

EDITORIAL

O Centro de Estudos da Imaginária Brasileira completará 17 anos de sua criação no dia 20 de outubro próximo. Conta, hoje, com 170 associados, sendo 162 de diversos estados do Brasil e oito de Portugal, Bélgica e Argentina. Um número bastante elevado, especialmente porque se trata de tema muito restrito. Acreditamos que a razão desse número de sócios é a interdisciplinaridade do tema, *imaginária*. Nos congressos e publicações do Ceib a abordagem do assunto envolve história, autorias e atribuições, iconografia, função social da imagem, materiais e técnicas que nelas foram utilizados, bem como sua preservação.

Entre os associados, temos profissionais e estudantes de História da Arte, de Conservação e Restauração, de Arquitetura, Museologia, além de colecionadores e interessados de outras áreas do conhecimento. É importante informar que, na sua grande maioria, são especialistas, mestres, doutores e estudantes de mestrado, doutorado e de cursos técnicos e de graduação.

Com enorme satisfação, a diretoria do Ceib observa essa composição, acreditando que, apesar das inúmeras dificuldades, o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira vem atendendo aos interesses de um grupo tão extenso e qualificado.

Uma das maiores dificuldades encontradas, é a publicação da revista *Imagem Brasileira*. Obtivemos a aprovação da Lei Federal de Incentivo à Cultura, Lei Rouanet, para a de número 5, mas ainda não conseguimos um patrocinador ou patrocinadores. Enviamos agora o projeto para o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e estamos esperançosos, aguardando resposta. Estamos, também, buscando patrocínio para a publicação da *Imagem Brasileira* número 6, com os trabalhos apresentados no último congresso. Com satisfação, receberemos sugestões e colaboração para conseguirmos realizar tarefa tão importante.

FORMA, ERUDIÇÃO E CONTRAPOSTO NA IMAGINÁRIA COLONIAL LUSO-BRASILEIRA

Marcos Hill *

Fotos: Beatriz Coelho



Figura 1 - Santo Antônio de Pádua. Madeira policromada. Início do século XVIII. Matriz de Sabará, Minas Gerais.



Figura 2 - São Lourenço. Madeira policromada. Século XVIII. Matriz de Sabará, Minas Gerais.

Algumas observações sobre a imaginária religiosa colonial luso-brasileira

Durante o reinado de D. João V (1707 – 1750), o contexto artístico português revigorou-se. No entanto, a mentalidade conservadora, milagrista e devocional perdurou. O que mudou foram as condições econômicas do reino que permitiram a importação de uma arte atualizada.

Como senhor do ouro e dos diamantes brasileiros, o monarca rico financiou seu gosto pessoal determinado pela estética internacional vigente naquele momento, com forte influência da corte papal, herdeira da tradição clássica greco-romana, que, naquele momento, já estava contaminada pelo classicismo francês.

A estatúria produzida durante o século XVIII português, quando não se atinha atavicamente a modelos arcaizantes de períodos anteriores, era devedora do maior gênio do Barroco italiano, Gianlorenzo

Bernini (1598 – 1680), não importando sua procedência. A escola de Mafra, de tendência pós-berniniana, é um exemplo dessa inevitável influência.

Visualizando os componentes portugueses assimilados dos modelos importados, adquirimos maior acuidade para a identificação de seus aproveitamentos nas obras luso-brasileiras. É nesse sentido que vale a pena considerar a distinção entre categorias como “erudição” (metropolitana) e popularidade (colonial), pois a natureza periférica da arte “brasileira” desse período é fato consumado que a valoriza em sua genuína especificidade.

A intensão de ressaltar a categoria “erudição” tem como propósito ampliar a percepção da engenhosidade utilizada pelos artistas coloniais na transposição de soluções do mármore europeu para a madeira e a pedra “brasileiras”. Há nesta adequação desafios que, materializados na talha de retábulos e portadas e no vulto da

imaginária que os povoa, evidenciam segredos artesanais caros a uma maior compreensão dessas obras nos seus respectivos contextos.

