950. 2 v.

ONO, Ricardo H.; LISBOA, Pedro L. B.; URBINATI, Claudio V. Estatuária sacra em madeira – a identificação anatômica a serviço da restauração e da conversação. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, PA, v. 12, p. 151-160, 1996.

PAIVA, José Geraldo Antunes *et al.* Verniz vitral incolor 500: uma alternativa de meio de montagem economicamente viável. *Acta Botanica Brasilica*, Brasília, n. 20, p. 257-264, 2006.

PASTRO, Cláudio. *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: Paulus, 2010.

PAULA, José Elias; ALVES, José Luiz de Hamburgo. *897 madeiras nativas do Brasil: anatomia-dendrologia, dendrometria-produção-uso*. Porto Alegre: Cinco Continentes, 2007.

PIO XII, Papa. *Carta Encíclica Haurietis Aquas n. 54*. Aos veneráveis irmãos patriarcas, primazes, arcebispos e bispos e outros ordinários do lugar em paz e comunhão com a Sé Apostólica. Sobre o culto do Sagrado Coração de Jesus. Roma, 1956.

PSCHIEDT, William Jorge; MELO-JÚNIOR, João Carlos Ferreira de. O patrimônio arquitetônico em madeira de Rio Negrinho: um estudo sobre a tradição construtiva do Casarão Zipperer. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 30, p. e47, 2022.

RECORD, Samuel James; HESS, Robert William. *Timbers of new world*. New Haven: Yale University Press, 1943.

SCHERER, Cardeal Odilo Pedro, Arcebispo Metropolitano de São Paulo. *Carta Pastoral: o sínodo em 2019*. (“Caminho de comunhão, conversão e renovação missionária”). Carta apresentada no 1. Sínodo Arquidiocesano de São Paulo, 2018-2020. São Paulo, 2019.

SCHULZE-HOFER, Maria Cristina; MARCHIORI, José Newton Cardoso. O uso da madeira nas Reduções Jesuítico-Guarani do Rio Grande do Sul: 11 – Imagem de Nossa Senhora das Dores. *Balduinia*, Santa Maria, RS, v. 22–V, n. 22, p. 31-34, 2010a.

SCHULZE-HOFER, Maria Cristina; MARCHIORI, José Newton Cardoso. O uso da madeira nas Reduções Jesuítico-Guarani do Rio Grande do Sul: análise crítica. *Balduinia*, Santa Maria, RS, v. 15–VII, n. 23, p. 27-31, 2010b. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/balduinia/article/view/14109>. Acesso em: 13 maio 2021.

STEFANO, Marina Vaz; CALAZANS, Luana Silva Braucks; SAKURAGI, Cassia Monica. Meliaceae. In: REFLORA. *Lista de Espécies da Flora do Brasil*. Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Refflora, 2015. Disponível em: <http://floradobrasil2015.jbrj.gov.br/FB9992>. Acesso em: 15 maio 2024.

THE BRAZIL FLORA GROUP (BFG). Brazilian Flora 2020: Innovation and collaboration to meet Target 1 of the Global Strategy for Plant Conservation (GSPC). *Rodriguésia*, Rio de Janeiro, v. 69, n.4, p. 1513-1527, 2018.

UNGER, Achim; SCHNIEWIND, Arno; UNGER, Wibke. *Conservation of wood artifacts: a handbook*. New York: Springer Science & Business Media, 2001.

WHEELER, Elisabeth; BAAS, Pieter; GASSON, Peter (ed.). IAWA list of microscopic features for hardwood identification: with an Appendix on non-anatomical information. *IAWA Bulletin n.s.*, Leiden, NL, v. 10, n. 3, p. 219-332, 1989. (4. impressão 2007).

WHEELER, Elisabeth A.; GASSON, Peter E.; BAAS, Pieter. Using The InsideWood Web Site: Potentials and Pitfalls. *IAWA Journal*, Leiden, NL, v. 41, n. 4, p. 412-462, 2020.

A MATERIALIDADE DA ARTE ESCULTÓRICA DE JOÃO OLIVEIRA E O DESVELAMENTO DA PRESENÇA DO *UMWELT*

*THE MATERIALITY OF JOÃO OLIVEIRA'S SCULPTURAL ART UNVEILING
THE PRESENCE OF UMWELT*

*LA MATERIALIDAD DEL ARTE ESCULTURAL DE JOÃO OLIVEIRA REVELANDO
LA PRESENCIA DE UMWELT*

Zozilena de Fatima Fróz Costa¹

lenafroz@gmail.com

Francisca Jheine Andrade Cunha²

jheine_fran@hotmail.com

RESUMO

O objetivo deste artigo é refletir sobre as produções artísticas de João Oliveira, com realização de análise iconográfica e formal de algumas de suas esculturas. A contemplação do conjunto imagético produzido pelo artista é capaz de revelar a presença do *Umwelt*, no universo de significação inserido na *bolha subjetiva* inerente a cada ser humano, pois é dos galhos retorcidos da umburana que surgem as formas convulsas de suas imagens. A análise iconográfica é predominantemente religiosa em contraposição ao profano. No conjunto de sua obra, é observada a presença de formas geométricas, reverberadas em cubos e formas circulares, similares a fitas que se entrelaçam, embora o artista demonstre a preferência pela figura humana. Em relação à materialidade de sua obra, o artista usa a umburana de espinho como suporte e procura fazer emendas quase sempre imperceptíveis, para encobrir nós ou imperfeições da madeira.

Palavras-chave: escultura; artes plásticas; *Umwelt*.

ABSTRACT

The objective of this article is to reflect on the artistic productions of João Oliveira through an iconographic and formal analysis of some of his sculptures. Contemplating the imagetic ensemble produced by the artist reveals the presence of the *Umwelt* within the universe of meaning embedded in the subjective bubble inherent to every human being. It is from the twisted branches of the umburana tree that the convulsive forms of his images emerge. The iconographic analysis is predominantly religious in contrast to the profane. Across his body of work, the presence of geometric shapes is observed, reverberating in cubes and circular

¹ Conservadora e Restauradora de bens culturais móveis (pintura e escultura). Doutora em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Mestra em Comunicação e Semiótica, PUC/SP. Especialista em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis pelo Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR), Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6356369518579698>.

Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-2893-1358>

² Professora de Artes Visuais e Língua Portuguesa. Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Graduação em Letras (Português) pela UFPI. Graduação em Educação Artística pela UFPI.

<http://lattes.cnpq.br/4435105210591710>.

Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-6083-6032>

intertwining ribbons, although the artist shows a preference for the human figure. Regarding the materiality of his work, the artist uses umburana de espinho as a medium, striving to create almost imperceptible joints to conceal knots or imperfections in the wood. artist shows a preference for the human figure. Regarding the materiality of his work, the artist uses umburana de espinho as a medium, striving to create almost imperceptible joints to conceal knots or imperfections in the wood.

Keywords: sculpture; visualarts; *Umwelt*.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre las producciones artísticas de João Oliveira mediante un análisis iconográfico y formal de algunas de sus esculturas. La contemplación del conjunto imagético producido por el artista revela la presencia del *Umwelt* en el universo de significación inserto en la burbuja subjetiva inherente a cada ser humano. Es de las ramas retorcidas de la umburana de donde emergen las formas convulsas de sus imágenes. El análisis iconográfico es predominantemente religioso en contraposición a lo profano. En el conjunto de su obra, se observa la presencia de formas geométricas, que se reverberan en cubos y formas circulares, similares a cintas entrelazadas, aunque el artista demuestra una preferencia por la figura humana. En cuanto a la materialidad de su obra, el artista utiliza la umburana de espinho como soporte, procurando realizar uniones casi siempre imperceptibles para ocultar nudos o imperfecciones de la madera.

Palabras clave: escultura; artes plásticas; *Umwelt*.

INTRODUÇÃO

Como é sabido, o estado do Piauí é considerado o terceiro mais religioso no território nacional, daí ser conhecido como a *terra da Arte santeira*, dado o expressivo número de artistas que se dedicam à produção de imagens, tendo como iconografia recorrente santos, anjos e arcanjos.

Ao fazermos um percurso nas cidades piauienses, identificamos a presença desses profissionais, dedicados à arte santeira, após a presença dos pioneiros na capital do estado, na década de 1970, o Mestre Dezinho e o Mestre Expedito, já falecidos. Estes formaram os pilares de sustentação para uma arte conhecida como *arte santeira* que hoje se encontra na 5ª geração de artistas, os quais se dedicam à talha em madeira, usando como suporte, desde os mais convencionais, como o cedro, até os menos, como a umburana de espinho e de cheiro. Embora se identifique a presença *desses senhores do ofício* em várias cidades do estado, a maior concentração desses profissionais em talha na madeira está na capital. É nesse cenário, impregnado de crenças, misticismo e religiosidade, que se encontra a cidade de José de Freitas, localizada a 53 km de Teresina, capital do Piauí.

João Pereira de Oliveira, cujo nome artístico é José de Oliveira, nasceu em 25 de maio de 1959 na cidade de José de Freitas, onde reside até hoje. Filho de Helvídio Constâncio de Oliveira e Luiza Pereira de Oliveira, ambos lavradores. não chegou a concluir o Ensino Médio.

Contudo, a única formação em relação aos seus conhecimentos artísticos surgiu em decorrência do curso de Desenho Artístico e Publicitário pelo Instituto Universal Brasileiro, no período de 15 de setembro de 1980 a 23 de março de 1981.

