



imagem

BRASILEIRA

Nº 8 - 2015

Esta publicação ou parte dela pode ser reproduzida por qualquer meio, desde que citada a fonte.

CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA

Presidente: Beatriz Coelho

Presidente de Honra: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Vice-Presidente: Maria Regina Emery Quites

1º Secretário: Agesilau Neiva Almada

2º. Secretário: Bruno Pereira Chiossi

1ª. Tesoureira: Daniela Cristina Ayala Lacerda

2ª. Tesoureira: Carolina Maria Proença Nardi

COMISSÃO CIENTÍFICA

Prof. Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho

Prof. Dr. Eduardo Pires de Oliveira

Profa. Dra. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Profa. Dra. Márcia Cristina Leão Bonnet

Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira

CEIB/EBA/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 - 31.970-901

Belo Horizonte, MG

Tel: (31) 3409-5290

E-mail: ceibimaginaria@gmail.com

PUBLICAÇÃO

Revista Imagem Brasileira nº8 – 2015

Organização da Revista: Prof. Dr. Mozart Alberto Bonazzi da Costa e Profa. Dra. Maria José Spiteri Tavolaro Passos

Capa: José Alfonso Ballestero-Alvarez

Imagem: *São Paulo. Madeira dourada e policromada. Sec. XVIII – Museu de Arte Sacra de São Paulo - Foto: Mozart Bonazzi*

Projeto Gráfico: José Alfonso Ballestero-Alvarez e Mateus Garcia Pereira

Diagramação: Mateus Garcia Pereira

Revisão: Beatriz Coelho, Daniela Cristina Ayala Lacerda e Agesilau Neiva Almada

Publicada em Julho/2018

APOIO

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

Escola de Belas Artes (EBA)

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

ISSN: 1519-6283



imagem

BRASILEIRA

Nº 8 - 2015

ISSN: 1519-6283

**BELO HORIZONTE
MINAS GERAIS**

PREFÁCIO

A revista **Imagem Brasileira** (número oito) corresponde às conferências, comunicações e pôsteres que compuseram o IX Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, realizado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), na cidade de São Paulo, e estado do mesmo nome. Como foi feito nos três últimos números da revista, optamos por publicação em meio eletrônico que, embora não tenha as qualidades do impresso, tem uma possibilidade de divulgação muito mais abrangente, proporcionada pela internet.

O IX Congresso do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira realizou-se de 20 a 24 de outubro de 2015, em São Paulo, com o importante apoio da PUC/SP, que cedeu o Anfiteatro do Campus Consolação e do Professor Dr. Mozart Aberto Bonazzi da Costa, que presidiu o Congresso, com entusiasmo e dedicação, diretamente assessorado pela Profa. Dra. Maria José Spiteri Tavolaro Passos. Agradecemos, especialmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela aprovação dos recursos solicitados para passagens e hospedagens dos conferencistas internacionais; ao Programa de Pós-graduação em Artes e ao Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, ambos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, pelo incentivo e apoio.

Apresentaram excelentes conferências, os conhecidos pesquisadores da área, professores Dr. Joaquim Garriga Riera, Universidad de Girona, Espanha, Dr. José Manoel Tedim, Universidade Portucalense, do Porto, em Portugal, Dr. Percival Tirapeli, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Dr. Luciano Migliaccio, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU/USP), os restauradores e professores Júlio Moraes e Dra. Márcia de Mathias Rizzo (PUC/SP), e Dra. Maria Ângela Vilhena Moraes Furquim de Almeida (PUC/SP).

Neste número da **Imagem Brasileira**, publicamos também artigos de professoras e professores, doutores, doutorandos, mestres, mestrandos e alunos de graduação de vários cursos, que realizam pesquisas sobre tema tão vasto e importante como o da imaginária e que apresentaram comunicações em São Paulo.

Os autores dos artigos que compõem o número oito da revista **Imagem Brasileira**, são de formação e áreas de atuação diversas, como história da arte, museologia, arquitetura, conservação e restauração de bens culturais móveis e artes plásticas. Essa diversidade torna os congressos e atividades do Ceib, interdisciplinares, o que é absolutamente valioso e atual.

Os congressos do Ceib colocam em contato pessoas interessadas no estudo das imagens devocionais, em seus diversos aspectos: histórico, iconográfico, social, religioso, de técnicas e materiais e de preservação do patrimônio. Acreditamos que a revista **Imagem Brasileira** vem cumprindo sua missão de estimular seus associados a pesquisar e publicar resultados de trabalhos e pesquisas, permitindo que outros interessados conheçam o que está sendo estudado na área.

