

BOLETIM DO CEIB

EDITORIAL

Com este número 14 do BOLETIM DO CEIB, tem início o volume 4 da nossa publicação. Consideramos isto uma vitória, pois, desde o início, muitas dificuldades tiveram de ser superadas. Começamos com o BOLETIM em preto e branco com as cópias feitas em Xerox. Depois, passamos a editá-lo em cores, com impressão feita em impressora de computador, o que dá bastante trabalho, mas melhora consideravelmente sua qualidade gráfica. Os associados, por sua vez, também estão evoluindo, e agora nos enviam seus originais com cópia impressa, porém acompanhada de disquete, o que facilita sobremaneira a edição.

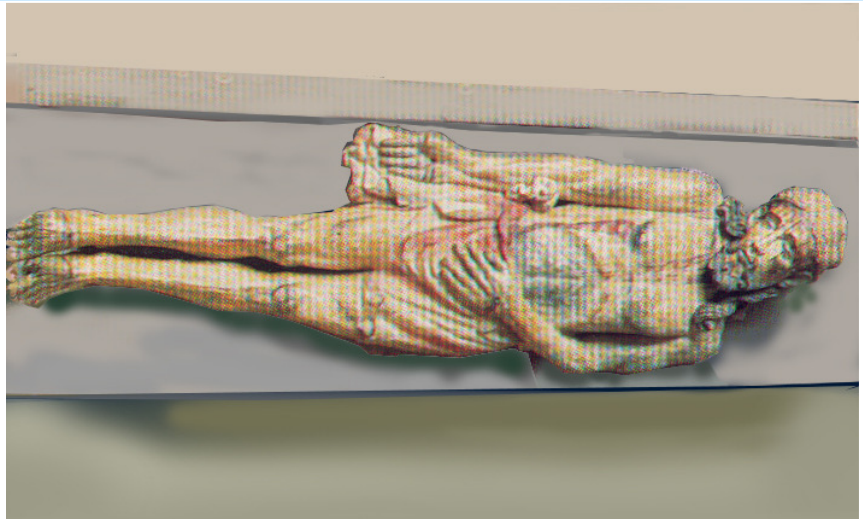
Infelizmente, no último número, tivemos um problema de diferença do programa utilizado para editar o BOLETIM e o empregado para sua impressão. Para corrigir esta falha, sem atrasar sua remessa, decidimos enviar posteriormente as duas primeiras páginas com as devidas correções para que os associados pudessem contar com o número 13 sem erros. Esperamos que isto tenha resolvido o problema.

Quanto ao **II Congresso do CEIB**, tivemos de adiá-lo para o primeiro semestre de 2001. É que quase toda a diretoria do CEIB está envolvida com o módulo “**Barroco**” da **Mostra do Redescobrimento** que acontecerá em São Paulo, no Parque Ibirapuera, entre 24 de abril e 3 de setembro deste ano. Pensamos que uma visita guiada a esta exposição seria de grande interesse para todos sendo uma maneira de substituir nosso encontro bianual.

Aguardamos uma manifestação dos associados sobre o interesse em participar, através de e-mails, telefonemas ou cartas.

O CRISTO MORTO DE TOMAR DO GERU

Orlando Ramos Filho*



Cristo Morto - Igreja de Nossa Senhora do Socorro Tomar do Geru - Sergipe

Quando, em 1989, fomos restaurar a igreja de Nossa Senhora do Socorro, em Tomar do Geru, Sergipe, tomamos contato com uma imagem do Senhor Morto, confeccionada em barro cozido, certamente no próprio local, por escultor(es) jesuíta(s), haja vista que, a partir de 1666, os jesuítas instituíram em Geru, um aldeamento com os índios quiriris que habitavam a região. Esta peça chamou a nossa atenção pela perícia de sua confecção, como veremos a seguir.

A arte da escultura em barro cru ou cozido (terracota) encontrou campo fértil no Brasil nos dois primeiros séculos de colonização. Os indígenas já trabalhavam o barro há gerações, dele fazendo a maioria dos seus artefatos de uso doméstico e os portugueses tinham forte tradição na escultura sacra em barro, como se pode ver, por exemplo, nas esculturas do mosteiro beneditino de Alcobaça. Além, é claro, da abundância de vários tipos de argila em nosso solo. Mesmo

com o predomínio posterior (séculos XVIII e XIX) da utilização da madeira como elemento de suporte, o barro continuou a ter lugar de destaque na escultura sacra brasileira.

