

EDITORIAL

A diretoria do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira está aplicando todos os seus esforços para obter os recursos necessários à plena realização do III Congresso do CEIB e à publicação do segundo número da revista *Imagem Brasileira*.

Algumas vitórias já foram alcançadas: a Universidade Federal de São João del Rei (UFSJR), a Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa da UFMG (FUNDEP) e o BDMG Cultural (do Banco de Desenvolvimento do Estado de Minas Gerais) já aprovaram importantes contribuições; recebemos cerca de 25 resumos de trabalhos e, faltando ainda mais de dois meses para a abertura do congresso, já temos mais de 70 inscrições.

O projeto para o segundo número da revista acaba de ser aprovado integralmente pela Companhia de Energia do Estado de Minas Gerais (CEMIG) e, em breve, iremos entrar na fase de diagramação e revisão dos textos para a publicação.

Em reunião no dia 12 de junho, a diretoria do CEIB procedeu a um levantamento completo das anuidades dos associados, tendo tomado as seguintes decisões:

- ampliar o prazo para pagamento das anuidades de 2003;
- suspender temporariamente o envio dos Boletins do CEIB para os que estão com atraso nos dois últimos anos e aguardar a atualização dessas anuidades;
- retirar de sua lista de associados aqueles que não pagam há três anos ou mais.

Essa foi a maneira encontrada para sermos justos com aqueles que estão com suas anuidades rigorosamente em dia. Para os que se enquadraram em um dos três primeiros casos foi enviada correspondência explicando a situação, na esperança de que continuem conosco.

Aguardamos todos no III Congresso do CEIB em São João del Rei!

ORATÓRIO DOM JOSÉ I

ANÁLISES FORMAL, ESTILÍSTICA E ICONOGRÁFICA

Maria Alice Sanna Castello Branco*

Os oratórios Dom José I integram a categoria do mobiliário rococó mineiro. Peças do devocionário doméstico, esses retábulos em miniatura foram produzidos em moldes pré-industriais entre o final do século XVIII e o início do século XIX. Podemos interpretar a sua produção em série como um indício do gosto por esses oratórios entre os moradores das Minas e de outras capitânicas coloniais para onde foram exportados naquela época.

Neste artigo, as análises formal, estilística e iconográfica referem-se a um exemplar dessa tipologia, procedente da coleção de Geraldo Parreiras, que integra o acervo do Museu Mineiro em Belo Horizonte. Feito em madeira policromada, de reduzidas dimensões (56 x 26 x 9 cm), ele contém apenas um nicho. Dentro do nicho, protegidas por vidro, podemos ver seis imagens em pedra-talco: Cristo morto sobre a cruz, Nossa Senhora da Conceição e São José de Botas, Santa Teresa d'Ávila, São João Evangelista e São Jerônimo.

Análise formal e estilística

A associação do oratório ao estilo rococó é imediata. Sua composição é leve e requintada. Nada lembra a profusão ornamental do barroco joanino. Contudo, a análise formal e estilística pressupõe a decomposição e a crítica aos princípios imanentes do estilo, materializados neste objeto, tais como volumetria, tipo de simetria, proporção, relação dos elementos com o espaço, morfologia dos ornamentos e das esculturas, paleta cromática, técnica escultural. Ora, esses princípios foram estabelecidos historicamente - não foram criações autóctones dos artesãos mineiros setecentistas.

Por isso, antes de procedermos à análise, é preciso tecer algumas considerações sobre os cânones do



Foto: CECOR/Claudio Nadalin

Oratório Dom José I
Museu Mineiro - Belo Horizonte, MG

rococó e sobre a assimilação do estilo pelos artesãos brasileiros.

O rococó surgiu na França na primeira metade do século XVIII, e perdurou até cerca de 1760. O estilo surgiu como arte aplicada na decoração de interiores dos *hotels* e *maisons* urbanos, construídos pela alta burguesia e pela nobreza francesas. Nesta arte, o motivo ornamental das *rocailles* passou a ser usado nas composições. Dava-se preferência às formas miniaturais às formas monumentais do barroco. Ao lado disso, as cores leves e tênues do pastel, cinzento e prata, verde *mignonette*, cor-de-rosa e branco substituíram a paleta de cores graves do



Foto: Eduardo Pasqualini

Oratório Dom José I
 Museu do Oratório, Ouro Preto, MG



Foto: Eduardo Pasqualini

Oratório Mineiro
 Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG



Foto: Eduardo Pasqualini

Oratório Dom José I
 Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG

barroco. Quanto aos materiais, além do mármore tradicionalmente empregado, os decoradores optaram, sobretudo pela utilização sistemática do estuco, da escaiola e de espelhos, muitos espelhos.