Ressaltamos que a sua formação autodidata se desvela no alfabeto visual criado por ele. A partir de então, observamos um contínuo aprendizado refletido na formação profissional e na segurança em que talha a madeira, características refletidas nas suas peças. Assim, a cada momento, em seu ateliê/oficina, surgem novas formas, evidenciando o rigor formal, bem como o domínio das técnicas e materiais nas esculturas e nas pinturas.

Acreditamos que o cotidiano de João Oliveira se tornou um grande aliado do seu processo criativo, evidenciando a sua vivência e a sua experiência profissional. Ao nos permitir passear pelo conjunto de sua obra, tivemos a oportunidade de identificar a presença de quatro categorias: escultura em madeira, predominante; escultura em cimento; pinturas em tela; e mosaicos com seixos rolados. Iniciou seu interesse em talhar a madeira com os ex-votos.

Contudo, a sua carreira profissional foi iniciada em 1980, quando tinha 20 anos de idade, ao esculpir, em madeira, o perfil de Nossa Senhora, ao visitar a cidade religiosa de S. Francisco de Canindé, no Ceará, para pagar uma promessa junto aos seus pais. Nessa oportunidade, conheceu um escultor que o desafiou a fazer uma escultura. O resultado surpreendeu o artista e, desde então, surgiu a segurança que o mobilizaria a esculpir em madeira. Além de escultor e pintor, João Oliveira ainda é músico e compositor.

O objetivo deste artigo é refletir sobre as produções artísticas de João Oliveira, com realização de análise iconográfica e formal de algumas de suas esculturas.

.NASCEDOURO DE UMA ARTE BROTADA DA NATUREZA E SUA RELAÇÃO COM O *UMWELT*

Mais uma vez, recorreremos à contemplação do significativo conjunto de sua obra. Há como se fosse uma insistente procura pelo encontro com a figura humana, sendo a feminina a dominante na iconografia identificada nas suas criações. Além disso, o gosto por uma estética clássica impregna toda a obra, em que a religiosidade é predominante, embora também surja o tema do cotidiano, inspirado nas cenas vivenciadas na infância, como a mulher segurando uma criança e uma cabaça na cabeça (Figura 1), ou ainda um homem segurando uma cabaça e um cesto de palha, seguido de um cachorro, indicando possivelmente uma cena de caçada que parece estabelecer um diálogo com as pessoas interioranas que vivem na zona rural do estado e do Nordeste em geral, dialogando, assim, com a cultura nordestina e evidenciando a presença do *Mundo Próprio* ou *Umwelt* do artista.

Figura 1 – Sem título



Fonte: foto da autora, 2023.

O diálogo com a arte moderna se faz sentir pela presença de formas geométricas e circulares similares a fitas que nos conduzem a lembrar a obra da pintora e escultora brasileira Lygia Clark. É ainda interessante a percepção com que os corpos desses personagens se apresentam aos sentidos, tal é a metáfora que o artista nos reserva. A gestualidade desses personagens sugere a disposição dos corpos em uma forma desprestenciosa e singular. Podemos até estabelecer uma analogia com a simplicidade, porque não dizer, a ingenuidade do homem do campo. Em outra escultura cujo título é *Desilusão*, o artista representa uma mulher de cócoras, com o filho entre as pernas ao tempo que o amamenta. Está acompanhada de um cachorro, que descansa aos seus pés (Figura 2).

Figura 2 – *Desilusão*



Fonte: foto da autora, 2023.

A gestualidade dessa mãe é serena, como se esse ato fizesse parte de uma *espera*. Seu rosto é impassível, sem demonstrar qualquer expressão, reiterando o título atribuído pelo criador, *Desilusão*. Possivelmente, esse título reflete o estado em que aquela mulher se encontra, tal a incerteza de um futuro para si e sua criança. Acrescentamos ainda que o gesto de se sentar de cócoras identifica um ato do povo da zona rural, que se encontra esquecido, perdido nas malhas do tempo. Em 2005, essa escultura recebeu menção honrosa no XII Salão de Artes Plásticas no Piauí, promovido pela Fundação Monsenhor Chaves, por meio da Casa da Cultura do Piauí (Conheça [...], 2010).

Nesses exemplos, é evidente que o artista encontra no povo do interior a inspiração para os temas de suas produções. Por outro lado, o cachorro é recorrente na iconografia de suas esculturas, faladas anteriormente, bem como em outras obras, demonstrando a sua percepção em relação à cultura e aos costumes do Nordeste. Percebemos que a presença do cachorro parece insinuar o companheirismo desse animal no cotidiano do povo, inclusive na realização dos afazeres, como na roça e nas caçadas. Esses exemplos nos conduzem a identificar a presença do *Umwelt* de João Oliveira, que possui os sentidos aguçados com a cultura piauiense e, porque não dizer, também nordestina.

Ainda em relação à análise iconográfica do conjunto imagético, é possível evidenciar o domínio dos santos, como São Francisco de Assis. Ressalta-se que este santo é muito representado na arte santeira piauiense, pois se acredita que haja uma identificação do nordestino com essa figura, pelo seu amor aos pobres e respeito aos animais. Outra figura que

podemos citar é a Virgem Maria, a qual João Oliveira foi exaustivo em representar. O domínio da verticalidade resultante da deformação como expressão, são características formais que aproximam sua obra da arte gótica, bem como do maneirismo, destacando semelhanças com a obra de El Greco (1541-1614) e Parmigianino (1503-1540), cujo alongamento, traduzido em deformação, resulta na expressão que nos lembra o estado patêmico do estilo barroco e do expressionismo (Ostrower, 1991).

Ao refletir sobre o conjunto da obra, identificamos que João Oliveira raramente faz esboço do que será criado. Inclusive, uma das nossas interrogações surge no ato de contemplar o conjunto de seus trabalhos e, assim, tomamos como exemplo a escultura de *Cristo Crucificado* (Figura 3).

Figura 3 – *Cristo Crucificado*



Fonte: foto da autora, 2023.

Essa escultura, com o título *Cristo Crucificado*, datada de 2003, com as dimensões 53 cm x 16 cm x 59 cm, surge no espaço como que a desafiar a própria gravidade. A verticalidade se traduz no alongamento resultante da sintaxe entre formas cheias e vazias acompanhando o corpo do Cristo cuja cabeça se encontra levemente voltada para a esquerda, orientando nosso olhar para essa direção. O braço esquerdo, por sua vez, se desdobra em um movimento similar a um parafuso serpenteando num ritmo crescente, contrapondo-se ao domínio da verticalidade da imagem.

Em relação ainda à análise formal, devemos refletir que a forma inclinada encontra seu ápice no outro braço do Cristo, indicando o término do movimento. A escultura não possui base,

tal a modernidade do artista. Os volumes da escultura exercem a função de apoio, ao sustentá-la no chão. Devemos lembrar que a abolição da base foi amplamente usada pelo romeno Constantin Brancusi e pelo escultor francês Auguste Rodin. Contudo, evidencia-se que o movimento convulsivo das formas do corpo nu do *Cristo Morto* serve de oposição ao semblante calmo do Senhor, oferecendo aos sentidos a paz e a serenidade do estilo clássico. Diante do exposto, observamos que o artista estabelece a sintaxe entre sentimentos exagerados, expressando os estados patêmicos da alma humana, tão própria do estilo barroco, em contraposição à serenidade do estilo clássico.

Diante da observação da obra de João Oliveira, surge um insistente questionamento: qual a fonte de inspiração desse artista nessa escultura? Não encontramos outra explicação senão na presença da natureza no seu entorno, do *Umwelt*, como já foi assinalado desde o título. Como ele não faz esboços preliminares de suas criações é visível que use as formas sugeridas pelos galhos da própria umburana. Nesse cenário, as formas surgindo na planta direcionam o seu olhar, inserido num alfabeto plástico de significação, num processo constante de inspiração. Há uma necessidade de abrir um parêntese para justificar essa tese, por considerar que se refere à “[...] presença da prototeoria do *Umwelt*, edificada por Jacob von Uexküll” (Costa, 2003, p. 44).

Jacob von Uexküll¹³ elege o *Umwelt*, termo alemão desenvolvido na biologia, principalmente em sua obra intitulada de *UmweltundInnenwelt der Tiere*, publicada em 1921, apresentando pressupostos teóricos de grande relevância para as pesquisas que viriam a seguir e na etologia pela teoria da significação. Para uma melhor compreensão sobre a teoria desenvolvida por esse cientista, torna-se fundamental ler seu texto clássico – *A Strollthroughthe Worlds Ofanimalsandmen: a Picture Book Ofinvisible Worlds of Jacob von Uexkull* (Uexküll, J., 1992) – e a obra de seu filho, Thure von Uexküll (1987), intitulada de *The Sign Theory of Jacob von Uexküll*, que prossegue com a discussão entre semiose e realidade.