O barro ou argila é, basicamente, uma pasta de terra e água, muito plástica e de fácil modelagem, podendo ficar cru ou ser queimado. O nome terracota (terra cozida) dado a este, vem do italiano, sendo que nas imagens, mais populares foi mais comum ser usado sem queima. As peças queimadas, eram secas inicialmente em contato com o ar e depois, queimadas em fornos à temperaturas entre 700 e 1.000 graus centígrados e foram, via de regra, ocadas na região das costas da imagem, o que é de suma importância para uma boa queima, sem risco de rachaduras, posto que, se a peça é inteira, maciça, possui secagem irregular, e se for para a queima ainda com umidade, a diferença de temperatura entre o centro e a superfície, aliada à evaporação da água pelo calor,

provocam fraturas na peça. É muito comum a queima inconclusa, onde a superfície fica inteiramente queimada e o centro apenas levemente cozido, o que se nota pela cor escura da parte com pouca queima.

O barro apresenta diferenças de tonalidade, de porosidade, de peso e resistência de um local para outro, determinadas pelos seus constituintes minerais, que variam a cada região do país. O barro do nordeste, com o qual foi confeccionada esta imagem, é vermelho, rico em óxido de ferro: leve e muito resistente, feito de argila bem fina.

Os fornos utilizados pelos índios brasileiros eram extremamente simples, e consistiam de um buraco cavado no solo, onde se acendia uma fogueira sobre as peças. Os portugueses já trouxeram uma tecnologia igualmente rústica, porém mais avançada: os fornos eram construídos em barrancos firmes, cavando-se a sua bacia por cima do barranco e a fornalha pela parte de baixo, de forma perpendicular. A seguir, abriam-se os crivos (buracos), no fundo da bacia, conectando-a com a fornalha, fazendo-se as paredes laterais com cacos de cupinzeiros. A carga máxima do forno correspondia à metade da altura das paredes e, por cima das peças, colocavam-se pedaços de telha e/ou cupinzeiros, com o objetivo de atraírem para si a fuligem, impedindo que as peças escurecessem. Estes cacos serviam também como pirômetros: após cerca de três horas de queima, jogava-se água sobre eles, se fizessem um chiado, era sinal de secagem interna e o fogo podia ser aumentado para mais um período idêntico de queima. O fogo era controlado visualmente, de acordo com a sua coloração, passando de avermelhado (abaixo de 600 graus), para alaranjado (+ de 600, - de 800 graus), depois para amarelo (entre 800 e 1000 graus) e, finalmente azul (mais de 1.000 graus). Estas determinações da temperatura atingida, pela cor apresentada, formam feitas pelo professor Herculano Ferreira, em seu livro "Materiais Populares na Educação Artística", publicado pela Coordenadoria de Cultura do Estado de Minas Gerais em 1983.

Foto: Orlando Ramos



Detalhe: cabeça do Cristo

Foram inúmeras as esculturas feitas neste material em nosso país, mas poucas do porte deste Cristo Morto. Como vimos, era grande a perícia exigida para a confecção de uma peça dessa envergadura, em barro, principalmente na moagem e mistura do material e no tempo de cozimento. Era difícil, para obra desse porte, evitar o surgimento de rachaduras, considerando-se que a peça é maciça, não tendo sido ocada, como era comum, mesmo em peças bem menores, diminuindo-se seu coeficiente de fissuramento, o que aqui não ocorreu. No aspecto da utilização desse material nesta representação iconográfica, também temos caracterizada uma raridade, posto que não temos conhecimento de outro Senhor Morto em terracota no Brasil, em virtude de ser o material muito pesado, e os Cristos Mortos serem carregados nas procissões da sexta-feira Santa.

Os jesuítas costumavam, em seus aldeamentos, criar várias oficinas de trabalhos manuais, em que se especializavam os nativos, e aqui deduzimos que devia existir uma olaria, onde aproveitaram a familiaridade dos índios com o barro, para confeccionar diversos objetos, entre eles esta imagem do Senhor Morto. Deduzimos, também, em virtude dos traços europeus da representação e do eruditismo do seu entalhe anatómico, que deve ter sido esculpida por um jesuíta, já bastante

versado na arte da escultura sacra, mas que o tratamento do material e o seu cozimento foi obra dos indígenas, que certamente dominavam com maestria as técnicas de manipulação do barro. Assim, o que nos chama atenção é a conjuntura dos conhecimentos técnicos dos dois povos, no sentido de, absorvendo o melhor de cada um, criar uma obra da mais alta qualidade estética e técnica, resistente o suficiente para circular nas procissões e permanecer até hoje intacta, com poucos danos e cicatrizes.