Nossos agradecimentos a todos pelos artigos, que atingirão, certamente, profissionais e estudantes de várias partes do Brasil e do exterior.

Beatriz Coelho

APRESENTAÇÃO

Fazer com que os resultados do trabalho do pesquisador cheguem ao público interessado, é sempre um ideal a ser buscado. Nesse sentido, é um prazer publicar os trabalhos apresentados no IX Congresso Internacional do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira - Ceib, realizado em São Paulo, em 2015, no Anfiteatro do Campus Consolação da PUC-SP.

Em 2015, o Curso Superior de Conservação e Restauro, vinculado à Faculdade de Filosofia, Ciências, Letras e Artes, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – FAFICLA/PUC-SP, foi escolhido para sediar a nona edição do Congresso Internacional do Ceib. O congresso aconteceu entre os dias 20 e 24 de outubro, sendo sediado no histórico Campus Consolação, projeto de Rino Levi, de 1940/42, entre os mais significativos e representativos da melhor arquitetura paulista daquele período, reunindo estudiosos e especialistas do campo da imaginária, com o intuito de promover uma enriquecedora troca de experiências e conhecimentos entre os pesquisadores, estudantes e o público interessado.

Como é de conhecimento geral, o objetivo central do Ceib, é estimular e favorecer o desenvolvimento de estudos e pesquisas a respeito do vasto conjunto patrimonial constituído por esculturas religiosas, entre as maiores expressões da arte colonial brasileira e presentes em igrejas, museus e em acervos particulares, distribuídos por todo o país. Acreditamos que, em meio a um contexto nem sempre favorável à conservação do patrimônio cultural, torna-se fundamental analisar e discutir a importância da preservação dos originais que documentam a evolução histórica no nosso país, o que constitui oportunidade para se ter contato com os mais recentes trabalhos desenvolvidos com essa finalidade.

Também é importante possibilitar o estabelecimento de intercâmbio com pesquisadores de outros países, como Portugal, Espanha e países da América Latina, que desenvolvem pesquisas com possíveis relações para com a produção brasileira, envolvendo áreas conexas, que possam trazer subsídios ao conhecimento dos bens culturais, em especial ligados à escultura, à pintura e à talha, com ênfase para aspectos tais como: história, função social, iconografia, autorias e atribuições, materiais empregados, técnicas, conservação e restauração.

Divulgar esses conteúdos a estudantes de graduação e pós-graduação, pesquisadores e interessados, é um importante objetivo para este congresso, uma realização do Ceib, PUC-SP e EBA-UFMG, contando ainda com o patrocínio da Capes e apoio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), do Centro de Conservação e Restauração da UFMG (Cecor), dos Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG e História da USP, do Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP) e do Museu da Capela de São Miguel Arcanjo (SP), de modo a possibilitar a apresentação de recentes estudos a respeito do tema, multiplicando o interesse pelos assuntos aqui tratados.

Espera-se assim, poder compartilhar com o público interessado, os resultados dos trabalhos de pesquisa, cuja apresentação, nos dias de realização do congresso, foi marcada por ótimos momentos de aprendizado e companheirismo entre os diversos participantes, expressando dentro dos mais elevados padrões da ciência, os nossos mais caros ideais, em busca de conhecimentos que possam contribuir para a formação dos futuros cidadãos, por meio da apropriação de uma bem preservada herança histórica e estética.

Prof. Dr. Mozart Alberto Bonazzi da Costa
Coordenador do Curso de Conservação e Restauro - PUC-SP
Presidente do IX Congresso Internacional do CEIB

SUMÁRIO

CONFERÊNCIAS

EL “RETABLO-CAMARÍN” EN SANTUARIOS MARIANOS DE CATALUÑA: EL EJEMPLO DE SANTA MARIA DEL MIRACLE (1747-1774) <i>Joaquim Garriga</i>	10
OS PROFETAS DE ALEIJADINHO: VISITA E CONTEÚDO PARA MUSEU VIRTUAL <i>Percival Tirapeli</i>	31

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

A PINTURA COM BARRAS DECORATIVAS NA ESCULTURA SACRA CATÓLICA BAIANA <i>Cláudia Guanais</i>	42
CRISTOS CRUCIFICADOS E A ESCOLA DO MESTRE PIRANGA <i>Adriano Ramos</i>	49