Para essa teoria, o significado nasce da relação entre o ser vivo, o mundo em volta e o mundo particular de cada espécie. Esse mundo é considerado como uma espécie de *bolha*

¹³ Nasceu na Estônia em 1864, estudando Zoologia na Universidade de Dorport. Posteriormente, passou a desenvolver suas pesquisas no Instituto de Fisiologia de Heidenberg, onde iniciou uma pesquisa sobre a fisiologia dos animais, que mais tarde serviria para fundamentar sua teoria voltada para o *mundo subjetivo* ou *Umwelt*. Já em 1926, organizou e dirigiu, na Universidade de Hamburgo, o *Institut für Museumsforschung*, o Instituto para o Estudo do Mundo-Próprio, na função de Professor Honorário, direcionando suas pesquisas para três ramos da ciência, resultando na publicação de numerosos trabalhos que serviram para posterior reflexão das pesquisas de seu filho, Thure von Uexküll. Ainda em 25 de julho de 1944, antes de sua morte, conseguiu deixar um importante legado sobre suas teorias, fazendo uma revisão fundamental para a ciência (Costa, 2003).

subjetiva que é inerente a cada ser vivo. Em nota de rodapé, Jacob von Uexküll (1982, p. 24, tradução nossa), chama atenção para o significado do termo *Umwelt*, afirmando que “[...] corresponde a ambiente, mundo ambiente ou, com menos propriedade meio ambiente”, porém, o sentido que este cientista emprega é bem mais abrangente, porque significa qualquer coisa que depende do ser vivo, considerado como resultante de uma seleção por este realizada, dentre todos os elementos do ambiente, em virtude da sua própria estrutura específica, o seu *mundo-próprio* (Costa, 2003). Parece estar claro, para essa autora, diante das suas colocações, que Uexküll nunca conseguiu ver o mundo de uma maneira simplificada ou reduzida, admitindo sempre a sua complexidade, conceito este depois retomado por Edgar Morin (1991).

As descobertas de Jakob von Uexküll estão inseridas numa *Semiótica mais idealista*, que faz da observação, instrumentos, canais perceptuais de comunicação e suas expressões tecnológicas via extra de somatização, construídas através dos processos evolutivos. Estes permitem a emergência do sujeito, fazendo com que a sua intersecção com a realidade (o domínio da captura do fenômeno) seja o que foi nomeado como um *Universo Subjetivo*, o *Umwelt* (Costa, 2003).

Numa observação mais depurada sobre as criações de João Oliveira, verificamos a presença recorrente do *Umwelt*. Se ainda resta alguma dúvida sobre o vigor do processo criativo do artista, basta contemplar essa escultura e sua relação com o *Umwelt*. Seguimos com a análise de outra obra, denominada de *Cristo Morto*, detalhe (Figura 4).

Figura 4 – *Cristo Morto* - detalhe



Fonte: foto da autora, 2023.

O rosto do Senhor surge no espaço entre formas rotundas que, ao mesmo tempo, ao configurar a imagem, serve como moldura para o seu rosto.

A análise iconográfica nos permite identificar que o rosto do Senhor se oferece aos sentidos como uma sensação de serenidade e de paz. Contudo, algo que desperta a atenção é uma espécie de falha natural da madeira, passando sobre o olho esquerdo da escultura, insinuando a divisão do rosto em duas metades. Assim, ainda mais o artista conserva um signo, similar a um nó da madeira junto ao nariz da imagem, cuja leitura procura preencher o vazio desse rosto. Com esse gesto, demonstra a sua habilidade, comprovando que nada é empecilho para completar a metáfora que o artista nos oferece. Ainda devemos considerar que o escultor possui domínio dos materiais e de suas técnicas. Dentre as técnicas de restauro, as emendas são aquelas que João Oliveira demonstra grande habilidade.

Acrescenta-se ainda a sua preocupação com a conservação da madeira, que deixa secar à sombra no seu ateliê, com a pretensão de evitar as rachaduras como consequência dos processos de hidroscoopia (dilatação) e turgência (perda de umidade) das madeiras verdes ou em processo de secagem diante do clima (Diaz-Martos, 1975). Acreditamos que esse faltante reverberado no vazio presente no rosto do santo culminou com a expressividade ímpar dessa escultura. Possivelmente, seja prudente pensar que o artista deixou, propositadamente, esse vazio, para realçar a expressividade dessa imagem, haja vista que domina, como ninguém, as emendas nas suas esculturas.

Ressalta-se ainda a importância do vazio na história da arte. A arquitetura grega elegeu o vazio em torno de seus templos com o objetivo de torná-los imponentes em relação às demais construções. Com a arte moderna o vazio volta a ocupar o seu valor na construção da forma, a exemplo do que ocorre nas obras de vários artistas, Brancusi, Henry Moore, Picasso, Maria Martins e Lygia Clark, entre outros. O vazio, parece evidenciar a nossa incompletude, possivelmente uma referência à falta lacaniana, relacionada ao desejo (Taffarel, 2010).

O BEIJO, RESULTANTE DA SINTAXE ENTRE O CHEIO E O VAZIO

Em contraponto ao sagrado, presente nas imagens religiosas criadas por João Oliveira, procuramos eleger outra escultura cuja iconografia é o *beijo*, com dimensões de 90 cm x 20 cm x 18 cm, cujo tema foi escolhido pelo artista para criar nova forma escultórica. As Figuras 5, 6 e 7 apresentam essa escultura em três distintas perspectivas.

Figura 5 – *Beijo*



Figura 6 – *Beijo*



Figura 7 – *Beijo*



Fonte: foto da autora, 2023.

Primeiramente, torna-se interessante alertar que é impossível proceder a leitura completa dessa obra considerando um único ponto de vista. Similar ao estilo barroco, ela passa a exigir um certo esforço para identificar os vários pontos de vista, e cada um fornece uma informação singular. Aliás, essa característica formal é própria do estilo João Oliveira. O nosso ponto de partida, para a leitura, são as primeiras formas que exercem a função de base, de apoio, gerando o equilíbrio e a estabilidade oriunda da verticalidade recorrente nessa obra. A análise formal é traduzida em volumes, conduzindo ao alongamento como resultante de formas, configurando os corpos de duas figuras que se entrelaçam, na cena de um beijo.

Podemos ainda procurar realizar uma leitura dessa obra em dois grandes módulos. O primeiro, configurado em formas que se intercalam entre cheios e vazios, exercendo a função de apoio à imagem. No segundo, os volumes insinuam a presença de um corpo servindo para indicar os outros dois corpos. Contudo, todo o conjunto volumétrico assume uma intensa movimentação, a tal ponto de confundir ou, quem sabe, intuitivamente, intrigar o observador. Retornando à questão do *Umwelt*, essa escultura é mais um forte indicativo de que esse artista utiliza a natureza, ou seu meio ambiente, como parte do seu processo de *mundo vivência* de significação, inserido na sua bolha, conforme sugere o conceito de *Umwelt*. Ressaltamos ainda que a presença de um primeiro corpo nos faz tecer uma relação à HQ (História em Quadrinho ou Arte Sequencial), à medida que parece indicar uma sequência de ações, similar a uma narrativa visual.

A plasticidade dessa obra é um dos grandes recursos usados pelo artista, pois a escultura possui uma materialidade refletida na presença de uma textura, lisa e uniforme resultado de

várias etapas de lixamento, na tentativa de apagar os vestígios ou irregularidades do suporte. Contudo, o artista, com maestria, conserva os anéis da madeira, com o intuito de realçar os veios, reiterando a expressividade de suas peças. Todas essas características nos conduzem a refletir que João Oliveira é criador de um estilo próprio, singular no panorama das artes plásticas nacionais e internacionais.

A análise iconográfica, como já assinala o título da obra, é o encontro de figuras. Para Costa (1999), o tema do beijo se apresenta na arte primeva, num dos conchóides da Toca do Boqueirão da Pedra Furada, no Parque Nacional da Serra da Capivara em São Raimundo Nonato, Piauí. Na pequena imagem, cerca de 12 cm, se encontra dois antropomorfos que têm sugerido, através dos tempos, várias interpretações e, dentre estas, a mais recorrente, é o *beijo*. Este tema já foi representado pela arte moderna, com as produções de esculturas de Rodin, Brancusi e Pablo Picasso. O dicionário de antropologia (Akhoun, 1983) procura abordar a origem do *beijo* na etologia (Ropartz, 1983), citando as aves que, no ato de alimentar suas crias, depositam o alimento em seus bicos.

Por fim, como suporte, o artista, mais uma vez, elegeu a umburana de espinho para esculpir esse tema, por considerar essa madeira mais branda para talhar.

MATERIALIDADE DA ESCULTURA DE JOÃO OLIVEIRA

João Oliveira é comprometido com a preservação do meio ambiente de maneira tão evidente que o suporte para sua obra encontra, nas matas da cidade de Pedro II, próxima a José de Freitas, a sua matéria-prima. O escultor muitas vezes passa semanas escolhendo a árvore da qual possa extrair seus galhos sem lhe causar algum prejuízo. É importante frisar que as madeiras, tanto o cedro quanto a umburana, têm sido protegidas pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama), o que dificulta a produção da arte santeira piauiense.

Vale mencionar que, protegido por um bosque com amplas mangueiras, defronte de sua moradia, João Oliveira fez sua primeira oficina de criação. Atualmente, dispõe de um amplo ateliê, servindo de oficina ou espaço de criação, bem como para a exposição de suas peças. No ateliê, se encontra a bancada de madeira, usada para as técnicas de entalhe em madeira, além de um conjunto de ferramentas em metal adaptadas ao trabalho. Numa caixa de madeira, encontra-se: a grossa, usada para desbaste de madeira; o limatão, servindo para a mesma função da grossa, porém em áreas mais estreitas; os formões utilizados para desbastar; as pequenas facas adaptadas para os efeitos na talha; as serrinhas usadas nos locais em que o serrote não têm acesso; a machadinha, que substitui o enxó; e, por último, o macete ou maça, servindo de apoio

para entalhar o suporte.

Nas técnicas de acabamento, o artista utiliza lixa para madeira. Para tonalizar a madeira, usa o extrato de nogueira. Para o acabamento ou camada de proteção, recorre ao uso da cera incolor em pasta, cujo efeito se traduz num brilho aveludado e suave.

Diante das considerações feitas, podemos identificar que esse artista utiliza o método do desbaste, ou glíptico, similar ao processo de escultura em pedra, contrapondo ao método de acréscimo ou plástico em se tratando do uso de material maleável como a argila, dentre outros.