No Brasil da primeira metade do século XVIII, a escultura de vulto com qualidades eruditas, quando não adquirida diretamente em Portugal, era produzida na Colônia por mestres portugueses aí radicados. Há uma distinção qualitativa a ser observada, sobretudo nas análises comparativas feitas entre obras atribuídas a esse período.

Por motivos vários, o sistema oficial português não foi transferido para as “novas” terras, impossibilitando a formação regular de artífices coloniais. A informalidade na qual foi mantido o fazer artístico determinou que os mestres lusitanos que chegavam se transformassem nos primeiros transmissores dos novos modelos estéticos, bem diferentes daqueles já difundidos nos ateliers de conventos e mosteiros atuantes em localidades brasileiras, durante os séculos XVI e XVII. Homens como Manuel de Brito, Francisco Xavier de Brito, Caetano da Costa Coelho, Antônio Francisco Pombal, João Batista de Figueiredo, Manuel Francisco Lisboa, José Coelho de Noronha, Antônio Simões Ribeiro, entre vários outros, produzindo suas artes, criaram as condições necessárias para o surgimento de mestres brasileiros da importância de Antônio Francisco Lisboa, Manuel da Costa Ataíde, Francisco das Chagas e Valentim da Fonseca e Silva. Definitivamente, os mestres portugueses foram os principais difusores de características eruditas, colhidas em fontes internacionais e recicladas pela sensibilidade estética lusitana.

A importância do contraposto como referência classificatória

Talvez por isso, na análise formal da imaginária colonial luso-brasileira, mantenha-se válida a dicotomia provocada pela aproximação entre “erudito” e “popular” como modo de classificação.

A primeira característica a ser avaliada é a coerência anatômica da imagem esculpida. O conhecimento das proporções das diversas partes do corpo humano e suas corretas articulações é herança advinda do renascimento italiano assimilada, através de diversos filtros culturais, pelos mestres portugueses que, mesmo não contando com academias artísticas estabelecidas, beneficiaram-se com os empreendimentos joaninos.

Fotos: Beatriz Coelho



Figura 3 - Santa Cecília. Madeira dourada e policromada. Século XVIII. Matriz de Sabará, Minas Gerais.



Figura 4 - Santa Luzia. início do século XVIII. Madeira dourada e policromada. Matriz de Santa Luzia, Minas Gerais.

Partindo-se da premissa que a maioria dessas imagens são representadas de pé, a correta definição do “contraposto” é uma evidência preciosa na averiguação do conhecimento da anatomia.

Na verdade, o contraposto é a postura do corpo humano de pé e em repouso. Nela, enquanto o peso do corpo assenta sobre uma das pernas (perna apoiada), a outra, estando livre, desempenha a função de um esteio elástico, para assegurar o equilíbrio do corpo, possibilitando uma representação anatômica dinâmica e natural. Na avaliação do contraposto, é importante observar que o ponto formado pela articulação entre a perna apoiada e a bacia fica mais alto que o da articulação da perna livre. Para compensar o desnível da bacia, o ombro do lado da perna apoiada desce, fazendo com que o outro suba.

Segundo Janson, historiador norte-americano, essa foi “uma descoberta fundamental: só depois de ter aprendido a mostrar o corpo humano em repouso, conseguiu o escultor grego aptidão para representá-lo em movimento”.¹

Entre os artífices que atuaram no Brasil colonial, há os que sabiam e os que não sabiam representar o contraposto. E o êxito deste artifício determina o êxito dos detalhes restantes da escultura. Dele depende, por exemplo, a boa relação entre a anatomia e o planejamento da indumentária.

No contexto da imaginária colonial, estando a coerência anatômica e a relação entre anatomia e panejamento verificadas, em muito são facilitadas as análises que ajudarão a conhecer melhor as particularidades da escultura estudada, possibilitando atribuições mais seguras assim como datações com bases mais prováveis.