Bem depressa o rococó se expandiu para além das fronteiras da França, desde Lisboa até Moscou. Aqui chegamos ao ponto que nos interessa mais de perto, a difusão do rococó na região da Baviera germânica, pois a vertente religiosa que aí se desenvolveu parece ter sido a matriz que contaminou mais diretamente a escola colonial mineira, via Portugal, naturalmente.

Na Baviera, o rococó desenvolveu-se entre as décadas de 30 a 70 do século XVIII. No processo de assimilação percebe-se a permanência de certas convenções próprias do estilo e, ao mesmo tempo, as contaminações culturais que sofreu, diferenciando-se da tendência racionalista, hedonista e anticlerical francesa. Adotado pelo alto clero germânico, o estilo foi transplantado com naturalidade ao domínio religioso e popular. Dessa maneira, foram

construídas igrejas de exterior simples e despido de adornos, mas com uma planta extremamente complexa e uma vertiginosa profusão de elementos *rocaille*. O uso da paleta cromática pastel permaneceu, ainda que na arquitetura o uso do branco tenha se intensificado.

Quanto à escultura, os cânones do rococó sobreviveram tanto nas formas das esculturas “de corte”, de temas galantes e aristocráticos, quanto nas esculturas da arte sacra, quais sejam, graça formal, leveza de tratamento, graciosidade nas poses e atitudes e a preferência pelas formas miniaturais. Os materiais mais usados eram o chumbo, a argila, o gesso e, na região germânica, também a madeira. Porém, o verdadeiro material do rococó para as formas miniaturais foi a porcelana. “Seu uso é de tal forma ligado ao estilo que já houve quem chegasse a justificar com ela o próprio nascimento do rococó”, segundo Conti.

O rococó chegou ao Brasil com uma defasagem cronológica de apenas dez anos em relação à metrópole portuguesa.

A introdução do estilo em Minas Gerais ocorreu entre 1760 e 1770. No contexto artístico mineiro, a rapidez, a abrangência e a amplitude da assimilação das formas ornamentais do rococó germânico foram extraordinárias.

Aqui, como na Europa, a aplicação do modelo não ficou restrita às igrejas ou aos paramentos e imagens sacras litúrgicas; o modelo se estendeu também para os objetos da arte menor e do âmbito da vida privada, como é o caso de nosso oratório — uma peça de mobiliário doméstico executada sob encomenda para o culto familiar.

Apesar de não serem suficientemente conhecidas as circunstâncias da assimilação do estilo por parte dos artesãos, brasileiros ou não, que atuavam na colônia, sabemos que esta assimilação ocorreu com contaminações e adaptações, desde os materiais até as de caráter filosófico. Portanto, o rococó mineiro contém referências de diversas fontes: a referência estilística do rococó europeu, especialmente o germânico, divulgado através de fontes impressas

que incluíam tratados teóricos e manuais técnicos de arquitetura e ornamentação e coleções de todos os tipos que circulavam por aqui; a referência iconográfica do barroco, que permaneceu sendo usada, além das tradições artísticas e religiosas enraizadas na cultura popular.

Após essas considerações, passamos a análise do móvel, das esculturas e da policromia.

Ao primeiro olhar, notamos logo a propensão à simplificação, manifestada tanto pelo número restrito de elementos composicionais quanto, sobretudo, por se tratar de miniatura de um retábulo. Esta característica confere à composição um aspecto fluído e epidérmico que convida nossos olhos a deslizarem de uma parte a outra, a ir e a voltar e, por fim, a repousar ritmadamente.

Dissemos que o oratório integra a categoria do mobiliário Dom José I. Essa é uma vasta categoria que engloba desde os móveis destinados preferencialmente à vida prática, como cadeiras, camas, cômodas, até os destinados exclusivamente ao culto religioso, como os retábulos. Os oratórios ficam na fronteira entre os móveis domésticos e os litúrgicos e, por isso, possuem referências formais destes e daqueles. Assim, ora os comparamos aos retábulos, ora ao mobiliário próprio das casas coloniais das famílias mais abastadas.