O Cristo traz a cabeça pendida para o lado e tem expressão serena, apesar da pintura ser bastante dramática, passional, expondo as lacerações e o sangue do Senhor da Paixão. O cabelo é partido ao meio e desce colado ao corpo, em mechas separadas com pontas em volutas. O corpo tem o tronco distendido em uma composição anatômica perfeita de um homem crucificado, enquanto o braço direito pende esticado ao lado do corpo, e o esquerdo pousa sobre o perizônio, que é colado ao corpo, sendo os pés separados. Suas características remontam à transição do século XVII para o XVIII, quando a grande movimentação barroca ainda estava incipiente, aqui sugerida no tratamento da barba e do bigode, nas pontas dos cabelos e no laço do perizônio.

As suas duas pernas se fraturaram no sentido lateral, certamente nas movimentações das procissões e, em algum momento, foram colocadas talas de madeira internamente, para reestruturá-las. Na nossa intervenção as substituímos por pinos ortopédicos veterinários, inoxidáveis.

Bibliografia

- Bardi, Pietro Maria. *O barro no Brasil São Paulo*: HMF, 1986.
 Etzel, Eduardo. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo Melhoramentos, 1979.
 Ferreira, Herculano. *Materiais Populares na Educação Artística*. Belo Horizonte: Coordenadoria de Cultura, 1983.
 Ramos Filho, Orlando. *Igreja de Nossa Senhora do Socorro - Tomar do Geru - Sergipe*. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1992.

* **Orlando Ramos é Restaurador e pesquisador da Arte Brasileira.**

MESTRE DE BARÃO DE COCAIS: notícias de uma pesquisa em andamento

Carolina Maria Proença Nardi*
Moema Nascimento Queiroz**



Santana Mestra
Mestre de Barão de Cocais
Museu Mineiro, Belo Horizonte/MG

Minas Gerais possui um dos maiores, mais significativos e originais acervos de escultura policromada do país, embora grande parte deste acervo não tenha sido devidamente estudado, faltando muito ainda a ser descoberto e revelado.

Neste significativo universo, três imagens do século XVIII que fazem parte da Coleção Geraldo Parreiras, do acervo do Museu Mineiro em Belo Horizonte, MG – *Sant'Ana Mestra*, *São José de Botas* e *São Sebastião* – atraíram nossa atenção. Estas obras foram atribuídas pela pesquisadora Dra. Myriam Ribeiro de Oliveira, a um possível mestre da região de Barão de Cocais. Em uma primeira análise, o que mais nos impressionou foi a semelhança que estas esculturas apre-

sentam entre si. Uma série de características marcantes que revelam uma força e personalidade determinantes a estas obras, tornando-as tão especiais e sedutoras.

Tomando por base estas primeiras observações, propusemo-nos a estudar tais imagens de forma mais sistematizada através de uma pesquisa, um desejo antigo realizado somente no ano de 1999. Através de recursos próprios e com o apoio institucional do CECOR (Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) e do MUSEU MINEIRO (Superintendência de Museus/Secretaria de Estado da Cultura de MG), iniciamos a pesquisa. A primeira obra escolhida para investigação foi a imagem de *Sant'Ana Mestra*. Entretanto, devido a um acidente ocorrido com as outras duas esculturas ao serem cedidas para uma exposição, estas foram enviadas ao CECOR para serem restauradas, o que veio facilitar em muito as investigações.

Iniciamos os trabalhos aplicando a seguinte metodologia:

- levantamento bibliográfico em inventários, arquivos e bibliotecas na tentativa de determinar sua origem;
- análise formal;
- análise estilística;
- análise da tecnologia construtiva, com o apoio em análises da madeira (IPT – Instituto de Pesquisas Tecnológicas) e estudos de amostras de policromia (Laboratório da Ciência da Conservação do CECOR, Dra. Claudina M^a D. Moresi);
- conservação e restauração das obras;
- documentação fotográfica e gráficos.