Sobre o panejamento

Perguntando-se como o historiador da arte encontra no panejamento e em seus jogos de dobras os signos certos e sutis de um estilo, Ignace Vandevivere, especialista belga da escultura, reconhece que, enquanto manifestação da moda ou como escrita de um artista, a dobra se reproduz sem se repetir e se ordena sem parar: “Alternância de cheios e vazios, a dobra é a sucessão dos instantes e da diversidade que a anima: inúmeras fases e transições, como a sucessão de estilos que nascem, emergem, projetam-se e transformam-se para desaparecer escondendo-se na superfície do tempo.”²

Para Vandevivere, “Verdadeira retórica da figura, o panejamento mascara o corpo e, sendo assim, reforça a marca escultórica através de uma estética precisa, como as molduras em arquitetura...”³ O especialista belga reconhece que: “[...] uma imagem das mais ricas e das mais

difundidas do panejamento é a da sucessão de dobras que caem numa cascata de formas em U ou em V, simétricas ou assimétricas, oblíquas ou ortogonais, fechadas ou espaçadas, calmas ou precipitadas.

Suas fontes: dois pontos de fixação de uma roupa suspensa lateralmente ou tensionada pelo seu próprio peso que cai dos ombros de um personagem.”⁴

Roteiro sugerido para a análise formal da imaginária colonial luso-brasileira

Contando com sete itens básicos, o roteiro aqui sugerido visa ampliar a capacidade de observação do pesquisador, garantindo-lhe uma melhor percepção de características que serão indispensáveis nos processos de identificação dos estilemas (cacoetes), verdadeiros atestados da irredutibilidade e da natureza afetiva da forma com a qual os artífices trabalharam as diversas matérias.

1. Linhas mestras da composição:

Observar o **eixo principal** que organiza a volumetria geral da escultura; medir a altura do vulto pleno, utilizando a altura da cabeça como módulo a partir da referência do **cânone** clássico que estabelecia como modelo de perfeição um corpo medindo **sete cabeças e meia** (esta medida serve apenas como mais uma referência para ampliar a percepção das dimensões da escultura no espaço que ela ocupa); observar as **silhuetas ou contornos da volumetria** no espaço, privilegiando quatro ângulos, a saber, o ângulo anterior (frontal), o ângulo do perfil direito, o ângulo do perfil esquerdo e o ângulo posterior (costas), em cada um deles, visualizar a linha contínua que envolve por inteiro a volumetria, caracterizando sua forma externa nos quatro ângulos; observar os jogos de **simetria e assimetria** na visão geral da escultura; observar a **estrutura geral da gestualidade**, analisando as relações estabelecidas entre o eixo principal e os eixos secundários que definem a **movimentação corporal**; observar a **estrutura geral da indumentária**, analisando igualmente as relações estabelecidas entre o eixo principal e os eixos secundários que definem a **movimentação do panejamento**.

Observação 1: Desde o início da análise, é importante providenciar uma série de fotografias dos principais ângulos da peça estudada. Com papel vegetal sobre cada

Fotos: Benriz Coelho



Figura 5 - Santa Luzia. Det. Madeira policromada, Início do século XVIII. Matriz de Santa Luzia, Minas Gerais.



Figura 6 - Anjo Tocheiro. Det. Madeira policromada, 2ª metade do século XVIII. Basílica de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, Minas Gerais.

uma dessas fotos, traçar as linhas gerais que definem a volumetria da escultura. Fotocopiar esses desenhos, criando pranchas sobre as quais, vários estudos estruturais poderão ser realizados, identificando-se, com mais clareza, eixos, linhas e formas que constituem a estrutura da imagem.

2. **Anatomia:** Em qualquer processo de análise formal, é sempre interessante associar as formas estudadas com formas geométricas que definem as várias estruturas visuais.

Cabeça e cabelos: Como o corte está formatado? Como seu volume está esculpido? Com sulcos profundo ou rasos? Com linhas oblíquas ou retas? Como o escultor resolveu a passagem dos cabelos para a face? Como o escultor resolveu a passagem dos cabelos para os ombros?

Rosto: Em qual forma geométrica o rosto poderia ser inserido?

Testa: Qual a altura e a largura da testa? Que relação a forma da testa estabelece com os cabelos e com o restante da face? Que relação a forma da testa estabelece com os possíveis elementos da indumentária como véus, chapéus, etc.? Existe a possibilidade de se perceber uma relação entre a altura da testa, a altura do nariz e altura do espaço definido entre a base do nariz e o final do queixo?