ICONOGRAFIA

IMAGEM DE CRISTO, “COM SUA CRUZ E CALVÁRIO” <i>Maria Helena Ochi Flexor</i>	60
A ICONOGRAFIA DA PAIXÃO DE JESUS CRISTO: A FISIONOMIA DAS ESCULTURAS DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE OURO PRETO (MG) <i>Lia Sipaúba Proença Brusadin</i>	79
ICONOGRAFIA DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ: MILAGRES, TRÂNSITOS E TRADIÇÕES <i>Idanise Sant’Ana Azevedo Hamoy</i>	84
A IMAGEM DE SÃO PEDRO AO LONGO DO SÉCULO XVIII: UMA BREVE ANÁLISE DE SEU DESENVOLVIMENTO ICONOGRÁFICO <i>André Luiz Tavares Pereira</i>	93

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

O USO DA RADIAÇÃO GAMA PARA DESINFESTAÇÃO DE BENS CULTURAIS <i>Marcia de Mathias Rizzo</i>	103
---	-----

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

SUBSÍDIOS PARA ELABORAÇÃO DE UM ESTUDO SOBRE O OFÍCIO DA PINTURA E POLICROMIA NA ANTIGA COMARCA DO RIO DAS VELHAS <i>Célio Macedo Alves</i>	114
IGREJA DE NOSSA SENHORA DA AJUDA: UMA MEMÓRIA ESMAECIDA <i>Raquel Ramos Pimentel</i>	123
DEVOÇÕES JESUÍTAS NO RIO DE JANEIRO COLONIAL: IMAGENS E RELÍQUIAS <i>Cesar Augusto Tovar Silva</i>	131
ARTISTAS INDÍGENAS E JESUÍTAS A TALHA E A IMAGINÁRIA PRODUZIDA NAS OFICINAS DOS COLÉGIOS DO ESTADO DO MARANHÃO E GRÃO-PARÁ <i>Renata Maria de Almeida Martins</i>	139
AS REPRESENTAÇÕES LIGADAS À SAGRADA FAMÍLIA E A ESCULTURA RELIGIOSA DA SÃO PAULO COLONIAL <i>Maria José Spiteri Tavolaro Passos</i>	149
A IMAGEM DE SÃO BENTO PERTENCENTE AO ACERVO SACRO DO MUSEU MUNICIPAL PARQUE DA BARONESA, PELOTAS, RS. <i>Andréa Lacerda Bachettini, Annelise Costa Montone, Daniele Baltz da Fonseca Fabiane Rodrigues de Moraes e Keli Cristina Scolari</i>	158
INVENTÁRIOS DE ARTÍFICES: FONTES PARA A COMPREENSÃO DO FAZER ARTÍSTICO NO BRASIL COLONIAL <i>Angela Brandão</i>	168
LA BARROQUIZACIÓN DE LAS IMÁGENES ROMÁNICAS EN CATALUNYA <i>Maria Garganté Llanes</i>	176
FORMA ET FIGURA SOBRE ARTE, IMAGEM E RELIGIÃO EM LEON BATTISTA ALBERTI <i>Mário Henrique Simão D'Agostino</i>	190

MATERIAIS E TÉCNICAS

USO DO “PINHO-DE-RIGA” EM ESCULTURAS POLICROMADAS: IDENTIFICAÇÃO DE MADEIRAS E TRÂNSITO ENTRE OS CONTINENTES <i>Maria Regina Emery Quites, Sergio Medrano, Raphael Jaquier Bossler Pigozzo e Silvana Mary Bettio</i>	198
PRESÉPIO DO PIPIRIPAU: LEVANTAMENTO HISTÓRICO E DE SUA TÉCNICA CONSTRUTIVA <i>Eliana Ambrosio, Lindsley Daibert e Fabricio Fernandino</i>	208