Portanto, embora João Oliveira tenha incursionado pela técnica de escultura usando o cedro como suporte, é com a umburana de espinho que ele mais se identifica, servindo como sua inspiração na teia de significação do seu *mundo próprio* ou *Umwelt*.

A ASSINATURA COMO MODO DE PRESENÇA

Em relação à arte santeira, é importante revelar que os artistas procuram, na assinatura, registrar a autoria. João Oliveira cria uma assinatura cujos signos são gravados nas bases das obras, em que assinala *Joãooliveira*, além da data (Figura 8). Ao procurar identificar os criadores da arte santeira piauiense, observamos que, na sua maioria, registram as suas assinaturas nas bases das esculturas, e cada um cria um signo capaz de o identificar.

Figura 8 – Assinatura de João Oliveira nas obras



Fonte: foto da autora, 2003.

A questão da assinatura é sempre algo que causa uma certa inquietação, pois o artista se vê representado, ao identificar a assinatura, como marca singular.

Ressalta-se que, no estilo barroco, os artistas/artesãos não assinaram suas obras, razão pela qual eram considerados anônimos. Lembramos de Manoel da Costa Ataíde que, na *Santa Ceia*, obra pertencente ao Convento do Caraça em Minas Gerais, registrou no verso da pintura: *Ataíde pintó*. Contudo, esse gesto é uma raridade em se tratando de autoria no período colonial, tanto que é comum atribuir o termo *anônimo* para indicar obras desse período.

CRONOLOGIA DAS PRODUÇÕES DE JOÃO OLIVEIRA

A criatividade e a habilidade técnica das obras de João Oliveira resultam nas premiações recebidas a partir da década de 1980, ao participar de salões de artes plásticas, além de menções honrosas, dentro e fora do estado. É verdade que esse artista demonstra a sua constante pesquisa por formas originais, deixando, em cada uma, a sua marca, como identidade. Tanto que chega a declarar a Correia (2007, p. 15) em entrevista:

Comecei por brincadeira e agora descobri que o segredo é sempre dar um toque à minha obra, para que, quando as pessoas vejam, saibam que se trata de uma peça minha. Elas não são peças bonitas, mas diferenciadas. Tudo começou com os ex-votos, mas aquelas peças poderiam ser encontradas em qualquer lugar. Então comecei a enveredar pela originalidade. Foi isso que me proporcionou vários prêmios ao longo dos anos.

Seu percurso artístico se dá a partir de 1985, quando participa do evento *Arte Santeira de Canindé*, no Ceará. Em 1987, participa do *X Salão de Artes Plásticas*, em Teresina, na categoria escultura, promovido pela Fundação Monsenhor Chaves por meio da Fundação Cultural do Piauí. Em 1992, o artista recebe o Certificado Revelação de José de Freitas, recebendo o título de Pintor, Escultor, Publicitário e Poeta adquiridos, méritos consagrados, pela escolha do público. O certificado foi entregue pelo Presidente da Equipe Revelação. Em 1995, recebe o 3º lugar com a escultura *Cristo Crucificado*. Em 1996, alcança o 1º e 2º lugar no Salão de Artes Plásticas, promovido pela Fundação Monsenhor Chaves por meio da Fundação Cultural do Piauí, com uma escultura de Nossa Senhora que media cerca de dois metros. A partir daí, o artista foi colecionando prêmios e menções honrosas.

Em 1998, concorrendo com diversas peças, representa o Piauí no evento *I Feira de Arte Santeira do Nordeste*, realizada no Palácio Rio Branco, promovida pela Empresa de Turismo S.A. (Emtursa). Em 2000, ganha o 1º lugar da arte santeira do Piauí, com a escultura *São Francisco de Assis*. Em 2001, ganha o 1º lugar da arte santeira do Piauí, com a escultura *Santo Antônio*. Em 2003, ganha o 1º lugar da arte santeira do Piauí, com a obra *Madona com o Menino*, em evento promovido pelo PRODART, realizado no Teresina Shopping. Em 2003, com a obra *Cristo Morto*, ganha menção honrosa no *X Salão de Artes Plásticas* em Teresina, realizado na Casa da Cultura em Teresina. Em 2004, ganha o 1º lugar no *X Salão de Arte Santeira* com a escultura *Contemplação de Santo Antônio*, realizado no Teresina Shopping. Em 2005, ganha o 2º lugar no *XI Salão de Arte Santeira do Piauí*, com a escultura *São Francisco e os animais*. Em 2005, com a escultura denominada *Desilusão*, ganha menção honrosa no *XII Salão de Artes Plásticas* na Casa da Cultura em Teresina. Em 2007, participa da *Exposição Artes de Março* com a escultura intitulada *Entrelaçada*, realizada no Teresina Shopping, com

o patrocínio da Caixa Econômica Federal. Em 2008, ganha o 1º lugar no *XII Salão de Arte Santeira* no Piauí, com a escultura *Cristo Fragmentado*. Em 2010, ganha o 1º lugar no *XIII Salão de Arte Santeira* no Piauí, com a obra *Crucifixo*. Para a continuidade da cronologia de sua obra, precisamos continuar com a entrevista do artista em José de Freitas.

Por fim, ressaltamos que João Oliveira atualmente produz por encomenda e atende ao mercado de arte. Esse artista também produz esculturas inspiradas em temas históricos, a exemplo da escultura em cimento e ferro localizada no Memorial da Batalha do Jenipapo em Campo Maior, no Piauí. Na cidade de Expedito Alves, esse artista criou uma escultura de Santo Expedito de 6 m de altura.

Em relação ao mercado de arte, podemos refletir que João Oliveira expõe nas capitais brasileiras, como São Paulo, Brasília e Belo Horizonte, além de Teresina. Também em países, como Espanha, Portugal, Canadá e Estados Unidos, que possuem suas peças. Com mais de 30 anos de produção, o artista se encontra em plena atividade, construindo um repertório plástico ímpar que o distingue no cenário das artes plásticas brasileiras e internacionais.

Finalmente, a importância da produção de João Oliveira foi reconhecida por meio do certificado de Registro no Patrimônio Vivo do Estado do Piauí, em 5 de novembro de 2021, sob o Livro de Tombo, conforme a Lei nº 5.815, de 16 de dezembro de 2008. Entre os 30 artistas, João Oliveira, da cidade de José de Freitas, foi contemplado em solenidade dirigida pelo então governador, Wellington Dias, no Dia Nacional da Cultura. A partir de 2022, com esse título, ele passou a contar com o auxílio financeiro vitalício e mensal, com o compromisso de manter vivas as tradições culturais do Piauí.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de refletir que uma pesquisa está sempre incompleta, em contínuo movimento, há uma necessidade de encerrar nossa reflexão sobre as produções artísticas, dando ênfase às esculturas de João Oliveira, natural de José de Freitas, cidade piauiense.

João Oliveira é mundialmente conhecido por suas obras, as quais fazem parte de coleções particulares locais e nacionais, por vários estados brasileiros, e internacionais. Alguns estados por onde encontramos exemplares são: Minas Gerais, Brasília e São Paulo, bem como Piauí. Neste se encontra a grande maioria de suas criações. Em José de Freitas, sua terra natal, podemos contemplar, num dos seus muros, a presença de um alto relevo, em cimento, com um tema religioso.

A análise iconográfica nos permitiu identificar a presença do figurativo em contraponto ao abstrato. Além disso, foi possível perceber que a presença dos temas religiosos e da figura feminina são predominantes no universo de suas criações.

O alongamento e o domínio da verticalidade são características formais recorrentes na sua obra. Os volumes conferem equilíbrio e estabilidade às peças, resultando no efeito de sentido de *deformação* usada como *expressão*. A presença recorrente dessa característica formal nos conduz a estabelecer analogias com as obras do artista barroco, El Greco (1541-1614) e do maneirista Parmigianino (1503-1540). O expressionismo visível nos corpos das esculturas contrasta com a serenidade traduzida nos rostos dos personagens representados, indicando o diálogo desse artista com o estilo clássico.

É sabido que João Oliveira não costuma fazer esboços preparatórios de suas obras e, por essa razão, procura seguir a sua intuição e sensibilidade, tendo como condutor as formas naturais da madeira, evidenciando, assim, a presença do *Umwelt* ou *mundo subjetivo*.

Como suporte, utiliza a madeira branda, como a umburana de espinho, que colhe nas matas de Pedro II, demonstrando a sua preocupação com a preservação ambiental. Embora seja observada a preferência do artista pela umburana, João de Oliveira utiliza outros materiais, como o cimento, fazendo do ferro o material de sustentação da escultura. Essas esculturas em concreto são encontradas em espaços públicos, como Praças e Memoriais.

Em termos gerais, o olhar sobre o conjunto das criações de João Oliveira, permite-nos identificar a presença de esculturas em talha, elegendo a umburana como preferida. A análise da materialidade de João Oliveira desvela o emprego de sua intuição e sensibilidade resultantes de um artista inquieto, de um pesquisador que está sempre buscando encontrar formas inspiradas pela própria natureza, revelando a presença evidente da prototeoria do *Umwelt*, edificada por Jacob von Uexküll.