São José de Botas
Mestre de Barão de Cocais
Museu Mineiro, Belo Horizonte/MG

Partindo da análise formal de cada obra, foi possível desenvolver uma sensibilidade visual em relação à fatura das mesmas e suas peculiaridades, para que obtivéssemos uma visão de todo o conjunto escultórico. Elas se apresentavam com grandes áreas em desprendimento, desgastes, abrasões e perdas de policromia, várias fissuras principalmente em áreas de junções, rupturas do suporte e alteração cromática devido ao envelhecimento do verniz. Estas degradações acabaram por facilitar o estudo do sistema construtivo desenvolvido pelo autor. As obras possuem o mesmo sistema para a colocação dos olhos de vidro, através de corte existente na área do rosto; são esculpidas em um bloco único, com pequenos blocos complementares; o sistema de junções é feito provavelmente por cravos (será confirmado após realização dos exames de Raio X). Comparamos alguns detalhes anatômicos como o formato dos olhos, grandes e rasgados em suas extremidades e a expressão do olhar; o lábio superior saliente, com o sulco naso-labial bem marcado; mãos grandes e alongadas com unhas bem definidas; a volumetria dos cabelos e o tratamento conferido a eles com mechas estriadas. O tratamento na indumentária vem re-



São Sebastião

Mestre de Barão de Cocais
Museu Mineiro, Belo Horizonte/MG

forçar determinados cacoetes no tipo de resolução dada aos decotes de formas sinuosas, punhos angulosos e de forma oitavada, panejamentos acentuadamente caídos em abas laterais, dobras angulosas do manto porém sem grande volume, a resolução das dobras das vestes na marcação da cintura. O tratamento decorativo da policromia também nos chama a atenção por sua semelhança: a aplicação econômica das folhas de ouro, os tons predominantes na base de preparação e nas túnicas, no pequeno manto que está sob o menino Jesus (imagem de

São José) e no perizônio de São Sebastião, no esgrafiado que se apresenta nas três imagens, no marmorizado das peanhas (bases). Torna-se cada vez mais evidente ser o mesmo escultor e/ou policromador quem concebeu estas imagens. Sua “assinatura”, seus cacoetes e personalidade são evidentes.

Com os trabalhos de restauração toda essa riqueza de detalhes ressurgiram. As etapas de restauração foram:

- limpeza superficial;
- remoção do excesso de cera;
- refixação de policromia;
- remoção de intervenções anteriores;
- remoção do verniz amarelecido;
- consolidação do suporte;
- nivelamento;
- reintegração cromática;
- aplicação de verniz de proteção.

A restauração revalorizou as esculturas, ressaltando suas formas, cores e o trabalho decorativo do estofamento. Foram resgatados sua unidade estética, obtendo-se uma leitura mais completa do conjunto.

O levantamento e a comparação destes dados com estudos já realizados na escultura em madeira policromada de *Nossa Senhora do Carmo*, de mesma atribuição proveniente da Igreja Matriz de Santa Bárbara, (trabalho final da ex-aluna do Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, Denise Camilo), virá estabelecer parâmetros técnicos, formais e estilísticos que possibilitem a identificação e definição das características do artista. Através dos resultados das análises da policromia poderá se determinar a natureza dos materiais utilizados e talvez confirmar ser o mesmo policromador a trabalhar nestas obras.

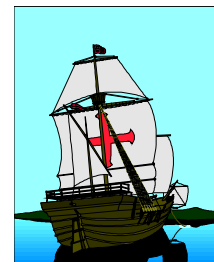
As investigações desenvolvidas

nesta primeira etapa da pesquisa já nos levaram a conhecer outras imagens com as mesmas características, que se encontram nas proximidades da região de Barão de Cocais. Realizada esta primeira fase de classificação e sistematização do estilo desse artista, familiarizando-nos com os seus cacoetes e características, acreditamos haver determinado certos parâmetros para a realização de um segundo momento da pesquisa que consistirá no levantamento e atribuição de outras obras realizadas pelo Mestre de Barão de Cocais e/ou seu ateliê.

* **Museóloga, Especialista em Conservação/Restauração.**

** **Especialista em Conservação/Restauração -CECOR/EBA/UFMG**

Fotografias: Inês Gomes (Museu



VISITA GUIADA

Mostra do Redescobrimento Módulo Barroco

Se você tem interesse em participar desta visita no mês de julho, envie para o CEIB seu nome, endereço e telefone, por fax, carta ou e-mail.

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 C. de Lima -
FUMP

BOLETIM

Projeto gráfico, arte e editoração:

Beatriz Coelho e Helena David

Tiragem: 300 exemplares

Periodicidade: trimestral

Os artigos assinados são de responsabilidade do autor e não refletem necessariamente a opinião do BOLETIM.

É permitida a reprodução de fotos ou artigos desde que citada a fonte.

ENDEREÇO

CEIB/EBA/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627
30.270-010 Belo Horizonte, MG
Telefone: (31) 3499-5290

E-mail: ceib@eba.ufmg.br