



BOLETIM DO CEIB

EDITORIAL

EVOLUÇÃO DA IMAGEM NO BRASIL

Orlandino Seitas Fernandes

Apresentamos neste número do BOLETIM DO CEIB o artigo "Evolução da Imagem no Brasil" do professor Orlandino Seitas Fernandes, grande estudioso da arte brasileira, e profundo conhecedor da nossa imaginária. Esse artigo foi publicado na década de 70 na revista **História e Arte** que era dirigida por Augusto de Lima Júnior. Não foi possível identificar o ano e o número de sua publicação.

Obtivemos permissão para a transcrição através de seu sobrinho e representante da família, Luiz Augusto de Lima. Foi feita uma revisão para tornar o texto mais acessível e o ilustramos com três fotografias de obras ou autores citados por ele.

Orlandino nasceu no Rio de Janeiro, onde fez curso de Museologia na Universidade Federal. Trabalhou no IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante muitos anos, tendo sido diretor do Museu da Inconfidência em Ouro Preto de 1959 a 1973. Foi também professor de Imaginária no curso de especialização em Conservação/Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas e de outros cursos sobre arte brasileira em outras universidades. Faleceu no Rio de Janeiro em 1987.

Acreditamos que esse artigo do Orlandino será muito útil para nossos associados.

I Chamamos de Imaginária o estudo das imagens, ou seja, das esculturas que representam santos da Igreja Católica. Como toda e qualquer obra de arte, as estátuas assim concebidas são nada mais, nada menos, que uma determinada porção de material transformado pela vontade do homem, e na nova forma assumida resultará estar registrado o que se queira significar, simbolizar ou comunicar. Os materiais utilizados na imaginária são os mais diversos: inorgânicos (pedras, como mármore e pedra sabão; metais, como prata, ouro e bronze; e argila, gesso, e caolim), ou orgânicos (madeiras, ossos, dentes, como o marfim, e até mesmo couro).

Não prestamos culto às imagens, elas apenas são lembretes de exemplos dados pelo santo representado.

Os instrumentos usados na confecção de imagens são aqueles apropriados ao tratamento do material utilizado, desde o escopro ao formão, desde a forma para fundição do metal até as espátulas de modelagem no barro.

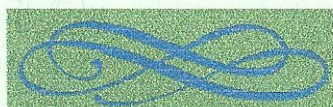
Na execução da obra de arte, como é caso das imagens, resultará que o artista, condicionado culturalmente pela sociedade a que pertence, imprimirá na obra esses condicionamentos, de tal modo que a obra refletirá esta sociedade. Este, por outro lado, teve uma vivência toda sua e, portanto, rasgos de sua experiência pessoal irão ser impressos na obra. O seu domínio psicomotor de tratamento do material será registrado e poderemos, assim, acompanhar sucessivamente através de obras novas, o seu desenvolvimento nesse sentido. As primeiras obras mostrarão dificuldades de trabalho, indicando a fase primitiva do artista. Como pleno domínio de execução técnica da obra, estaremos apreciando a fase clássica de seu autor. Por fim, o interesse no aprofundamento expressivo, subjetivo, das emoções e sentimentos do

artista ou da coisa ou pessoa representada, imprimirá na obra as características da fase barroca do autor. Assim também, através dos tempos, as obras mostram a evolução de períodos de desenvolvimentos de um corpo social determinado.

Vamos nos restringir à imaginária brasileira barroca, por isso desde já se torna importante definir que chamamos Barroco ao conjunto da produção artística que abrange a Idade Moderna. A Idade Moderna (1453 a 1789, para fins didáticos) é um período de profundas transformações nas estruturas da Europa Ocidental, que vai passar de uma economia latifundiária para uma economia capitalista-industrialista; de um regime teocrático de governo (o Papa punha e dispunha reis e imperadores) a um regime democrático (o que caracteriza a Idade Contemporânea é o constitucionalismo e a noção de Direitos do Homem); de uma produção filosófica, científica e tecnológica restrita aos conventos e divulgada em latim, a uma idêntica produção, principalmente localizada nas universidades e divulgada nos diversos idiomas nacionais de seus autores. E assim por diante. Esse período de transformações é aquele que cria em seu bojo a Revolução Industrial, a qual é financiada pela exploração de colônias que as mais avançadas nações européias estabelecem nos demais continentes.

Quando a Revolução Industrial se afirma, primeiramente na Inglaterra, as colônias estão tomando consciência de sua identidade e de seus interesses, no caso do continente americano e lutam por sua independência. Quando por volta de 1815, essas independências são alcançadas, podemos finalmente dizer que está findo o período Barroco. Os últimos grandes artistas do período estão já a prenunciar o Impressionismo (Goya, na Espanha e Sequeira em Portugal).