REFERÊNCIAS

- AKHOUN, André (dir.). *Dicionário de antropologia: do homem primitivo às sociedades actuais*. Lisboa: Verbo, 1983.
- CONHEÇA a história do escultor piauiense João Oliveira. Veja! [S.l.]: blog180 graus, 2010. Disponível em: <https://180graus.com/cultura/conheca-a-historia-do-escultor-piauiense-joao-oliveira-veja-370857/>. Acesso em: 20 nov. 2024.
- CORREIA, Lorena Araújo de Sousa. *A poética escultórica de João Oliveira*. 2007. Monografia (Bacharelado em Artes Visuais) – Instituto Camilo Filho, Teresina, PI, 2007.
- COSTA, Zozilena Fróz. *Análise semiótica de configurações rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara, Piauí*. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.
- COSTA, Zozilena Fróz. *Uma inscrição de mundo a flor da pedra: os processos de comunicação dos povos pré-históricos através da pintura do Parque Nacional da Serra da Capivara (PARNA), Piauí-Brasil*. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- DIAZ-MARTOS, Arturo. *Restauracion y conservacion del arte pictórico*. Madrid: Arte Restauro S.A., 1975.
- MORIN, Edgar. *O Método IV – as ideias: a sua natureza, habitat e organização*. Tradução de Emílio Campos

Lima. Portugal: Edições Europa-América, 1991.

OSTROWER, Fayga Perla. *Universos da arte*. 6. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

ROPARTZ, Philippe. A etologia humana. In: AKHOUN, André (dir.). *Dicionário de antropologia: do homem primitivo às sociedades actuais*. Lisboa: Verbo, 1983. p. 208-234.

TAFFAREL, Marilsa. *O desejo segundo Jacques Lacan*. São Paulo: Blog de Psicanálise, Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.sbbsp.org.br/blog/o-desejo-segundo-jacques-lacan/atualizado>. Acesso em: 20 fev. 2019.

UEXKÜLL, Jacob von. *Dos animais e dos homens: digressões pelos seus mundos próprios*. Doutrina do significado. Tradução de Alberto Candeias e Anibal Garcia Pereira. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1982.

UEXKÜLL, Thure von. The sign theory of Jacob von Uexküll. In: KRAMPEN, Martin *et al.* (ed.). *Classics of Semiotics*. Boston, MA: Springer, 1987. p. 147-179. (Topics in Contemporary Semiotics).

CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

DISCUSSÕES ACERCA DO CONCEITO DE LEGIBILIDADE EM RESTAURAÇÃO DE ESCULTURAS EM MADEIRA POLICROMADA

DISCUSSIONS ABOUT THE CONCEPT OF LEGIBILITY IN RESTORATION OF POLYCHROME WOOD SCULPTURES

DISCUSIONES SOBRE EL CONCEPTO DE LEGIBILIDAD EN RESTAURACIÓN DE ESCULTURAS EN MADERA POLICROMADA

Luciana Bonadio¹

lucianabonadio.ufmg@gmail.com

RESUMO

O conceito de legibilidade aplicado a procedimentos de Restauração de esculturas religiosas com função devocional e museológica é frequentemente utilizado na elaboração de critérios de intervenção em objetos de Restauração. Na definição desses critérios, a legibilidade pode estar relacionada a outros conceitos das teorias da Restauração, à função do objeto de Restauração e ao sujeito ou comunidade proprietária do objeto. Objetiva-se discutir o conceito de legibilidade utilizado na Restauração de esculturas devocionais de culto ativo e de função museológica. Exemplificaremos por meio de monografias realizadas por estudantes do curso de Conservação-restauração de bens culturais móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, as quais tiveram esse conceito como norteador nas Restaurações de esculturas em madeira policromada dos séculos XVIII e XIX, pertencentes às Arquidioceses de Belo Horizonte e Diamantina, em Minas Gerais, Brasil.

Palavras-chave: legibilidade; restauração; escultura devocional.

ABSTRACT

The concept of legibility applied to restoration procedures of religious sculptures with devotional and museological functions is often used in the development of intervention criteria in restoration objects. In defining these criteria, legibility may be related to other concepts of restoration theories, to the function of the restoration object and to the subject or community that owns the object. The aim of this article is to discuss the concept of legibility used in the restoration of devotional sculptures of active worship and museological function. We will exemplify this through monographs written by students of the course Conservation-restoration of movable cultural assets at the School of Fine Arts of the Federal University of Minas Gerais, who used this concept as a guide in the restoration of polychrome wooden sculptures from the 18th and 19th centuries, belonging to the Archdioceses of Belo Horizonte and Diamantina, in Minas Gerais, Brazil.

Keywords: legibility; restoration; devotional sculpture.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural. Mestre em Artes, EBA/UFMG. Especialista em Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis, Centro de Conservação e Restauração (Cecor), EBA/UFMG. Professora Assistente do curso de Conservação-restauração de Bens Culturais Móveis, EBA/UFMG. Conservadora-restauradora do Museu de Arte da Pampulha, Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, Minas Gerais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1896237320930663>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1376-4504>.

RESUMEN

El concepto de legibilidad aplicado a los procedimientos de Restauración de esculturas religiosas con funciones devocionales y museológicas es frecuentemente utilizado en el desarrollo de criterios de intervención en objetos de Restauración. Al definir estos criterios, la legibilidad puede estar relacionada con otros conceptos de las teorías de la Restauración, la función del objeto de la Restauración y el sujeto o comunidad propietaria del objeto. El objetivo es discutir el concepto de legibilidad utilizado en la Restauración de esculturas devocionales de culto activo y función museística. Lo ejemplificaremos a través de monografías escritas por estudiantes del curso de Conservación-Restauración de bienes culturales muebles de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais, que tuvo este concepto como guía en las Restauraciones de esculturas en madera policromada del siglo XVIII y XIX, perteneciente a las Arquidiócesis de Belo Horizonte y Diamantina, en Minas Gerais, Brasil.

Palabras clave: legibilidad; restauración; escultura devocional.

INTRODUÇÃO

Na elaboração de critérios para intervenções de Restauração² em determinados objetos, é muito comum o uso da legibilidade como critério para justificar a execução de alguns procedimentos, como, por exemplo, a remoção de repinturas e de vernizes oxidados ou a reintegração cromática. Ao elencarmos os critérios apresentados nas Restaurações de esculturas em madeira policromada dos séculos XVIII e XIX, no decorrer das atividades do curso de graduação em Conservação-restauração de bens culturais móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (CCRBCM/EBA/UFMG), no período de 2012 a 2022³, constatamos alguns exemplos em que a legibilidade é apresentada como tal.

Diante disso, entendemos que esse tema, por vezes controverso, ganhou, na atualidade, discussões que visam a sua compreensão e aplicação de forma mais adequada na elaboração dos critérios de intervenção de Restauração.

Com base nessa observação e objetivando discutir o conceito de legibilidade utilizado na Restauração de esculturas devocionais de culto ativo⁴ e de função museológica, apresentamos, inicialmente, algumas das esculturas restauradas, pontuando a forma como a legibilidade foi aplicada. Em seguida, abordaremos o conceito em questão, trazendo alguns autores que irão referenciar a nossa discussão. Logo após, trataremos da aplicação dele como critério nas intervenções de Restauração em escultura devocional.

² A palavra Restauração será sempre grafada com a letra inicial maiúscula, pois designará conservação-restauração, de acordo com a Teoria Contemporânea da Restauração (Viñas, 2021).

³ As parcerias institucionais foram firmadas com o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA), entre 2012 e 2014, e com o Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte (2013 até os dias atuais).

⁴ Myriam Serck-Dewaide (2002), define as esculturas que estão dentro de edifícios religiosos como de culto ativo, isto é, são adoradas e/ou participam de rituais religiosos.

Como resultado, esperamos que o conceito legibilidade seja elucidado no campo da conservação-restauração de esculturas com função devocional.

ESCULTURAS RESTAURADAS E LEGIBILIDADE

As esculturas apresentadas nesta seção pertencem às Arquidioceses das cidades de Belo Horizonte e Diamantina, em Minas Gerais, Brasil. Elas compuseram parcerias institucionais que possibilitaram estudos e Restaurações de 95 esculturas devocionais no período de 2012 a 2022, por estudantes do CCRBCM/EBA/UFGM, em disciplinas do quinto ao oitavo período e em Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC).

Ao analisar as 36 monografias produzidas, verificamos que 24 delas apontam a legibilidade como critério para intervenção, anunciando referências teóricas de Cesare Brandi (2004), e Salvador Muñoz Viñas (2021). Dentre essas monografias, 5 enfatizam a legibilidade, incluindo-a no título – Boelsums (2014), Campos (2018), Marçal (2014), Moura, (2016), Torres (2015) – e citando-a como sendo da obra de arte, da escultura, da imagem, da forma, do todo, estética e para que o objeto possa cumprir a função devocional. Salientamos que, para alcançá-la, executaram procedimentos, como limpezas, remoções e manutenções de intervenções, remoções de verniz e de repintura, nivelamentos de lacunas na policromia e reintegrações cromáticas. Sobre esses dois últimos procedimentos, a monografia de Vitória Faria (2022), apesar de não citar a legibilidade no título, discute-a no texto. Três exemplos de legibilidade serão percorridos a seguir.

Marçal (2014) tem como foco a recuperação do tecido das vestes representado na escultura – o estofado⁵. Percebeu que a representação do tecido do manto e da túnica, nas camadas visíveis, não era condizente com a execução primorosa do entalhe na madeira dessas partes. A camada pictórica e os elementos decorativos não tinham apuro técnico e a forma como o tecido e seus motivos decorativos estavam constituídos não demonstrava referências do período em que a escultura fora entalhada. Com o objetivo de compreender as camadas visíveis e subjacentes possíveis, foram realizados exames e cortes estratigráficos que confirmaram uma repintura sobre a policromia original.