APRESENTAÇÃO DE PÔSTERES

CENAS BÍBLICAS DO ANTIGO E NOVO TESTAMENTO: METODOLOGIA E O PROCESSO DE RESTAURAÇÃO DAS PINTURAS MURAIIS DA CAPELA-MOR DA MATRIZ DE SÃO DOMINGOS DE ARAXÁ, MG <i>Alexandre Mascarenhas e Ivani Ramos</i>	217
POR QUE REPINTAR, POR QUE REMOVER? ESTUDO DE CASO DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO <i>Aline Ramos, Sarah Almeida, Maria Regina Emery Quites e Luciana Bonadio</i>	220
O GESSO NA IMAGINÁRIA SACRA ESTUDO DE CASO DA GESSARIA SANTA TEREZINHA <i>Ana Eliza Caniatti Rodrigues</i>	225
MARINO DEL FAVERO, UM ESCULTOR E ENTALHADOR ITALIANO NA SÃO PAULO DA BELLE ÉPOQUE <i>Cristiana Antunes Cavaterra</i>	228
ANÁLISE DAS INTERVENÇÕES RESTAURATIVAS, EM CONJUNTO SACRO COM CRISTO CRUCIFICADO DO MUSEU DA CIDADE DE RIO GRANDE – COLEÇÃO DE ARTE SACRA <i>Jennifer Cazaubon, Daniele Baltz da Fonseca e Keli Cristina Scolari</i>	231
CLASSIFICAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DOS ELEMENTOS DA IMAGEM DE SÃO BENTO <i>Jussara Maria Rocha Alves</i>	235
A SINGULAR DEVOÇÃO A SÃO VICENTE DE PAULO RESULTADO DE SEU TRABALHO SOCIAL E MISSIONÁRIO <i>Luzia Marta Marques Gonçalves</i>	238
“DESPINDO AS IMAGENS”: A PROPOSTA DE UM MÉTODO ANALÍTICO PARA O ESTUDO DA TALHA DO PANEJAMENTO DAS ESCULTURAS DO ACERVO DE ARTE SACRA DO MUSEU SOLAR MONJARDIM (VITÓRIA-ES) <i>Fuviane Galdino Moreira</i>	242
AGRADECIMENTOS	246

CONFERÊNCIAS

EL “RETABLO-CAMARÍN” EN SANTUARIOS MARIANOS DE CATALUÑA: EL EJEMPLO DE SANTA MARIA DEL MIRACLE (1747-1774)

Joaquim Garriga

Universitat de Girona (Departament d’Història i Història de l’Art) Institut d’Estudis Catalans (Secció Històrico-Arqueològica)
joaquim.garriga@udg.edu

In Memoriam

Deixamos aqui registradas as nossas mais sinceras homenagens ao eminente Professor Dr. Joaquim Garriga i Riera, pela sua inestimável contribuição ao estudo da história da arte na Catalunha, mas, especialmente, por termos tido o privilégio de contar com a sua presença, partilhando com os participantes do IX Congresso Internacional do CEIB, além do seu grande conhecimento, a expressão dos melhores valores humanos e científicos.

RESUMEN

Aproximación a la tipología hispana de los llamados “retablos-camarín”, en las versiones desarrolladas en Cataluña en santuarios del siglo XVIII con dedicación a la Virgen María. Se alude a los precedentes y modelos principales, se señalan las características generales de un grupo significativo de obras emplazado en el área montañesa en torno a los Pirineos, y finalmente se describe el ejemplo especial de uno de ellos –el retablo de Santa María del Miracle (1747-1774), realizado por Carles Morató y Antoni Bordons–, que presenta la peculiaridad de integrar el camarín en el interior de su misma estructura y, además, constituye una de las obras fundamentales del patrimonio histórico-artístico catalán de época barroca.

Palabras-clave: Retablo, Camarín, Escultura, Policromía, Escenografía.

Entre la rica variedad de tipologías que desarrolló el género retablístico hispano durante los siglos XVII y XVIII, destacan los llamados “retablos-camarín” por su singularidad funcional y asimismo por la amplitud de su difusión –extendida a los más populares centros de devoción, y muy en particular a los santuarios dedicados a la Virgen María–. Se trata del peculiar grupo de retablos cuya hornacina central se comunica con una pequeña estancia o cámara –el “camarín”–, construida como un espacio arquitectónico adyacente a su espalda, o a veces integrada en el propio cuerpo de la estructura retablística. Estudiosos de referencia de la escultura hispana del período barroco como Juan José Martín González¹ y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos,² seguidos por otros autores,³ ya subrayaron la relevancia histórica de dicha tipología y el enorme interés de muchas de las obras que la plasmaron. Por otro lado, han considerado los “retablos-camarín” como una creación “casi única y exclusiva del arte barroco español”, hasta el punto que resulta “muy difícil encontrarlos en otros países, exceptuando, claro está, los de la América hispana”.⁴

¹ Martín González, J. J. 1983. Martín González, J. J. 1987-1989. Martín González, J. J. 1993.