O Barroco tem três etapas: a primitiva, em que se formularam



incipientemente as características mais gerais da arte do tempo, como os de movimentação das causas representadas, de instabilidade, de mutações. Começa já com Miguel Angelo, e podemos datá-la como iniciando-se por volta do ano de 1520. Chamamos a essa etapa de Maneirismo e se estende até cerca de 1640, quando a etapa clássica se instaura, sobretudo ao exemplo de Bernini e abrangerá todo o resto do século XVII. De cerca de 1700 até por volta de 1750 ocorre a etapa barroca de dissolução, que recebeu o nome de Rococó. Ao Rococó sucederá a arte que expressa a ascensão política da burguesia e que é o Neoclassicismo. Mas ai já as estruturas estão mudadas e estamos na Idade Contemporânea.

Essas etapas são legíveis na imaginária também, e inclusive no estofamento das imagens como as de madeira normalmente recebem em Portugal e no Brasil, à época. O estofamento consiste na aplicação de uma camada fina de gesso sobre a madeira da imagem, que por sua vez será capeada de uma camada à época chamada "Bolo Armênio" (óxido de alumínio), que é um material terroso ávido por absorção de umidade. Com auxílio de cola extraída da pelica, colavam-se sobre esse indumento folhas quadradas de ouro, dourando-se toda a imagem, salvo nas partes nuas de corpo. Procedia-se então à etapa de pintura, acrescentando-se à tinta um pouquinho de fel de boi desidratado que aderisse ao ouro, deixando vagos os espaços onde o ouro deveria aparecer em forma de folhas, quadrados, círculos, etc.

Se quisesse, podia-se fazer ornatos em relevo com o gesso na superfície das roupas, ou nas suas bordas, e essa técnica tem o nome de "pastiglio". Podia-se também fazer a buril correções miúdas na pintura fazendo aparecerem linhas de dourado sob as tintas, ou fazer incisões em forma de círculos ou linhas no gesso já dourado. Esse trabalho tem nome de "sgraffito". Quando se julgasse desejável, podia-se polir mais ou menos a superfície pintada, principalmente as partes nuas dos corpos, esfregando sobre elas bexiga de carneiro ressecada.

II O colono não pode despir-se de sua cultura. Aonde se estabelece, tenta reproduzir a metrópole, transferir integralmente sua cultura. Isso é impossível fazer-se porque entram em ação a diferença ecológica, a comparticipação cultural de outras sociedades já na colônia existente, como a dos índios, ou para ela trazida pelos africanos, e fatores

econômicos diversos. Mas o colono importa largamente materiais e novas soluções culturais da metrópole, e quase consegue realmente reproduzi-la de modo íntegro. As segundas e terceiras gerações, contudo, já estarão mesclando a cultura de origem às novas, e então as técnicas de trabalho, a utilização dos recursos naturais, etc. assumirão caráter diferencial e darão individualidade nova à produção artística.

Na economia da cana de açúcar, não podemos muito diferenciar a nossa imaginária da portuguesa, salvo através do material em que foi elaborada. Predominam características góticas, como o hieratismo das figuras e, entre detalhes gráficos de execução e de gosto prevalente, os penteados das figuras femininas em longas madeixas caindo sobre os ombros e as costas. Os maiores mestres dessa fase econômica de nossa vida colonial, toda situada na costa, e mais de expansão rural que de caráter urbano, mais mercantil que propriamente industrial nas cidades, que são os centros onde se instalam os artistas, foram: frei Agostinho da Piedade, monge beneditino português, que começa a trabalhar quando se instala na Bahia na década de 1630, e seu discípulo, o também beneditino frei Agostinho de Jesus, carioca de origem. Frei Agostinho da Piedade apresenta em sua obra aquele hieratismo e aquele simplismo goticizantes típicos do período, e somente um de seus trabalhos, o São Pedro arrependido, é realmente barroco, no sentido berninesco. Frei Agostinho de Jesus ostenta uma movimentação moderada em suas figuras, recusando-se a grandes gestos ou excessivos movimentos do planejamento das roupas.