Ao comparar a repintura com a policromia original, a primeira questão era remover ou não a repintura. Entretanto, qual seria a justificativa para a realização dessa intervenção? A escultura não possuía nenhum tipo de alteração iconográfica e o motivo pelo qual a escultura fora repintada era desconhecido. Poderia supor que os motivos decorativos originais tivessem

⁵ Representação de tecidos, como sedas, brocados e adamascados, feita por meio das técnicas decorativas aplicadas na policromia de esculturas, no caso de Minas Gerais, Brasil, em esculturas em madeira policromada dos séculos XVIII e XIX (Coelho; Quites, 2014).

sido perdidos parcialmente ou talvez porque o gosto da época havia mudado e alguém quis renovar a policromia ou até mesmo teria sido feita para esconder o douramento, com receio de que a escultura fosse roubada. Todas essas suposições poderiam, presumivelmente, ser confirmadas em pesquisa histórica ou de informações orais obtidas junto à comunidade proprietária. No entanto, naquele momento, a capela de procedência da imagem estava fechada e os cultos estavam suspensos devido à restauração da edificação, além de estar dentro de propriedade privada⁶, o que reduzia o acesso (Marçal, 2014).

A monografia relata, de forma detalhada, todos os exames que confirmam a alteração da imagem no manto e na túnica, locais onde os motivos decorativos compõem o estofado. Com a remoção da repintura, ficou evidente a má qualidade técnica dela em relação à da policromia original (Figura 1).

Figura 1 – Comparação da parte posterior da escultura antes (à esquerda) e depois (à direita) da remoção da repintura



Fonte: Marçal (2014, p. 110). Fotografias de Cláudio Nadalin. Acervo do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR).

⁶ A imagem de Nossa Senhora do Rosário pertence à Capela de Nossa Senhora do Rosário, paróquia de Nossa Senhora da Conceição da cidade de Sabará, que está localizada dentro das terras da mineradora Anglo Gold Ashanti, em Mestre Aetano, distrito de Sabará (MG).

Marçal (2014) atém-se à recuperação da legibilidade do estofado original, porque a repintura do estofado que estava aparente também era legível. Ao realizar a remoção dessa repintura, ela escolheu, de forma crítica, a leitura da policromia original, considerando a sua qualidade, porque, ao se referir à recuperação da legibilidade do estofado, ela objetiva a recuperação da representação dos têxteis com motivos decorativos que imitam o brocado e a seda, por meio da técnica do esgrafiado e da pintura a pincel. Deixou à mostra, entretanto, um determinado período da história da escultura.

Outro exemplo, no qual a legibilidade aparece é o da Restauração em São Joaquim executada por Campos (2018), na qual as intervenções no suporte e na policromia tiveram como objetivo devolver a leitura estética da escultura, que se encontrava com perdas de suporte, muita sujidade, verniz oxidado e partes com repintura. Essas deteriorações e intervenções anteriores ao momento da Restauração realizada em 2018 também estavam presentes em outras esculturas do acervo da Capela de Santana, localizada no bairro Arraial Velho, na cidade de Sabará (MG), local de procedência da imagem.

No mesmo ano, outra escultura desse mesmo acervo, a imagem de São José de Botas havia sido restaurada, recuperando suas formas, cores e douramento (Fonseca, 2018). As duas esculturas, São José de Botas e São Joaquim, ficam entronizadas no retábulo do altar-mor, localizados abaixo da imagem de Sant'Ana, estando o primeiro à direita e o segundo à esquerda dessa imagem.

Por meio dos estudos e exames técnicos, verificamos que as duas esculturas possuem uma fatura muito semelhante em relação à talha e à policromia. Ambas, ao que tudo indica, são esculturas de origem portuguesa. Ainda podemos inferir que as esculturas de São Miguel Arcanjo, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Expectação (supostamente) e Sant'Ana, que compõem o acervo disposto no retábulo do altar-mor, também teriam a mesma origem.

A determinação dos critérios de intervenção da escultura de São Joaquim teve como objetivo a recuperação da legibilidade da totalidade da escultura, quanto ao entalhe e à policromia. Entretanto, a partir do momento em que a autora da Restauração considera as semelhanças com as demais esculturas em forma, estilo, técnica construtiva e estado de conservação, ela também conecta a legibilidade ao contexto, ao acervo do local e à origem do objeto de Restauração (Campos, 2018).

Por meio das intervenções, a escultura de São Joaquim ganhou maior visibilidade das formas escultóricas da figura humana e dos detalhes da policromia das representações das vestes, do livro e da peanha (Figura 2).

Figura 2 – Comparação da escultura antes (à esquerda) e após (à direita) a Restauração



Fonte: Campos (2018, p. 89). Fotografia de Cláudio Nadalin, acervo Cecor.

Vale ressaltar que tanto a escultura de Nossa Senhora do Rosário quanto a de São Joaquim cumprem sua função devocional, estando em retábulos dos altares-mores de duas capelas com rituais religiosos ativos. Apesar de as comunidades locais não terem sido consultadas de forma direta pelas estudantes de conservação-restauração para a elaboração dos critérios de intervenção, houve a consulta e o acompanhamento das obras pelos responsáveis do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte e do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (Iepha) durante a realização da Restauração. A intermediação dessas instituições foi fundamental, porque facilitou a comunicação entre a comunidade e as executoras do trabalho, trazendo, para a elaboração dos critérios, as expectativas da comunidade local em relação à Restauração, o que orientou as propostas de intervenção.

Entendemos que a legibilidade do todo para as esculturas religiosas com função devocional ativa está relacionada não somente à estética, como apresentado pelas monografias, mas também pelo contexto, sendo estruturada de maneira intersubjetiva.

Por fim, o último exemplo, a reintegração realizada por Vitória Moisés Faria (2022). Nesta Restauração, a legibilidade foi trabalhada pela forma e pela estética, buscando-se a recuperação dos motivos decorativos das vestes de São Camilo de Lélis, pertencente à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, da cidade de Raposos (MG). A autora, para desenvolver esse tema, levantou questões quanto à autenticidade, retratabilidade, apresentação estética e

reintegração cromática. A conceituação e as respostas dadas com a execução de procedimentos de Restauração colocaram a legibilidade à prova, demonstrando que a subjetividade na execução dos procedimentos é um fator a ser considerado.

A escultura havia passado por intervenções, no suporte e na policromia, anteriores à execução do TCC. Essas intervenções já indicavam um desafio em relação à recuperação formal dos elementos decorativos da representação das vestes. As formas estavam fragmentadas e eram visíveis os resquícios da repintura feita com purpurina e o início de uma reintegração cromática executada com aquarela (Faria, 2022).

Para a leitura dessas formas, Faria (2022) realizou novos exames por meio de documentação científica por imagem com luzes especiais (luz UV e luz de sódio) e pela manipulação dessas imagens fotográficas digitais em *softwares* que a auxiliaram na delimitação dos motivos fitomorfos representados.

Comparando as imagens geradas por *softwares* com aquelas presentes na escultura, Faria (2022) pôde executar os procedimentos de Restauração complementando e definindo as formas fragmentadas. Ela removeu as intervenções anteriores e, utilizando a reintegração cromática feita com a relação entre figura e fundo, os limites formais foram sendo delineados, tornando-se visíveis (Figura 3).

Figura 3 – Detalhe do elemento fitomorfo na representação das vestes da escultura de São Camilo de Lélis antes (à esquerda) e após a reintegração (à direita)



Fonte: Faria (2022, p. 34). Fotografias de Vitória M. Faria.

A escultura de São Camilo de Lélis, na igreja de onde procede, não faz parte de nenhum nicho, oratório ou retábulo, locais nos quais uma escultura devocional é colocada com o objetivo de ser venerada. Ela e outras esculturas, possivelmente procedentes de templos religiosos

demolidos, integram uma pequena coleção aberta ao público na sacristia dessa igreja, cumprindo uma função museológica com valores históricos, artísticos e patrimoniais em destaque. Nesse caso, a referida função foi determinante para justificar a Restauração e a legibilidade, dispondo da compreensão e da definição das formas pelo olhar da conservadora-restauradora (Faria, 2022).

SOBRE A LEGIBILIDADE NA RESTAURAÇÃO

A legibilidade, no senso comum, é a capacidade que temos de ler e compreender aquilo que estamos lendo, para obtermos informações que, em uma determinada linguagem, nos possibilita diversas interpretações. Na Restauração, entretanto, este conceito, controverso na atualidade, vem sendo discutido com o intuito de se esclarecer um posicionamento perante as justificativas das intervenções embasadas por ele. A legibilidade é um conceito que, por vezes de forma indireta, aparece junto a outros, como originalidade, autenticidade, identidade e intersubjetividade.

De acordo com Cesare Brandi (1963), a legibilidade pode ser compreendida como o momento em que a leitura da forma do objeto é feita, visando o todo. No axioma por ele proposto, “[...] restaura-se a matéria da obra de arte” (Brandi, 2004, p. 31), pois a matéria tem a função de estrutura e de imagem/aspecto, estando relacionada à consistência física da obra. Esse autor diz que ela “[...] deve necessariamente ter a precedência, porque representa o próprio local da manifestação da imagem, assegura a transmissão da imagem ao futuro e garante, pois, a recepção na consciência humana” (Brandi, 2004, p. 30).

Direcionadas à consistência física da obra de arte, ainda segundo Brandi (2004), as ações de Restauração devem ser balizadas por três princípios: distinguibilidade, manutenção da originalidade e reversibilidade. A integração, para o autor,

[...] deve ser sempre facilmente reconhecível [...] a matéria de que resulta a imagem, que é insubstituível só quando colabora diretamente para a figuratividade da imagem como aspecto e não para aquilo que é estrutura [...] e que qualquer intervenção de restauro não torne impossível, mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras (Brandi, 2004, p. 47-48).