² Rodríguez G. de Ceballos, A. 1987-1989. Rodríguez G. de Ceballos, A. 1992.

³ Por ejemplo, Bonet Blanco, M. C. 2001, p. 627-630.

⁴ Rodríguez G. de Ceballos, A. 1992, p. 12.

Dado el amplio abanico de cuestiones implicadas en los “retablos-camarín”, aquí nos limitaremos a sugerir de entrada, a grandes rasgos, el marco inicial de esta tipología, para esbozar a continuación su entidad y sus elementos principales, observados en obras catalanas del siglo XVIII que remiten a ella. A tal fin recurriremos a unos pocos ejemplos, extraídos tan sólo entre el conjunto realmente copioso y homogéneo que enriqueció los santuarios marianos esparcidos por la zona montañesa del norte de Cataluña, en torno a los Pirineos. Cabe advertir de inmediato que la inmensa mayoría de dichos retablos perecieron en la sistemática devastación del mobiliario de culto de las iglesias consumada en el verano de 1936 –recordemos que al comienzo de la última Guerra Civil española (1936-1939) fue arrasado casi por completo, salvo contadas excepciones, el patrimonio artístico de signo religioso en toda Cataluña, tanto en los núcleos urbanos como en las áreas rurales, y tanto en el sur como en el norte del país–. Por esta razón, y para cimentar nuestra exposición en obras conservadas –y poder ilustrarla adecuadamente–, abordaremos la tipología del “retablo-camarín” registrada en santuarios de dedicación mariana mediante contados casos ejemplares, en concreto el de Font-romeu, en la cara norte de los Pirineos, y con mayor detenimiento uno de los escasos supervivientes en el sur de la cordillera pirenaica: el formidable y emblemático retablo solsonés de Santa María del Miracle.

La aparición del “retablo-camarín” cuenta con un precedente muy prestigioso: el retablo mayor (1579-1588) de San Lorenzo del Escorial –el colosal palacio-monasterio de Felipe II–,⁵ diseñado por el arquitecto Juan de Herrera y de inmediato divulgado por los grabados de Pierre Perret (1589). Se trata de un camarín eucarístico, emplazado a espaldas del monumental sagrario que centra el primer cuerpo del retablo, accesible desde su pedestal por doble puerta e iluminado por una ventana trasera –abierta al patio de los Mascarones–.⁶ La iluminación del camarín mediante esta ventana, que inundaba de luz el espacio del sagrario, envolviéndolo en un halo misterioso, sienta asimismo un precedente significativo para otra tipología que en España se denominará “transparente”, o “retablo-transparente”, que cuenta con producciones espectaculares en la retablística barroca –a veces en conjunción con el “retablo-camarín”–.⁷

El gran retablo del monasterio del Escorial, cuya traza aún remitía al consolidado esquema reticular, pero que ya incorporaba entrecalles de escultura intercaladas a las de pintura y, sobre todo, ya establecía un relevante foco de atención con el camarín eucarístico, sirvió de modelo para otro conocido retablo-camarín, éste dedicado a la Virgen María: el del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe (Cáceres). A través de una amplia arcada del compartimento central del segundo cuerpo, que albergaba la imagen objeto de veneración, el retablo se abría a un camarín, también iluminado desde el fondo. Precisemos que, en principio, dicho camarín estaba previsto solamente con la función de “vestidor”: como una estancia auxiliar de la sagristia, habilitada detrás de la cabecera del templo al nivel del compartimento central y que, en ocasión de festividades y celebraciones marianas, permitía cuidar y arreglar con comodidad la imagen de la Virgen, revestíendola con ropajes postizos, joyas y demás adornos –al criterio estético del momento–, a fin de disponerla como objeto de veneración a los fieles, situados en la nave. Firmó la traza definitiva del retablo-camarín de Guadalupe, fechada

⁵ Cf. Bustamante García, A. 1994.

⁶ Martín González, J. J. 1987-1989, p. 113, fig. 1. Martín González, J. J. 1993, p. 30-32, fig. 13.