Sobrancelhas: Como as sobrancelhas estão localizadas em relação à volumetria da testa? Que tipo de linhas elas definem? mais arredondadas, mais retas? Elas são finas ou espessas? Pintadas ou esculpidas? Como as sobrancelhas se relacionam com a arcada superior da cavidade ocular? Como as sobrancelhas se relacionam com a parte superior do nariz?

Olhos, pálpebras, íris, pupilas: Cada um destes elementos deve ser analisado, buscando-se associações com formas geométricas. São os olhos mais amendoados ou arredondados? Como se estabelecem as relações de volumetria entre as pálpebras superiores e inferiores? Os olhos são pintados ou de vidro? Qual a largura existente entre os dois canais lacrimais? Essa largura relaciona-se proporcionalmente com as outras larguras e alturas que definem a estrutura da face?

Bochechas: Que volumetria estrutura as bochechas? São elas mais côncavas ou convexas? Cobrem completamente ou deixam visível a estrutura óssea da face? Qual a relação de sua volumetria com os olhos, o nariz e a boca?

Nariz: Como parte central da face, o nariz determina sua estrutura fundamental. Qual a altura do nariz em relação à altura da testa? Qual a largura do nariz nos vários níveis da sua estrutura? Que forma a base do nariz assume em relação ao resto de sua

Fotos: Beatriz Coelho



Figura 7 - São João da Cruz, Det. Aleijadinho. Madeira policromada. Olhos de vidro. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais.



Figura 8 - Anjo Tocheiro, Det. Madeira policromada. Olhos esculpidos e pintados. Basílica de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, Minas Gerais.

estrutura? Como estão esculpidas as fossas nasais?

Sulco naso-labial: Qual a altura do sulco naso-labial em relação com a altura do nariz e a altura da boca? O sulco é profundo ou raso? Ele é definido por vincos bem marcados ou por uma volumetria arredondada, mais suave? Como se resolve volumetricamente a passagem das fossas nasais para o sulco e do sulco para a boca?

Boca, dentes: Qual a altura da boca com relação às alturas da testa, do nariz, do sulco naso-labial e do queixo? Qual a largura da boca em relação às larguras da testa, entre as duas íris, da base do nariz e do queixo? Como se define a volumetria do lábio superior? Como se define a volumetria do lábio inferior? Como o escultor resolve a volumetria dos cantos da boca em relação às bochechas? A boca é representada aberta, semi-aberta ou fechada? Se os dentes e/ou a língua aparecem, como eles estão definidos volumetricamente? A estrutura geral da boca é reta ou curva?

Reentrância sobre o queixo: Qual a altura dessa reentrância? Qual a sua largura? Ela é profunda ou rasa?

Queixo: A qual forma geométrica a volumetria do queixo pode ser associada? Qual a sua altura e sua largura em relação às alturas e larguras já analisadas na face? Como o escultor define a relação volumétrica do queixo com a estrutura do maxilar inferior?

Orelhas: As orelhas aparecem totalmente aparentes, parcialmente aparentes ou totalmente ocultadas? Se perceptíveis, como suas formas são estruturadas? que desenho elas definem? Suas cavidades são profundas ou rasas? Seus sulcos internos estão bem ou mal definidos? Como se

configura o formato dos lóbulos? Eles estão ou não perfurados? Como as orelhas inserem-se na massa geral do crânio?

Observação 2 - Na cabeça as orelhas constituem ponto privilegiado para a identificação de possíveis estilemas (cacoetes). Na obra de um escultor, sempre emerge o modo como ele resolve a volumetria das orelhas, aplicado a todas as imagens por ele executadas. Trata-se de um automatismo que, se bem analisado a partir de exames comparativos, oferece pistas importantes para a identificação de uma "mão", de uma fatura escultórica, de um estilo, de uma autoria.

Expressão fisionômica: Neste ponto da análise, já existem elementos suficientes para uma avaliação sintética. A identificação da emoção representada torna-se então possível.