Desde meados do século XVIII, houve grande desenvolvimento na tecnologia de produção de móveis, em moldes pré-industriais, no Brasil. Sobre o mobiliário D. José I, desenvolvido na colônia brasileira nas regiões de Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais, Tilde Canti nos ensina que ele recebeu diversas influências, conservando, por algum tempo, a estrutura do estilo anterior D. João V conjugada a uma nova técnica de entalhe, a talha rasa, que caracterizou o móvel rococó.

O corpo do oratório, formado pela caixa e pela moldura, apresenta forma retangular, com os lados de maior dimensão na posição vertical. Esta característica confere ao móvel um aspecto formal alongado e esguio, acentuado ainda mais pela existência de pés que o suspendem do plano onde fica apoiado e pela presença de uma palmeta de tamanho exagerado, entalhada no



Oratório Dom José I
 Detalhe - Coroamento em arco de cupido
 Museu Mineiro, Belo Horizonte, MG

centro da moldura. Essa verticalidade é característica essencial do rococó, conforme se pode constatar em Minguet e Myriam Ribeiro.

Pelo fato de o ângulo frontal ser privilegiado do ponto de vista do espectador, a ênfase ornamental foi dada à moldura. A preocupação com a frontalidade é análoga nos retábulos, por terem a mesma inserção espacial do oratório. Assim, o artesão se esmerou em esculpir nessa peça inteiriça de madeira, em talha rasa, motivos ornamentais de inspiração rococó.

No terço superior, a moldura simula o coroamento de um retábulo construído em arco de curvas suaves e geométricas, em forma de C onde, na posição central, sobressai uma palmeta. Este arco, típico do rococó europeu, é denominado “arco de Cupido”. Neste oratório o arco foi simplificado, mas outros exemplares da mesma tipologia apresentam o arco bem definido. Sua identificação foi feita a partir do estudo realizado por Minguet sobre as linhas usadas no rococó e as usadas no barroco: “O contorno das linhas [do rococó] é muito diferente da curva barroca. Estas linhas não são regulares, nem tampouco dinâmicas. A curvatura típica do rococó é em forma de arco de Cupido”. Em cada uma das extremidades do coroamento foram esculpidas volutas sinuosas em forma de S, que lembram as volutas usadas nas extremidades de cabeceiras de camas ou espaldares de cadeiras estilo Dom José I. Tilde Canti denominou essas terminações de “orelhas salientes e assimétricas”.

A palmeta merece uma atenção especial por ser o centro de atração do coroamento e por estar intrinsecamente associada ao estilo. Esse motivo ornamental era muito comum no mobiliário doméstico josefino, sendo também conhecido como cachaço. No oratório, o que chama a atenção é sua grande dimensão em relação ao corpo do móvel. Outro traço importante diz respeito a sua morfologia. Aqui não aparece a tradicional *rocaille* em forma de concha, mas o motivo se assemelha mais a uma folha. Comparando-a com a de outros oratórios da mesma tipologia e à de móveis do mesmo estilo, podemos verificar que a estilização da folha era usual. Acerca dessa variação, Minguet esclarece que “por sua forma, a concha se presta a uma contaminação com a folha da palma. De sua mescla resultou efetivamente um novo motivo híbrido que não é nem a concha, nem a palma, mas que participa de uma e de outra”.

Portanto, como o autor se refere ao rococó germânico, podemos concluir que este não foi um motivo adaptado pelos artesãos mineiros, mas a imbricação de elementos fitomorfos e zoomorfos era costumeira no rococó internacional. No nosso caso, a opção pela designação palmeta — e não *rocaille* ou rocalha, se justifica pela predominância do aspecto fitomorfo deste importante elemento ornamental, o que o aproxima, inclusive, da palmeta joanina.

No terço inferior da moldura, os pés dianteiros do móvel foram entalhados de forma semelhante aos pés de cadeiras e cômodas do rococó mineiro. Neste

Foto: CECOR/Cláudio Nadalim



Detalhe - Sagrada Família
Oratório Dom José I
Museu Mineiro, Belo Horizonte, MG

oratório, as pernas são curtas, em curvas suaves, sem quebra brusca, com pés enrolados em forma de voluta. Até mesmo o detalhe dos frisos, marca distintiva dos móveis estilo D. José I, aparecem aqui em toda volta interna e externa da moldura.