Com o ciclo do ouro o centro econômico vai ser Minas Gerais e, na primeira metade do século XVIII, vamos ver ocorrer na costa persistência das formas descritas para frei Agostinho de Jesus. Isso porém, não vai ser assim em Minas, onde influências diversas vão somar-se a essas formas. Seja por importação direta de artistas portugueses, ou de obras feitas em Portugal, uma arte mais em dia com a metrópole vai ali estabelecer-se. Somar-se-á a isso uma forte importação de objetos de arte de procedência oriental e haverá também imitação deles. O fato de nada existir e de criar-se rapidamente uma imensa concentração demográfica, de caráter urbano e não rural, com atividade sobretudo industrial (indústria extrativa) ao invés de comercial, vai conduzir à formação de uma sociedade aberta, onde

toda colaboração é bem-vinda, dando lugar ao aproveitamento intenso da mão de obra rústica, produzindo imagens primitivas, e também à mão de obra aproveitada em atividade diversa da de origem, produzindo obras corretas mas de caráter arcaizante.

Pela metade do século XVIII declina a produção do ouro e surgem problemas políticos e econômicos. O negro, que em Minas era forro em quantidades muito maiores que na costa, começa a ter consciência de seu papel nesse corpo social e a afirmar-se através da arte havendo uma irrupção de imagens negras para seu próprio consumo. Surgirá, então, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, com seus tipos humanos de mulato negro pehul, ou haussá. No final do século XVIII inícios do XIX, o também mulato, Mestre Valentim da Fonseca e Silva, no Rio de Janeiro, condescenderá em esculpir com tipos amulados os quatro evangelistas da Igreja da Santa Cruz dos Militares. Nessa segunda metade do século a imaginária brasileira, por esses motivos, diferencia-se com maior nitidez da portuguesa. Aliás em Minas a arquitetura diferencia-se claramente da metropolitana.



Menino Jesus de Olinda
Frei Agostinho da Piedade
Mosteiro de São Bento, Olinda -PE

Foto: Beatriz Coelho

III A identificação da região de procedência e da época de fatura das imagens vai exigir comparações e espírito de observação e análise de detalhes. Um ponto fundamental é o material usado. Importávamos tinta de Portugal, mas não o barro, nem tampouco madeira, embora exportássemos muita madeira de lei para Portugal. Mas o modo de empregar as tintas variava, inclusive de uma

região para outra dentro do país. É mais comum a tinta fosca no Norte e Nordeste que no Centro-Sul. Os especialistas sabem reconhecer o barro das imagens e, em caso de necessidade, pode-se tentar a identificação através da composição química do mesmo. A madeira pode ser analisada nos institutos de tecnologia e ser identificada. Tratando-se de madeira européia, fatalmente a peça será portuguesa. Questões de gosto também estão presentes. Cada grupo humano subconscientemente tem-se como o tipo humano, e reflete suas características étnicas na produção artística, donde o fâcies aporuguesado revelar mão de obra portuguesa ainda que a imagem, pela madeira e pelo estofamento, mostrar ter sido feita no Brasil.

Pelo gosto do estofamento pode-se calcular a época de fatura da imagem. Os tecidos das roupas são figurados como damascos, veludos, brocados, etc., e conforme a padronagem representada podemos aquilatar a época. Desde os padrões geométricos do final do século XVI, começo do XVII, da imagem de São Lourenço dos Índios, de largas folhagens simétricas da primeira metade do século XVIII, aos padrões assimétricos, (incluindo flores, entre as quais a rosa de Malabar), da segunda metade do século XVIII.



Foto: Beatriz Coelho

São Lourenço dos Índios
Igreja de São Lourenço dos Índios
Niterói, RJ

A região de origem pode ser detectada de modo quase absolutamente correto. As imagens baianas são troncudas, bem como as pernambucanas, quando comparadas com as mineiras ou cariocas, de proporções mais esbeltas e elegantes. O tipo de tinta empregado pode ajudar na localização e tanto a região quanto a época podem encontrar indícios na técnica de utilização do dourado. Este pode ser de revestimento

total sob a tinta ou apenas localizado, com algumas folhas de ouro onde estritamente necessário, ou apenas nas bordas de mantos dourados a ouro de concha, ou nenhum dourado. Conforme as regiões e o correspondente pauperismo econômico em que se encontrem em um determinado momento, podemos chegar a conclusões de localização no espaço e no tempo.

O santo representado pode ajudar na localização da área. Há santos cultuados em determinadas regiões e não em outras. É bastante normal encontrar São Manuel em Minas e mais raro em outras áreas. Santa Maria Egípcíaca não é cultuada no Sul.