Pescoço: Como a estrutura geral do pescoço pode ser definida? Ela é curta ou longa? Ela é oblíqua ou ortogonal com relação à cabeça? Ela é oblíqua ou ortogonal com relação ao ombro? De qual forma geométrica a forma do pescoço se aproxima? Cilíndrica, retangular, triangular...? Como ocorre a passagem da cabeça para o pescoço? De modo suave e arredondado? De modo abrupto e em ângulo? Como ocorre a passagem do pescoço para os ombros? Na estrutura do pescoço, a volumetria de tendões e músculos é visível? Existe alguma relação de proporcionalidade entre a altura do pescoço e a altura da cabeça?

Tronco (tórax e abdômen): Qual a altura do tronco e qual a relação que essa altura estabelece com as demais alturas da cabeça, do pescoço e dos membros superiores e inferiores? Qual a largura do tronco e qual

a relação que essa largura estabelece com as demais larguras da cabeça, do pescoço e dos membros inferiores? Como se dá a passagem do tórax para o abdômen? Que tipo de linha ou forma esta passagem desenha? Na fatura escultórica do tórax e do abdômen, a estrutura óssea está aparente? A quais formas geométricas ela pode ser associada? Na fatura escultórica do tórax e do abdômen, a volumetria muscular está aparente? A quais formas geométricas ela pode ser associada? Como se dá a passagem do tronco para os membros inferiores? Que tipo de linha ou forma essa passagem desenha?

Membros superiores (braços, antebraços, mãos e dedos): Quais as alturas e larguras de cada uma dessas partes? Como estão volumetricamente definidas as passagens do ombro ao braço, do braço ao antebraço, do antebraço à mão, do corpo da mão aos dedos? Estas passagens são suaves e arredondadas ou abruptas e angulosas? Como se constitui a estrutura óssea de cada uma dessas partes? A que formas ela pode ser associada? Como se constitui a volumetria muscular de cada uma dessas partes? A que formas ela pode ser associada? Que tipo de forma a gestualidade dos membros superiores desenha no espaço? Como o escultor resolve o desenho dos dedos e das unhas?

Membros inferiores (coxas, pernas, pés e artelhos): Quais as alturas e larguras de cada uma dessas partes? Como estão volumetricamente definidas as passagens do abdômen à coxa, da coxa à perna, da perna ao pé, do pé aos artelhos? Estas passagens são suaves e arredondadas ou abruptas e angulosas? Como se constitui a estrutura óssea de cada uma dessas partes? A que forma ela pode ser associada? Como se constitui a volumetria muscular de cada uma dessas partes? A que forma ela pode ser associada? Que tipo de forma a gestualidade dos membros inferiores desenha no espaço? Como o escultor resolve o desenho dos dedos e das unhas? Como se dá a relação dos pés com os elementos que sustentam a escultura?

Proporções e relações das partes com o todo: Este é o ponto da análise no qual todas as informações recolhidas podem, através de uma síntese comparativa, fundamentar uma avaliação bastante precisa do grau de conhecimento do

Fotos: Beatriz Coelho



Figura 9 - São Lourenço. Det. Madeira dourada e policromada. Início do século XVIII. Igreja Matriz de Sabará. Minas Gerais



Figura 10 - Santa Luzia. Det. Madeira dourada e policromada. Início do século XVIII. Igreja Matriz de Santa Luzia. Minas Gerais.

escultor com relação à anatomia humana, indicando tanto a qualidade técnica do desenho quanto a qualidade técnica da fatura escultórica. A partir daí, pode-se identificar o grau de erudição da obra. Nas relações de proporcionalidade entre as partes, fica igualmente nítida a consciência que o escultor tem ou não com relação ao dispositivo do contraposto, o que já define, no caso luso-brasileiro, possíveis hipóteses sobre autoria e procedência da imagem estudada.

3. Panejamento e indumentária: A boa análise da estrutura e da forma do panejamento depende, obrigatoriamente, de uma análise formal bem feita da anatomia, pois a estrutura anatômica funciona como suporte para a indumentária. Da anatomia do corpo representado se originam todos os movimentos que, escultoricamente definidos, repercutem na superfície da imagem, caracterizando sua complexidade volumétrica.