Passamos à análise das seis esculturas em pedra talco. Essas esculturas foram divididas de acordo com a semelhança na fatura e no aspecto geral das peças. As esculturas de Jesus Cristo, de São José de Botas e de Santa Teresa d'Ávila são as mais delicadas e o material é mais alvo, embora todas tenham sido esculpidas em pedra talco. As de Nossa Senhora da Conceição e de São João Evangelista são maiores e a pedra mais escura. Por último, a de São Jerônimo, é proporcionalmente menor que as demais.

Apesar de distinguirmos diferentes mãos, todas são de fatura popular por apresentarem desproporção anatômica. As posturas das imagens insinuam movimento, o que nos permite dizer que os artesãos forjaram o *contraposto*, técnica erudita de representação de um corpo em movimento de forma natural. Não se observa o *serpentinato*, um cânone escultural do estilo, a não ser uma leve insinuação deste movimento corporal ondulado na figura de São José de Botas. No entanto, as linhas mestras do entalhe são próprias do estilo, uma vez que se

observa sua tendência na direção centrípeta e a estruturação do panejamento em linhas sinuosas e coladas ao corpo, realçando a anatomia das figuras. Essa tendência do panejamento nas obras do rococó expressa simultaneamente o velamento e o desvelamento dos corpos e assinala a sutil sensualidade das formas esculturais do estilo, mesmo as de cunho religioso.

A maciez e a cor leitosa da pedra das esculturas permitiram um acabamento que imprimiu delicadeza às peças e emprestou-lhes uma aparência porcelanizada. Ora, ressaltamos anteriormente a grande aceitação e o sucesso da porcelana entre os europeus e a farta aplicação desse material não só na produção de corte, mas também na arte sacra, em especial nos presépios. Isto nos leva a pensar que talvez a pedra-talco não tenha sido uma escolha fortuita mas, ao contrário, se deveu à intenção de adequar o material ao resultado visual desejado, isto é, o mais similar possível à porcelana. De mais a mais, essa pedra era acessível, fácil de ser trabalhada, leve e adequada às formas miniaturais como as do oratório.

A moldura recebeu folha de prata com veladura verde e douramento nos frisos e na palmeta. A acromia das imagens e o fundo azul claro fizeram realçar ainda mais essa técnica pictórica. O que é coerente com a recomendação contida na edição de *Cours d'Aviler* de 1738, e que era seguida pelos europeus, de "usar tonalidades claras, branco, azul, amarelo, no plano mural, porque faziam brilhar mais o dourado", segundo Minguet. Um cânone do estilo que, sem dúvida, foi assimilado pela escola do rococó mineiro.

O nicho foi pintado de azul celeste claro e, sobre esse fundo azul, foram desenhadas pequenas flores ou rosinhas de malabar, folhagens verdes e filigranas em branco. A delicada pintura floral conferiu uma aparência de seda bordada ao cenário da representação. Além do mais, sabemos que o motivo floral foi recorrente na pintura rococó mineira. Basta lembrarmos os arranjos florais que Mestre Ataíde pintou no teto de São Francisco de Assis em Ouro Preto.

Os pedestais de madeira de Nossa Senhora da Conceição, de São José de Botas, de Santa Teresa d'Ávila e de São João Evangelista receberam pintura marmorizada, embora neste último a

pintura tenha sido danificada. Esta técnica pictórica imita o mármore rosado utilizado em igrejas rococó germânicas. É importante sublinhar a exceção: a escultura de São Jerônimo não possui pedestal e a rocha sobre a qual a imagem foi esculpida faz parte de sua iconografia. Além dos pedestais, as imagens de Nossa Senhora e São José possuem também mísulas de madeira pintadas em vermelhão e friso dourado. Segundo Marcos Hill, o vermelhão e o azul da Prússia foram pigmentos comuns na paleta dos artistas do rococó germânico e foram transplantados para as paletas dos artesãos do rococó mineiro.