⁷ Martín González, J. J. 1987-1989, p. 117-118. Rodríguez G. de Ceballos, A. 1987-1989, p. 255-256. Rodríguez G. de Ceballos, A. 1992, p. 12-14.

en 1614, el arquitecto Juan Gómez de Mora –siguiendo en lo esencial los proyectos anteriores (de 1604) de su tío y también arquitecto Francisco de Mora, colaborador de Juan de Herrera y, tras su muerte (+1597), continuador de la formidable obra del Escorial–.⁸

Importa mucho señalar esta circunstancia, porque fue precisamente el arquitecto Francisco de Mora quien, con bastante anterioridad –en 1593– y por encargo expreso de Felipe II, había diseñado el retablo mayor que debía solemnizar la iglesia nueva del santuario y monasterio benedictino de Nuestra Señora de Montserrat, iniciada en 1560 y concluida en 1592. La realización del retablo, enteramente escultórico, fue confiada al imaginero de la corte Esteban Jordán, el cual ejecutó la obra en su taller de Valladolid (1593-1597) y tras concluirla, en mayo de 1597, organizó el transporte de las piezas hasta su destino –en 65 carros–.⁹ Una vez asentado el retablo en su lugar en la cabecera de la nave, fue dorado y policromado (1598-1599) y finalmente pudo acoger la imagen de la Virgen de Montserrat (1599), una talla del s. XII –que sin embargo, según la leyenda, remitía al hallazgo prodigioso en una cueva cercana, por parte de unos pastorcillos, de otra imagen del s. IX, la época en que suele situarse el origen del monasterio–. La venerada imagen estaba emplazada en el compartimento central del primer cuerpo, enmarcado por una amplia arcada que perforaba la pantalla retablística y se abría a un camarín adyacente iluminado por ventanas orientadas hacia el este.¹⁰

El retablo de Francisco de Mora y Esteban Jordán donado por Felipe II (1593-1599), el camarín y la nueva iglesia del santuario (1560-1592), así como el secular monasterio benedictino de Montserrat, con todo su contenido, fueron incendiados y destruidos por el ejército francés en octubre de 1811 y julio de 1812.¹¹ Sobrevivió sólo la estructura arquitectónica de la iglesia y de una parte de los edificios monásticos, que fueron restaurados en distintas etapas a lo largo de los siglos XIX y XX hasta dotarlos de la fisonomía que vemos hoy.¹² Así pues, la decoración y mobiliario actuales de la cabecera y del camarín absidal donde está instalada la Virgen de Montserrat, y especialmente la solución arquitectónica de los espacios del camarín con sus solemnizados accesos que arrancan desde las capillas laterales del templo, responden a las citadas restauraciones. Para reconstruir el aspecto originario de la iglesia de 1560-1592 y del retablo-camarín inaugurado en 1599, junto con el camarín, disponemos sólo de una única imagen –el grabado de Jean Baptiste Réville, según dibujo de François Ligier, que ilustra el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre de Laborde (1806)–¹³ (FIG. 1) y de algunos planos sacados del edificio antiguo que acompañan distintos proyectos de restauración del s. XIX –en especial los del arquitecto Antoni Cellés Azcona (1830,1858, 1860)–.¹⁴

⁸ Rodríguez G. de Ceballos, A. 1992, p. 12. Martín González, J. J. 1993, p. 17, 36-37. Bonet Blanco, M. C. 2001, p. 628-629.

⁹ Martín González, J. J. 1952, p. 92-95. Marías, F. 1982, p. 383-389. Martín González, J. J. 1993, p. 35-36.

¹⁰ Altés i Aguiló, X. 1992, p. 104-108, 116, lám. 6, 17.

¹¹ Albareda, A. M.-Massot i Muntaner, J. 2010, p. 106-114. Altés i Aguiló, X. 1992, p. 171-179.

¹² Albareda, A. M.-Massot i Muntaner, J. 2010, p. 115-138. Altés i Aguiló, X. 1992, p. 193-227.

¹³ Laborde, A. de. 1806, pl. XXIV.

¹⁴ Altés i Aguiló, X. 1992, p. 184-191, lám. 3, 5, 6, 7, 17.