A princípio, é importante distinguir as várias peças que compõem a indumentária (peça principal e peças secundárias). Qual é a peça principal? Como se configura sua estrutura formal? Como se configura seu sistema de dobras? Seu panejamento é estático ou dinâmico? Como as sucessões de dobras se organizam? Há poucas ou muitas dobras? Essas dobras são rasas ou profundas? São dobras redondas, em forma de U, ou em aresta, em forma de V? Há alternância entre um formato e outro? O mesmo exame detalhado deve ser feito na análise das peças secundárias (véus, capas, coletes, couraças, manteletes, túnicas) e dos acessórios (touca, chapéu, sapatos, meias, luvas).

4. Relação entre a indumentária e o panejamento com a anatomia: Observando-se a adequação do panejamento à estrutura anatômica, é necessário identificar a natureza do movimento que anima essa adequação. Duas dinâmicas devem ser identificadas: a dinâmica centrípeta, na qual a volumetria do panejamento é atraída na direção do corpo, podendo colar-se a ele, delineando suas curvas e definindo o que se chama de “tecido molhado”; e a dinâmica centrífuga, na qual o panejamento é projetado na direção contrária ao corpo, criando a atmosfera do instantâneo, através de efeitos escultóricos que representam um vento ficcional. A manifestação dessas dinâmicas alterna-se de acordo com a tendência estética em vigor no momento da criação da imagem, podendo em alguns casos configurar sensibilidades específicas através da presença de ambas numa mesma obra. A boa adequação do panejamento à estrutura anatômica, determina o grau de erudição da execução escultórica.

5. Atributos: Apesar de secundários, estes elementos são indispensáveis na identificação iconográfica do personagem representado. Sem eles, a comunicação visual que informa e distingue as representações através do vocabulário imagético não se completa. Certamente os atributos sempre foram focos fundamentais no processo de leitura e hierarquização ao qual todas as imagens religiosas estão submetidas. Como chaves das narrativas que estas imagens ilustram, esses elementos testemunham o modo como cada programa iconográfico organiza seus valores simbólicos. Seus estudos formais colaboram igualmente para a decifração dos estilemas próprios

a cada artífice. O mesmo tipo de análise favorece igualmente a identificação de intervenções posteriores muitas vezes modificadoras da imagética original.

6. Peanha ou pedestal (base): De início, é necessário distinguir peanha de pedestal, no sentido de melhor determinar o vocabulário específico que constitui a classificação dos elementos constituintes da imaginária. Peanha é o diminutivo de pedestal. Ambos são termos mais adequados ao contexto da escultura, considerando-se que base é uma terminologia que migra da arquitetura. De todo modo, quando o pedestal aparece como estrutura que sustenta o volume escultórico, não é raro que ele seja constituído de elementos arquitetônicos. No contexto específico da imaginária mineira, nota-se a adoção da peanha como marca estrutural recorrente ao longo de todo o século XVIII. Sua conformação visual deve ser estudada como mais um elemento que, inserido em análises comparativas, pode revelar informações importantes sobre autoria e procedência. A natureza formal de chanfros, sulcos, frisos e cores deve ser sempre observada. No caso mineiro, o pedestal substitui a peanha na passagem do século XVIII para o XIX, fixando assim uma característica indicativa de possíveis datações e procedências. Nas práticas de análise da imaginária colonial, tem sido recorrente o erro de classificar nuvens e anjos aos pés de imagens de Nossa Senhora como peanhas. Essas esferas formadas por nuvens são atributos que caracterizam aparições de Maria, cada uma referente a uma devoção específica. Peanhas e pedestais não possuem valor simbólico, desempenhando apenas uma função estrutural.