Com a referência dessa teoria, a legibilidade estética estará sempre correlacionada aos conceitos de originalidade e autenticidade, assim como aos princípios enunciados, por se classificar o objeto de Restauração como obra de arte, não considerando as suas demais funções possíveis.

No entanto, a teoria de Salvador Muñoz Viñas (2003), ao tratar da identidade e dos fundamentos da Restauração, dedica-se a elucidar quais são os objetos de Restauração porque, “[...] para definir ou entender a Restauração não basta descrever um fato, nem uma intenção, nem algumas técnicas: é necessário, além disto, observar *de que coisas se trata*” (Viñas, 2021, p. 29).

O autor citado apresenta os diversos tipos de objetos de Restauração, como antiguidades, obras de arte, objetos históricos, objetos historiográficos, bens culturais móveis, imóveis e intangíveis, chegando à definição dos objetos simbólicos, sobre os quais se debruçará. Os objetos simbólicos são definidos por ele como

[...] signos de aspectos intangíveis de uma cultura, de uma história, de algumas vivências, de uma identidade; signos especialmente privilegiados por um coletivo (uma nação, um grupo de nações, um povo, uma cidade, uma família, um clube de basquete) ou inclusive por um só indivíduo [...] Posto que esta capacidade de representação é convencional, não há nenhum aspecto material ou objetivável que os assinale (Viñas, 2021, p. 46).

Desse modo, poderíamos entender as esculturas devocionais como obras de arte, como objetos históricos, como bens culturais ou, ainda, como objetos simbólicos. O que Viñas (2021) acrescenta é que a definição do tipo de objeto de Restauração será dada com base nos sujeitos e não no objeto em si. O autor enfatiza que “[...] o que fundamentalmente se restaura quando se restaura um bem não é o bem em si, mas seu valor simbólico, sua capacidade para funcionar como símbolo, e esta capacidade depende fundamentalmente de seus aspectos perceptíveis” (Viñas, 2021, p. 87).

Consoante o autor citado, a legibilidade poderia estar relacionada a esses aspectos. No entanto, o referido autor questiona o conceito de legibilidade posto pelas teorias clássicas, dando ênfase à legibilidade dos pontos de vista subjetivo e objetivo. Em relação ao primeiro, a legibilidade não está vinculada somente ao objeto, mas estende-se à capacidade do sujeito de ler o objeto; em relação ao segundo, a legibilidade não é restituída com a Restauração. “Não se restitui a legibilidade do objeto, mas privilegia-se uma de suas possíveis leituras em detrimento de outras” (Viñas, 2021, p. 125).

Referindo-se à legibilidade aplicada à prática da restauração de obras de arte, Baldó e Rabanaque (2009), na segunda parte do artigo sobre as pinturas murais de Santo Antônio Abade de Pellugo e da Igreja Paroquial de Santa Maria Assunta de Condino, discutem este conceito, analisando as intervenções nos bens citados. Eles colocam algumas questões, argumentando: “[...] quando em uma restauração se pretende devolver a legibilidade a uma obra, tem que se considerar muitos aspectos, sobretudo, e primordialmente um: qual é o ponto em que se quer chegar?” (Baldó; Rabanaque, 2009, p. 96, tradução nossa). Para melhorar a compreensão dos leitores, acrescentam:

Podemos fazer as perguntas que causam a problemática da legibilidade. O que é a legibilidade? O que significa que uma intervenção seja legível? Por que deve ser uma restauração legível? Para quem deve ser legível? Quantas e quais são as opções da restauração diante desse axioma? Existe alguma alternativa para legibilidade? Na verdade, diante da pergunta, o que é legível? as respostas são infinitas (Baldó; Rabanaque, 2009, p. 96, tradução nossa).

A pergunta “Qual é o ponto em que se quer chegar?” deve ser feita por quem fará as intervenções àqueles que farão uso do objeto. Isto porque a Restauração provocará uma nova maneira de ver o objeto, em decorrência das intervenções que serão realizadas. Os autores definem três tipos de legibilidade relacionadas à obra de arte como objeto de Restauração:

Uma obra de arte é legível em seu contexto quando se encontra no lugar onde surgiu ou para o qual foi realizada

[...]

Encontramos a legibilidade total quando podemos ler na obra de arte, apesar da redundância, a mensagem que o autor quis transmitir.

[...]

A legibilidade da intervenção está intimamente relacionada com a legibilidade total, pois esta se localiza dentro das soluções utilizadas para restituí-la, isto é, nos métodos usados para solucionar as lacunas, a perda de material etc. Este é, talvez, um dos argumentos mais polêmicos da restauração e dos que mais se tem escrito, pois significa que aquilo em que intervém o restaurador se deve poder diferenciar do original (Baldó; Rabanaque, 2009, p. 96-98, tradução nossa).

Em publicação recente, tendo também como ponto de partida a obra de arte, mais especificamente as esculturas devocionais, Quites (2019) expõe a legibilidade sob vários ângulos, ao propor reflexões sobre os critérios de Restauração voltados a esse tipo de escultura, tendo sempre como referência a prática da Restauração, isto é, a execução de procedimentos técnicos a favor da função devocional, referendando-as como objetos simbólicos.

Quites (2019, p. 60-77) nos coloca diante da “legibilidade relacionada a autenticidade da obra de arte junto aos fiéis”; da “legibilidade de utilização/função do objeto sendo mais importante que sua estética”; da legibilidade relacionada “a identidade do colecionador”, quando se trata de coleções de obras de arte sacra; estabelece a legibilidade relacionada à “visibilidade para seus expectadores” e para a “apresentação final da obra”; discorre “sobre as necessidades de complementações de perdas, que à determinada distância não interferem na sua leitura estética e, conseqüentemente, na sua legibilidade formal e pictórica”; trata da “legibilidade, analisando sempre a distância da obra em relação ao observador”; fala sobre a “legibilidade formal”; refere-se a “legibilidade da obra como um todo”, avaliando a relação de distância do elemento citado e, conseqüentemente, a visibilidade do objeto em seu contexto; relaciona a “legibilidade com a legitimidade da obra”.

As várias formas de legibilidade aqui descritas nos direcionam para as discussões desse conceito como critério para a Restauração de esculturas devocionais que faremos a seguir.

LEGIBILIDADE COMO CRITÉRIO APLICADO À RESTAURAÇÃO DE ESCULTURAS DEVOCIONAIS EM MADEIRA POLICROMADA

Em um processo de Restauração, o profissional em Conservação-restauração de bens culturais móveis e integrados elaborará os critérios de intervenção com base em aspectos como: reconhecimento do objeto como de Restauração, neste caso, uma obra de arte de cunho devocional (culto ativo ou não); motivos para a realização da Restauração apresentados pelo proprietário ou representante desse; estudos, exames e análises executados para conhecimento das características materiais e físicas do objeto, incluindo a técnica construtiva e o diagnóstico de conservação; aplicação dos conhecimentos específicos das teorias, filosofia e deontologia da Restauração.

Morales (2020) fala sobre a imanência da Restauração em relação à arte e propõe uma outra abordagem, com base em sua “substância”. Remete às questões relacionadas ao “objeto” e, ao chegar no capítulo sobre a “substância”, discorre sobre a autenticidade, esclarecendo previamente o conceito de identidade.

A identidade é o conjunto de características próprias, atributos intrínsecos, do objeto que o caracterizam diante dos demais; isto é, dada por uma série de propriedades únicas a esse objeto. De uma perspectiva asséptica (objeto-real), tais propriedades são intrínsecas enquanto que, de um ponto de vista estético (objeto-estético), são extrínsecas; às vezes, inclusive, independentes dele (Morales, 2020, p. 371, tradução nossa).

Poderíamos, então, propor intervenções de Restauração na escultura devocional a partir da sua identidade. Tendo como referência os exemplos apresentados anteriormente, poderíamos dizer que a remoção da repintura na escultura de Nossa Senhora do Rosário recuperou a identidade da obra, enfatizando a leitura do estofado. No caso apresentado sobre São Joaquim, teríamos dado destaque à sua identidade com base nas complementações formais, limpeza e remoção de verniz oxidado e repinturas. Desse ponto de vista, recuperada a identidade das esculturas, uma das leituras, nesses casos, da forma e da estética, tornou-se possível.

Um fator de destaque relacionado às esculturas devocionais é o seu aspecto simbólico, como discutido por Viñas (2021). Para esse autor, pela representação de uma figura humana esculpida em madeira e policromada, enfatizando características humanas com a presença de carnação e vestes representadas por vezes em estilos elaborados, de acordo com determinados períodos históricos, busca-se não somente a reprodução artística de um indivíduo santificado, mas também as virtudes ou sacrifícios por ele vividos, evocados para o agradecimento ou solicitação de uma graça a ser alcançada. Esses objetos realizam, de forma simbólica, a conexão direta do fiel/devoto com o indivíduo santificado.

Quites (2019) ressalta o caráter sagrado dessas imagens cujo culto é reafirmado pela Contrarreforma nos Concílios e Constituições da igreja católica. A autora esclarece que “[...] as imagens mal conservadas, ou seja, quebradas ou envelhecidas, que não eram ‘decentes’, eram tiradas das igrejas e dos lugares sagrados” (Quites, 2019, p. 15). Entendemos, com esta afirmação, que as orientações da própria igreja católica indicam que as imagens sejam preservadas ou retiradas da visualização dos fiéis, pois também estes prezam pela integridade de suas imagens de devoção.