Quanto à volumetria dos pedestais, podemos observar que não é própria do repertório rococó. Ao contrário, seu grande volume aponta para a tendência neoclássica do oitocentos.

O vidro encerra o cenário e, além de imprimir a dimensão de vitrine ao oratório, traz ao conjunto requinte e beleza, qualidades essenciais almejadas pelo gosto rococó.

Análise iconográfica

As imagens do oratório foram o ponto de partida desta análise. Em primeiro lugar, foi preciso identificá-las. Neste oratório, há seis imagens religiosas elaboradas em formas miniaturais acromáticas. Ora, a cor é um código de representação importante. Por outro lado, duas esculturas - São João Evangelista e São Jerônimo - sofreram perdas ou mutilações. Quero dizer com isso que o fato de as imagens terem sido deixadas na cor natural da pedra e as perdas de partes do corpo ou de atributos ao longo do tempo poderiam ter comprometido o seu reconhecimento. Entretanto, sua fatura de acordo com os modelos iconográficos convencionais - extraídos e copiados de manuais, gravuras e tratados que comprovadamente circulavam pelas oficinas coloniais - compensaram aquelas faltas, possibilitando sua identificação. Assim temos, no alto, Jesus Cristo Crucificado, ladeado por Nossa Senhora da Conceição, à sua direita, e São José de Botas, à sua esquerda. Embaixo, Santa Teresa d'Ávila, São João Evangelista e São Jerônimo, de nossa esquerda para a direita.

Outro aspecto tão importante para esta análise quanto à identificação das representações, diz respeito à maneira como as imagens foram dispostas no nicho. Percebe-se logo que não se trata apenas de um móvel para guardar imagens de culto veneradas pelo devoto. Ao contrário, é notável o esboço de um programa iconográfico, evidenciado por meio da diagramação das imagens na composição do cenário. De tal maneira que a encenação é, ao mesmo tempo, plástica e discursiva.

De fato, a composição foi estruturada segundo uma outra convenção tradicional, de modo a configurar e comunicar ao espectador um discurso sagrado. Para a leitura e compreensão desse discurso, é importante esclarecer que se trata de uma convenção da *Poética*, sistematizada pelo filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.), relida e assimilada pela escolástica medieval. Um dos princípios desta poética (ou o saber-fazer artístico), que normalizava as produções artísticas cristãs desde a Idade Média, reproduz a tradição milenar clássica de se representar os espaços, as personagens bíblicas ou santas e as alegorias, de acordo com as regras do decoro ou adequação e da verossimilhança¹. Assim, de acordo com Aristóteles, as imagens e as alegorias nas artes plásticas deveriam ocupar lugares relativos ou *topoi* de tal forma que “se considerarmos o alto e o baixo, aquilo que é superior e mais nobre tende a estar no alto; se considerarmos frente e costas, ele tende a estar na frente; se considerarmos direita e esquerda, tende a estar na direita”.

Se aplicarmos essa convenção normativa, verificamos que as imagens foram dispostas na composição de modo que, ao serem associadas, evocam três temas hierarquizados.

É fácil perceber que, no alto do nicho, dois temas se entrelaçam. Em primeiro plano, no *topos* mais alto e mais central, desenvolve-se o tema principal. Trata-se da Crucificação de Jesus Cristo, narrado por meio da imagem de Jesus morto e da cruz que se destacam no cenário.

Na arte religiosa que vigorou, no contexto luso-brasileiro, desde o século XVI até meados do XIX, as narrativas sacras eram colocadas em cena através da utilização de signos padronizados que emulavam modelos teológicos adequados à pregação da Fé cristã e

celebrados pela hierarquia eclesiástica e social.

Nesta perspectiva, a Paixão e a Morte de Cristo sempre foram os temas primordiais e, por isso mesmo, os mais recitados plasticamente. Afinal, para o cristianismo ocidental, foi por intermédio da morte de Cristo que veio a salvação da humanidade e a vitória divina. A recorrência destas representações pode ser ilustrada, inclusive, por um trecho do *Tratado latino sobre a poesia e a pintura*, no qual o jesuíta Possevino recomendava aos artistas que “Cristo não deve ser representado do modo como o faziam os artistas contemporâneos (renascentistas), como homem formoso e elegante, mas como vítima do mundo, desfigurado por seus tormentos e feridas”.