Por falar em santos e em invocações da Virgem, temos que levar em consideração que, para a identificação do santo representado, duas coisas fundamentais têm que ser analisadas e correlacionadas: os atributos e a indumentária. Atributos são objetos trazidos ou colocados junto ao santo e que tem relação com a sua vida. A palma é atributo de martírio, só a trazem os santos mártires. O livro é atributo dos Doutores, dos que escreveram textos de importância para a Teologia. Vários atributos podem vir juntos, como a torre, o cálice com a hóstia e a palma, no caso de Santa Bárbara. A indumentária complementa ou estabelece previamente, talvez, a identificação. Os personagens bíblicos contemporâneos do Cristo, vestem-se de hábito longo e manto, exceto São João Batista, que veste uma samarra de pele de carneiro, indicativo de sua reclusão ao deserto. Santana, por ter tido a Virgem quando de muito avançada idade, é representada como matrona: a indumentária de contemporânea do Cristo, um véu sobre a cabeça, soqueixal e modestino que, entre nós e os portugueses, com frequência estão ausentes. Conforme o hábito de uma ordem religiosa, podemos situar o santo no elenco daqueles que a referida Ordem tem entronizados nos altares, e sua identificação vai somente depender agora do atributo. As santas princesas têm indumentária própria, composta especialmente por diadema, corpete justo, e, normalmente, três túnicas de diferentes tamanhos superpostas.

As invocações da Virgem podem ser oriundas de passos de sua vida ou de visões que tiveram devotos. Quando passos de sua vida (N. Senhora das Dores, Nossa Senhora da Piedade) ela é representada sobre o chão. Quando

visões, ela é representada sobre nuvens (Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora do Carmo). Uma exceção é sua representação sendo levada por anjos aos céus, em que geralmente é figurada sobre nuvens, pode ser chamada Nossa Senhora da Assunção ou Nossa Senhora da Boa Morte.

O Crucificado, pela forma, é muito difícil de datar. Mas se está na cruz original, está dará indicação da época. As cruces até o século XVII são muito simples e geométricas. Na Primeira metade do século XVIII são geométricas mas com molduras internas, ostentam ornados nas pontas e apoiam-se em bases que lembram bases de castiçais. No período D. José I (1750-1775) a cruz assume a forma de tronco de árvore (a Árvore da Vida) e a peanha reproduz o calvário, com suas pedras. Ao final do século XVIII volta-se à cruz geométrica, mas as peanhas assumem formas de tendência neoclássica. As cruces com embutidos de marfim ou de madreperla são do período romântico (Meados do século XIX).

IV A identificação da mão de obra do artista para individualização da autoria da imagem, é feita através da análise das formas e comparação com as de outras obras que segura e documentadamente sejam do artista a quem se poderá atribuir a imagem não documentada. Tem que haver o maior número de coincidências possíveis de detalhes embora nem todos os elementos analisados venham a se revelar idênticos. Isso porque os artistas evoluem paulatinamente nas técnicas de trabalho e também porque, conforme a expressão que desejam imprimir, são compelidos a fazer certas alterações na técnica ou na expressão geral encontrada nas suas outras obras conhecidas.

Os elementos mais característicos são aqueles que compõem a cabeça, as mãos, os pés. O modo de fazer o panejamento, as plumas de asas de anjos, ou de representar nuvens, também devem ser levados em consideração. O "pathos" ou a expressão subjetiva, deve ser levada em conta, bem como as proporções utilizadas nas partes do corpo em relação umas às outras.

Um elemento que, normalmente, se pode dizer invariável é a forma da orelha por não ser importante, posto que não dotada de movimento, em geral é apresentada apenas por ser obrigatória, e sua representação é sempre idêntica, trabalhada a cacoete.

O tipo de cabelo e o modo de penteá-lo, o modo de fazer a implantação do olho na face, a forma do olho, das sobrancelhas, do nariz, da boca e suas proporções, a presença ou ausência de refegos nos pescoços, braços e pernas, o tipo de panejamento ("seco", "molhado", "pesado"), as formas e proporções dos pés, das mãos, as formas das unhas, o tipo de gestos, todo deve ser ponderado. Numa mesma sociedade e numa mesma época, as formas de mãos de diversos artistas podem ser praticamente idênticas e, sobretudo, muito difícil torna-se, às vezes, diferenciar os panejamentos. Mas rostos e proporções gerais conduzem-nos à identificação.



Foto: Beatriz Coelho

São Simão Stock - Aleijadinho, 1779
Capela da Ordem Terceira
de Na. Sa. do Carmo. Sabará, MG

V Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, foi provavelmente filho de negra pehul (ou haussá, se é que pehul e haussá são uma só e mesma etnia). Os pehul têm característica mongolóides em sua face, mas nariz aquilino e cabelos como os dos índios. E justamente esses são os rostos que ele representa. Como todo artista que trabalha sem modelo à vista tem a tendência a reproduzir seu próprio rosto nas obras que produz, é quase certo que os rostos de suas estatuas são, aproximadamente e de modo inconsciente, auto-retratos.