7. Policromia: Apesar de mobilizar de imediato a percepção visual de uma escultura, a policromia deve ser o último item a ser analisado, pois não constitui nenhuma dimensão estrutural definidora da forma. Outra questão que precisa ser considerada na análise da policromia é que, no contexto colonial luso-brasileiro, normalmente o autor dessa pintura não é o mesmo autor da escultura, exigindo assim que procedimentos metodológicos distintos sejam utilizados. A policromia em si inaugura um capítulo da arte colonial ainda não suficientemente explorado, apesar do seu grande poder de encantamento. Uma primeira

Fotos: Beatriz Coelho



Figura 11 - Mãos de São Simão Stock e São João da Cruz. Aleijadinho, 1778. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais.

distinção deve ser feita entre a natureza da cor que define a carnação e a da que define o estofamento, policromia específica do panejamento. Há qualidades distintas entre os vários modos de encarnar, criando superfícies com maior ou menor índice de refração. Desse modo, algumas carnações possuem superfícies brilhantes, imitando a porcelana, enquanto outras trazem uma aparência fosca. As regiões de transição entre a carnação e os cabelos, a indumentária ou qualquer outro elemento imagético são focos reveladores do apuro técnico do policromador e, muitas vezes, denunciam a presença de intervenções posteriores que cobrem completamente a policromia original. No âmbito do estofamento, uma série de procedimentos técnicos definem processos diferenciados de imitação dos têxteis. Temos assim os esgrafiados, as punções, os pastiglios, os brocados aplicados e as rendas coladas ou fixadas com outros dispositivos, todos compondo uma interessante variedade de procedimentos que precisam ser reconhecidos pelo estudioso da imaginária. Representados por tais técnicas, os motivos ornamentais devem ser catalogados como principais e secundários, de acordo com suas naturezas formais específicas caracterizando elementos antropomórficos, zoomórficos, fitomórficos e geométricos, todos conjugados de formas variadas. Um estudo preciso dos modos de organização desses arranjos pode igualmente contribuir para a identificação de autorias e procedências assim como a predominância de cores que caracterizam paletas diferenciadas. Assim sendo, ficam aqui sistematizados modos de análise que, resultantes de uma continuada experiência na leitura formal de esculturas coloniais

lusu-brasileiras, pretendem contribuir para o aperfeiçoamento de estudo tão necessário na complementação de pesquisas tanto oriundas da Conservação-Restauração quanto da História da Arte.

NOTAS

1 - JASON, H.W. *História da Arte*. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, ls.d.l. p. 126.

2 - VANDEVIVERE, Ignace. *Un style, un drapé, sculptures gothiques*. Musée 9. Louvain-la-Neuve: Musée de l'Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art U.C.L., 1984. p. 12.

3 - *Ibidem*.

4 - *Ibidem*.

***Marcos Hill** é artista, conservador-restaurador de bens culturais móveis e historiador da arte. Atualmente, leciona nos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG.

Foto: Divulgação



Com grande pesar, comunicamos o falecimento, no dia 2 de abril, do arquiteto, professor, ex-diretor de Conservação e Restauração do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), da Pró-Memória e sócio do Ceib, Augusto Carlos da Silva Telles. A esse grande defensor do patrimônio brasileiro o Boletim do Ceib presta modesta homenagem.

AGRADECIMENTOS

O Ceib agradece ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), na pessoa da responsável por suas publicações, e associada do Ceib, Arquiteta Sylvia Maria Nelo Braga Neto, pela doação dos livros e revistas publicados recentemente com apoio do Programa Monumenta. Esses livros e todos os demais que fazem parte da nossa **Biblioteca Helena David**, estão sendo catalogados e à disposição dos associados.

CEIB

Presidente de Honra:

Myriam A. Ribeiro de Oliveira

Presidente:

Beatriz Coelho

Vice-Presidente:

Maria Regina Emery Quites

1ª Secretária:

Iêda Faria Hadad Vianna

2ª Secretária:

Carolina Maria Proença Nardi

1º Tesoureiro:

Elayne Granado Lara

2ª Tesoureira:

Daniela Cristina Ayala

Estagiária

Camilla Ayla O. dos Anjos

ENDEREÇO

Escola de Belas Artes da UFMG

Bloco D, 2º andar

Av. Antônio Carlos, 6.627

31.270-010 Belo Horizonte, MG

ceib@ceib.org.br

www.ceib.org.br

BOLETIM DO CEIB

ISSN: 1806-2237

Projeto gráfico, arte e editoração

Beatriz Coelho e Helena David

Tiragem 500 exemplares

Periodicidade: quadrimestral

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

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