No caso das imagens devocionais de culto ativo, o valor simbólico relacionado à fé cristã é predominante, sendo compreendido como um valor intangível. Entretanto, não podemos deixar de lado os demais valores apresentados por esse tipo de obra, como os artísticos, históricos e outros mais.

Desse modo, entendemos que esculturas em madeira policromada são constituídas de materiais e técnicas elaboradas em determinado período da História, sendo consideradas exemplares artísticos que possibilitam o reconhecimento de estilos específicos de escultores e de policromadores que atuaram, no caso de Minas Gerais, principalmente nos séculos XVIII e XIX. Nesse sentido, a escultura devocional de culto ativo é um objeto de Restauração cujos valores simbólicos intangíveis (devocionais, sentimentais), artísticos e históricos prevalecerão de acordo com o sujeito ou a comunidade para o qual está sendo restaurada.

Por outro lado, entendemos que a imagem devocional reconhecida como objeto museológico terá os mesmos valores simbólicos, históricos e artísticos que serão contextualizados de acordo com a missão da instituição museológica à qual pertence. Algumas das possibilidades de uma imagem devocional passar a fazer parte de um acervo museológico ocorre quando deixa de ser cultuada e, por algum motivo, é retirada do templo ou do local de veneração. Ainda há imagens devocionais que pertencem às coleções de obras de arte, cumprindo a função de objetos artísticos, figurando como imagens sacras realizadas em um determinado período com características materiais, formais e estilísticas que se sobrepõem à devoção e à fé. Sendo um objeto de Restauração, o tipo de intervenção a ser realizado não será uma decisão do profissional da Conservação-restauração de bens culturais móveis e integrados somente, mas deverá ser definido após discussão conjunta com os sujeitos que a possuem ou que a utilizam como objeto de devoção.

Serck-Dewaide (2002), ao propor a discussão sobre a restauração da legibilidade de obras de arte tridimensionais, questiona: Por quê? Para quem? Como? Na busca de respostas para essas perguntas, que devem ser feitas pelo conservador-restaurador ao proprietário e aos demais profissionais que estarão envolvidos no processo, a autora discute a Restauração de

escultura monocromática e policromada, na perspectiva da intersubjetividade da Restauração e da importância do valor simbólico do objeto de Restauração. Viñas (2021, p. 156) assim se refere à intersubjetividade na Restauração: “[...] é uma atividade que se baseia em dimensões sociais, não individuais: baseia-se em acordos entre-os-sujeitos.”

Surgem então algumas questões: Como estabelecer esse acordo no caso de esculturas em madeira policromada dos séculos XVIII e XIX que são objetos devocionais de culto ativo, pertencentes às comunidades/paróquias da igreja católica? Quais valores deverão ser observados no caso de uma escultura devocional de culto ativo e uma escultura devocional pertencente a uma instituição museológica localizada, às vezes, dentro da própria igreja? Quais as funções dessas esculturas, que podem estar entronizadas em um retábulo-mor ou em retábulos laterais e colaterais, dentro de um oratório, em uma sacristia, em uma exposição museológica ou em uma exposição privada de uma coleção particular? Para respondê-las é importante estar ciente da ética da Restauração, tal como a proposta por Viñas (2021), que destaca a importância da função do objeto de Restauração que, muitas vezes, é de natureza imaterial e intangível, como no caso das esculturas devocionais.

O fiel, ao se posicionar diante da escultura, seja em um momento de ritual ou em um momento de culto silencioso, olhará e às vezes tocará aquela imagem, que é a referência da divindade que está sendo evocada, por ela ser a ligação entre ele e o sagrado. Por outro lado, muitas vezes, a alteração da imagem poderá trazer recusas por parte do fiel, devido ao costume e à referência relacionada àquela representação. Dessa perspectiva, a legibilidade formal e a estética prevalecem, para que a função da escultura seja cumprida como objeto de devoção e não especificamente como objeto artístico. Esse entendimento, portanto, coloca a função artística e histórica em segundo plano. No entanto, para um sujeito que não pratica aquela religião, a mesma escultura poderá ser percebida como obra de arte, reconhecendo ou não a função devocional.

Na perspectiva do local onde essas esculturas são vistas, podemos questionar o contexto, como mencionado por Baldó e Rabanaque (2009): Será que há coerência estética entre o local de procedência ou de origem e a escultura restaurada? Reforçamos a importância do conhecimento prévio do local para onde essas esculturas retornarão após as intervenções de Restauração, pois fatores estéticos e de conservação contribuirão para a permanência e para a apresentação ou veneração das representações de devoção. No entanto, somente pelo fato de ter uma apresentação estética mais adequada em relação à forma e às cores, essas obras são aceitas e reposicionadas, por vezes, em retábulos incompatíveis esteticamente com ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos, neste artigo, exemplos de Restaurações realizadas, nas quais a legibilidade foi destacada de formas distintas, mas enfatizando a legibilidade estética: o primeiro exemplo, direcionado a uma parte da escultura; o segundo, voltado para a escultura em sua totalidade; e o terceiro, apresentando a legibilidade como recuperação da integridade formal dos elementos representados.

Na perspectiva da legibilidade, vimos que ela pode estar relacionada ao objeto, ao contexto e/ou à função destinada à escultura. Na teórica, a legibilidade pode estar ligada diretamente com outros conceitos, como o de original, de autenticidade e de legitimidade, quando discutida pelo viés das teorias clássicas e junto aos conceitos de identidade e intersubjetivismo, referenciados nas teorias contemporâneas.

Compreendemos que, apesar de ser possível uma abordagem subjetiva da legibilidade em uma proposta de Restauração, não podemos nos referir a ela como sendo única, porque, ao definirmos uma leitura, estamos excluindo outras possíveis ou agregando outras não pensadas ou determinadas de forma objetiva.

Os exemplos apresentados, referentes aos trabalhos desenvolvidos pelo CCRBCM em parceria com as instituições citadas e à forma como as restaurações foram conduzidas, nos indicam que, mesmo quando dizemos que a legibilidade está vinculada à função ou aos sujeitos, ela estará também orientada pela materialidade do objeto que será restaurado, recorrendo à sua forma e estética final, pela maneira como se apresenta.

Ao final, gostaríamos de enfatizar que a legibilidade não é um critério objetivo, primordial e definidor para os procedimentos de Restauração da escultura devocional, seja ela de função de culto ou de função museológica. Ela é um conceito secundário ao de identidade e é, essencialmente, intersubjetivo. Portanto, é a Restauração da identidade da escultura que proporcionará uma determinada leitura da imagem, sendo a legibilidade decorrente da compreensão de cada sujeito acerca dessa leitura recuperada.

REFERÊNCIAS

BALDÓ, José Maria Juan; RABANAQUE, Teresa Vicente. *El concepto actual de legibilidad*. San Antonio Abad de Pellugo y La Pieve de Santa Maria Assunta di Condino, Trento. 2009. Trabalho apresentado ao Congreso del Grupo Español del International Institute for Conservation (GEIIC), 4., 25-27 nov. 2009, [Cáceres, ES].

BOELSUMS, Mariah. *Restauração de uma escultura policromada e dourada representando Santo Antônio: critérios para a estabilidade do suporte e para a legibilidade da policromia*. 2014. 137 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação-Restauração em Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/tccs/index.php/conservacao/article/view/117/137>. Acesso em: 19 maio 2024.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. (Coleção Artes&Ofícios).

BRANDI, Cesare. *Teoria del restauro*. Roma: Edizione di Storia e Letteratura, 1963.

CAMPOS, Camila Aparecida de Castro. *Devolução da legibilidade estética de uma escultura de madeira policromada e dourada representando São Joaquim*. 2018. 105 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/tccs/index.php/conservacao/article/view/64>. Acesso em: 19 maio 2024.

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

FARIA, Vitória Moisés. *A reintegração pictórica das vestes da escultura de madeira policromada de São Camilo de Lélis*. 2022. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

FONSECA, Ana Carolina Assis. *Conservação-restauração da escultura de São José de Botas: critérios e procedimentos acerca de intervenções anteriores*. 2018. 150 fl. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/tccs/index.php/conservacao/article/view/59/74>. Acesso em: 19 maio 2024.

MARÇAL, Bárbara Durso. *Nossa Senhora do Rosário: recuperação da legibilidade do estofado*. 2014. 129 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MORALES, Lino García. *Filosofía de la restauración*. Después del fin de la restauración. [S.l.]: BoD – Books on Demand, 2020.

MOURA, Fernanda Carolina Silva. *A recuperação da legibilidade da escultura de São Roque: a conciliação entre as antigas e as novas intervenções*. 2016. 126 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação-Restauração em Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/tccs/index.php/conservacao/article/view/140>. Acesso em: 19 maio 2024.

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

SERCK-DEWAIDE, Myriam. *La reconstitution et la retouche en sculpture: pour qui? pourquoi? comment? In: COLLOQUE INTERNATIONAL DE L'ASSOCIATION DES RESTAURATEURS D'ART ET D'ARCHEOLOGIE DE FORMATION UNIVERSITAIRE, Visibilité de la restauration, lisibilité de l'oeuvre, 5., Paris, 13-15 juin 2002. p. 151-160. Paris: Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire (ARAAFU), 2003. (Conservation restauration des biens culturels).*

TORRES, Aline Mara. *Recuperação da legibilidade da escultura de Santa Bárbara pertencente a Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará*. 2015. 76 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Conservação-Restauração de bens Culturais Móveis, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/tccs/index.php/conservacao/article/view/141/162>. Acesso em: 19 maio 2024.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoria contemporânea da restauração*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

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 Conselho Editorial, 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: A revista 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 (Palabras 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).