Por um lado, a imagem de Jesus que vemos no oratório privilegia o momento da dor e do sofrimento de Cristo Morto pregado na cruz, coisificados por meio da representação das chagas e feridas. Por outro lado, podemos observar que a cena do Gólgota foi adaptada, pois aqui não aparecem as figuras bíblicas tradicionais, que conhecemos através do evangelho de João 19, 25-27 e se tornaram um cânone da Crucificação.

No oratório mineiro, esta adaptação configura o segundo tema encenado, referente à Sagrada Família. Na verdade, ele aparece de forma subliminar e é trazido à consciência do espectador através das imagens de Maria, na invocação de Nossa Senhora da Conceição, e de José, na invocação de São José de Botas, colocadas respectivamente à direita e à esquerda do filho, num plano espacial ligeiramente abaixo da imagem de Jesus. Para os cristãos, a tríade Jesus-Maria-José é sempre associada à Sagrada Família. Sem dúvida, o tema é apropriado ao ambiente doméstico ao qual a representação se dirige. De mais a mais, no Brasil, este foi um dos pontos centrais do devocionário católico na esfera privada.

Embaixo, no nicho, aparece o terceiro tema. Aí está situado o *topos* reservado às devoções privadas. Supõe-se que neste patamar o encomendeiro montava sua corte celeste particular com aqueles santos ou santas de sua devoção. Em nosso exemplar aparecem as imagens de Santa Teresa d'Ávila, São João Evangelista e São Jerônimo, dispostas da esquerda para a direita, na

ordem em que foram citadas. É curioso observar que estes três santos patrocinam profissões ligadas às letras.

Decerto, há uma hierarquia entre os temas que obedece aos princípios clássicos do decoro e da verossimilhança. O primeiro, referente à morte de Cristo, extraído das Escrituras Sagradas, é o mais comovente e o mais essencial à doutrina cristã. O segundo, referente à Sagrada Família, está entrelaçado ao primeiro. Esta licença poética pode ser relacionada ao fato de a peça não possuir responsabilidade com a liturgia, mas também se refere ao contexto sociocultural setecentista de formação da sociedade mineira, no qual a família era uma questão primordial. O terceiro tema, das devoções privadas, poderia dar margem à heterodoxia por diversas razões: por ter sido extraído de fontes remotas e por ser dependente da sensibilidade e da escolha espiritual de cada devoto. Entretanto, essas devoções aparecem no oratório decalcadas em modelos abençoados pela hierarquia eclesiástica.

Nesta análise, a ênfase dada às convenções que permearam a produção das imagens e a composição do cenário não é aleatória, deve-se a uma característica essencial ao ato artístico que perdurou, pelo menos até meados do século XIX, no contexto brasileiro: a possibilidade da comunicação entre o artesão e o espectador, por meio de um vocabulário imagético compartilhado e intermediado pela tradição religiosa. Naquela época, uma obra de arte, fosse pintura ou escultura, fosse religiosa ou alegórica, pública ou privada, era criada preferencialmente com a intenção de ser lida e compreendida. Nelas não havia enigmas a decifrar.

Assim, para as famílias setecentistas, a imagem que se lê ou a escrita que se vê no oratório servia de orientação à oração doméstica, na medida em que a memória do suplicante prontamente reconhecia o discurso sagrado representado. O que estava de acordo com a função retórica da arte religiosa naqueles tempos.

Para nós, a consciência disso torna possível uma leitura desse discurso plástico, ao mesmo tempo em que nos revela a admirável correspondência entre o seu conteúdo e a oração do Credo católico. Em ambos, o plano excepcional é a reafirmação da primeira virtude cristã, a Fé.

miniaturas, o vidro que imprime a dimensão mágica de vitrine, enfim todos os signos da representação materializados nesses objetos de culto tipicamente mineiros, potencializavam uma outra função inerente ao sistema de representação vigente na época colonial: a de maravilhar e persuadir o espectador da plausibilidade de se estar perto do divino. Ainda hoje, esses pequeninos oratórios nos encantam ao apreciá-los em diversos museus de arte sacra de Minas Gerais.