A identificação de uma imagem do Aleijadinho é simples quando se tratar da obra posterior a 1772, quando ele passa a cortar o globo ocular em forma de uma calota, cuja parte plana serve de pupila. Mas a isso devem juntar-se outros detalhes já anteriormente presentes em sua obra como: o canto interno do olho demasiado exagerado, um certo achinesamento por ser o olho um pouco

alongado no canto externo, e com a pálpebra superior nesse local cobrindo a inferior, pelo uso de uma aresta que surge no nariz e o une com a sobrancelha; pela boca em arco de cupido, o lábio inferior geralmente fendido; um sulco forte separando a asa do nariz da face, bigodes, quando há, nascendo de dentro das narinas; maçã do rosto muito alta e muito para trás; orelha com o lóbulo bem separado do pavilhão; o dedo polegar erradamente implantado na mão, artelhos muito longos de nódulos acentuados, unhas quadrangulares; cabelo tratado em felpas estriadas como se feitas de aletria. A partir de 1780, o panejamento é talhado em grandes planos e com arestas muito vivas com predominância das retas. Tendência, nas imagens grandes, de representar as veias, esternocleidomastoideo tenso, clavículas salientes nas figuras masculinas, erros anatómicos diversos, desproporções variáveis. Após 1790, pés que parecem trocados de lado, quando calçados; refegos sob os queixos e nos pulsos e tornozelos e mesmo no meio das coxas dos anjos.

FALECIMENTOS

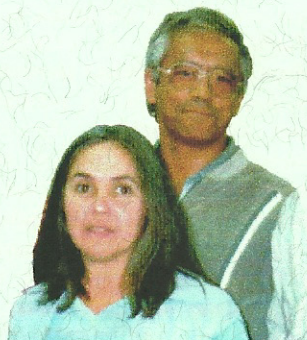


Foto: CECOR/EBA/UFMG

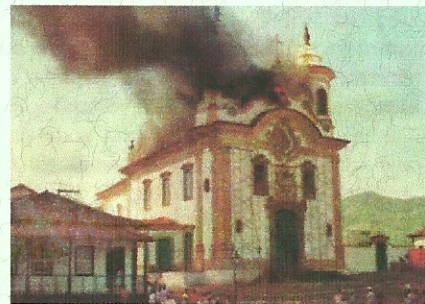
Lamentamos informar os falecimentos de Ivê Duarte Madeira e Geraldo Francisco Xavier Filho (Ládio), ocorridos no dia 19/12/98 e 18/02/99 respectivamente.

Ivê era arquiteta, formada em Conservação/Restauração pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, tendo trabalhado no CECOR durante dezesseis anos.

Ládio foi aluno do professor Edson Motta e um dos principais restauradores do IPHAN, onde trabalhou por mais de trinta anos. Foi com Ládio, juntamente com alguns professores, que tiveram início, em 1976, os trabalhos de restauração na Escola de Belas Artes da UFMG.

INCÊNDIO

Foto: Jornal Ponto Final



Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Mariana, MG

No dia 20 de janeiro passado, um incêndio de grandes proporções atingiu a capela da Ordem Terceira do Carmo de Mariana, MG, quando estava praticamente concluída sua restauração após dez anos fechada. Segundo consta, o fogo começou com a explosão de uma lâmpada, alastrando-se rapidamente por toda a igreja, ficando inteiramente queimados: forro da nave, telhado (que desabou), retábulos laterais e seis imagens.

O IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IEPHA - Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, a Cúria e a Associação Cultural de Mariana, juntamente com a Secretaria de Cultura de Belo Horizonte e o CECOR - Centro de Conservação e Restauração da UFMG, constituíram um grupo de trabalho que deverá definir critérios para a restauração, que deverá ser iniciada brevemente.

Que este grave acidente sirva de alerta para o perigo de incêndio em nossos monumentos!

BOLETIM DO CEIB

Presidente:
Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho
Vice-presidente:
Myriam Ribeiro de Oliveira
1ª Secretária:
Helena David de O. Castello Branco
2ª Secretária:
Carolina Maria Proença Nardi
1ª Tesoureira:
Claudina Maria Dutra Moresi
2ª Tesoureira: Maria Regina Emery Quites
Bolsista: Vanilson Cleber de Lima

BOLETIM
Projeto gráfico, arte e editoração:
Beatriz Coelho e Helena David
Tiragem: 200 exemplares
Periodicidade: trimestral

Endereço
CEIB/EBA/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627
31.270-901 Belo Horizonte, MG
Telefone: (031) 4995377
E-Mail: ceib@eba.ufmg.br