NOTA

1. De acordo com Marcos Hill, a verossimilhança é um cânone da representação figurativa que estabelece hierarquias entre as imagens. A imagem mais útil é aquela que remete ao passado bíblico, aos modelos das grandes leis da História ou aos modelos universais; já a imagem prejudicial, no outro extremo, seria aquela que representa apenas os caprichos da fantasia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro: Editora Rio de Janeiro, Cândido Guinle de Paula Machado, 1980.
- CONTI, Flavio. *Como reconhecer a arte rococó*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MINGUET, Philippe. *Estética del Rococó*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.
- RIBEIRO, Myriam Andrade. *O Rococó religioso em Minas Gerais e seus antecedentes europeus*. Tese de doutoramento pela Université Catholique de Louvain, Faculté de Philosophie et Lettres, Departement d'Histoire de L'Art, 1990.
- RIBEIRO, Myriam. Do rocailee francês ao rococó religioso brasileiro. *Revista Interface*, Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes da UFRJ, v. 1, n. 1, jun. 1995.
- WEISBACH, Werner. *El Barroco: arte de la Contrarreforma*. Madrid: Calpe, 1942.

* Maria Alice Sanna Castello Branco é Especialista em Conservação/Restauração sendo este artigo parte de sua monografia para conclusão do curso, com orientação do Prof. Marcos César de Senna Hill.

ALEIJADINHO E SUA OFICINA

A diretoria do CEIB, foi surpreendida, no dia 1 de maio de 2003 pela lamentável notícia da interdição do livro *Aleijadinho e sua oficina: catálogo de esculturas devocionais*, de autoria de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Olinto Rodrigues dos Santos Filho e Antônio Fernando Batista dos Santos, publicado pela editora Capivara de São Paulo no final de 2002. Myriam, vice-presidente do CEIB, é doutora em História da Arte pela Université Catholique de Louvain la Neuve e, há muitos anos, vem pesquisando a obra do Aleijadinho. Olinto é técnico e pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e foi o coordenador local do Inventário de Bens Móveis e Integrados do Estado de Minas Gerais, provavelmente o profissional que mais conhece a imaginária mineira atualmente. Antônio Fernando é conservador/restaurador e também técnico do IPHAN. Portanto, autores com uma grande bagagem de pesquisas e trabalhos sobre a imaginária mineira.

O livro tem uma belíssima apresentação gráfica e seu principal objetivo foi o de analisar e classificar as esculturas devocionais do Aleijadinho – a grande maioria sem documentação comprobatória –

comparando-as com as documentadamente de sua autoria ou de sua oficina, como consta dos recibos para os passos da paixão da basílica do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. As obras são agrupadas de acordo com os estudos realizados pelos autores em imagens consideradas por eles do próprio Aleijadinho, dele e de sua oficina ou de sua oficina, e distribuídas cronologicamente em três fases: primeira: (c. 1760 - 1774), Formação e Estilo; segunda (c. 1774 - 1790), A realidade idealizada e em uma terceira fase (c. 1790 - 1812) á qual os autores denominaram A espiritualidade sublimada.

Trabalhos de pesquisa, ao serem publicados, sempre estarão inevitavelmente submetidos a críticas e verificações. Pesquisa e publicações são dinâmicas, isto é, sempre poderá haver algo novo a ser acrescentado aos conhecimentos conquistados e/ou já existentes, por melhores e mais importantes que eles possam ser, e muitas vezes até pelo mesmo pesquisador.

Esperamos que essa interdição – ato de censura sobre publicação de pesquisa realizada – seja retirada, para que a obra possa ser conhecida, discutida, criticada para, quem sabe, suscitar novas pesquisas e publicações sobre o assunto.

CEIB

Presidente: Beatriz Coelho
Vice-presidente: Myriam R. Oliveira
1ª Secretária: M. Regina Emery Quites
2ª Secretária: Helena David
1ª Tesoureira: Carolina M. Proença Nardi
2ª Tesoureira: Claudina Dutra Moresi

ENDEREÇO

CEIB/EBA/UFMG
 Av. Antônio Carlos, 6.627
 CEP:30.270-010
 Belo Horizonte, MG
 Tel: (031) 3499-5290
www.eba.ufmg.br/ceib
 e-mail: ceib@eba.ufmg.br

BOLETIM

Projeto gráfico, arte e editoração:
 Beatriz Coelho e Helena David
 Tiragem: 300 exemplares
 Periodicidade: quadrimestral

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

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