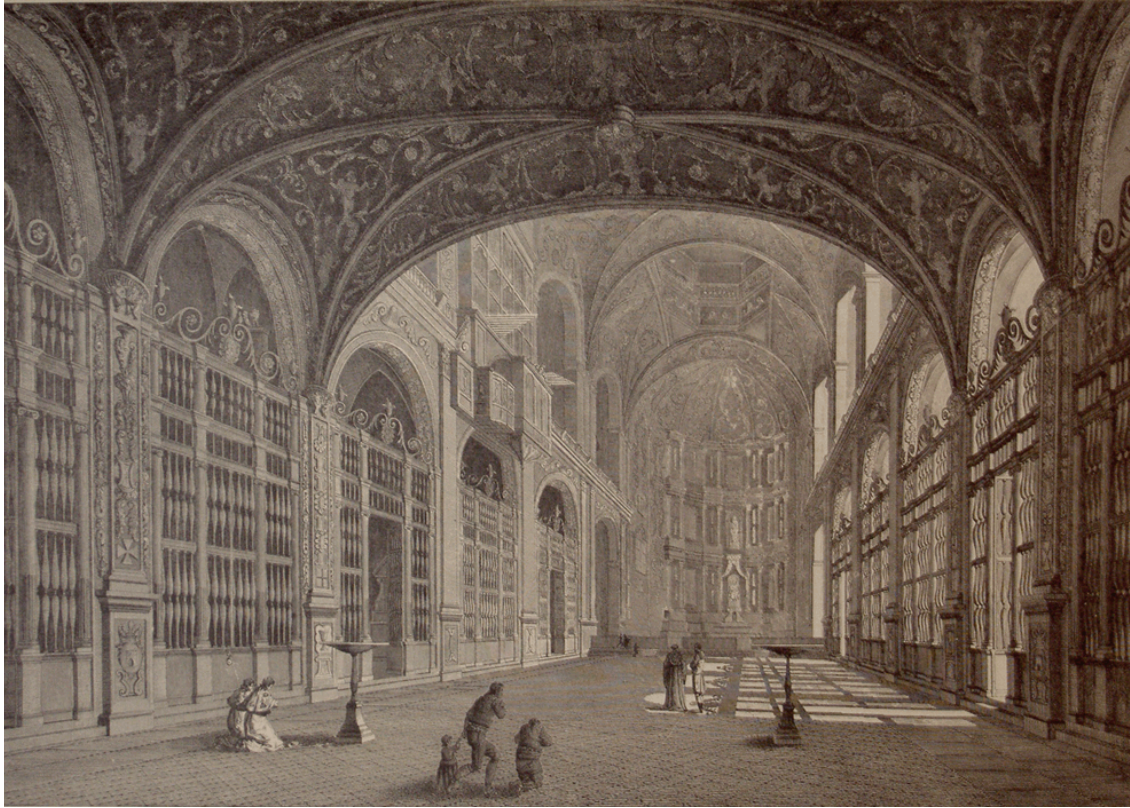


FIG. 1. Alexandre de Laborde. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne (I. La Principauté de Catalogne)*. Paris: Pierre Didot, 1806, pl. XXIV. Interior de la iglesia de Montserrat. Dibujo de François Ligier; grabado de Jean Baptiste Réville.

El primitivo camarín del s. XVI de Montserrat constaba de una estancia de la primera planta flanqueada por otras dos estancias –todas con ventanas exteriores hacia levante–, obtenidas detrás del ábside y comunicadas mediante escalera interior con la sagristía de la planta baja (FIG. 2). De hecho el camarín se concebía básicamente como una dependencia de la sagristía –la misma funcionalidad que de entrada tuvo también el ya citado camarín del retablo de Guadalupe (1614), unos cuantos años posterior al de Montserrat (1593)–; se entendía como un espacio adecuado para los frecuentes cuidados y los periódicos cambios de ropaje y adornos que precisaba el culto a la Santa Imagen, y a la vez como un espacio idóneo para almacenar el ajuar utilizado en dichas operaciones: túnicas y mantos del vestuario postizo, coronas, joyas, etc.¹⁵

Sin embargo, los documentos conocidos inducen a pensar que esta función estrictamente utilitaria del “camarín-vestidor” y “camarín-guardarropa” muy pronto evolucionó con fuerza y derivó hacia otra funcionalidad más propiamente religiosa y espiritual. Es decir, el camarín del retablo de Montserrat, que inicialmente sólo favorecía el mero contacto visual de los devotos o romeros situados en el nivel de la nave con la Virgen –facilitando que fuera “engalanada” y destacara mejor

¹⁵ Altés i Aguiló, X. 1992, p. 116-117, lám. 6 (fig. 2: R camarín, Q estancias auxiliares), 17.

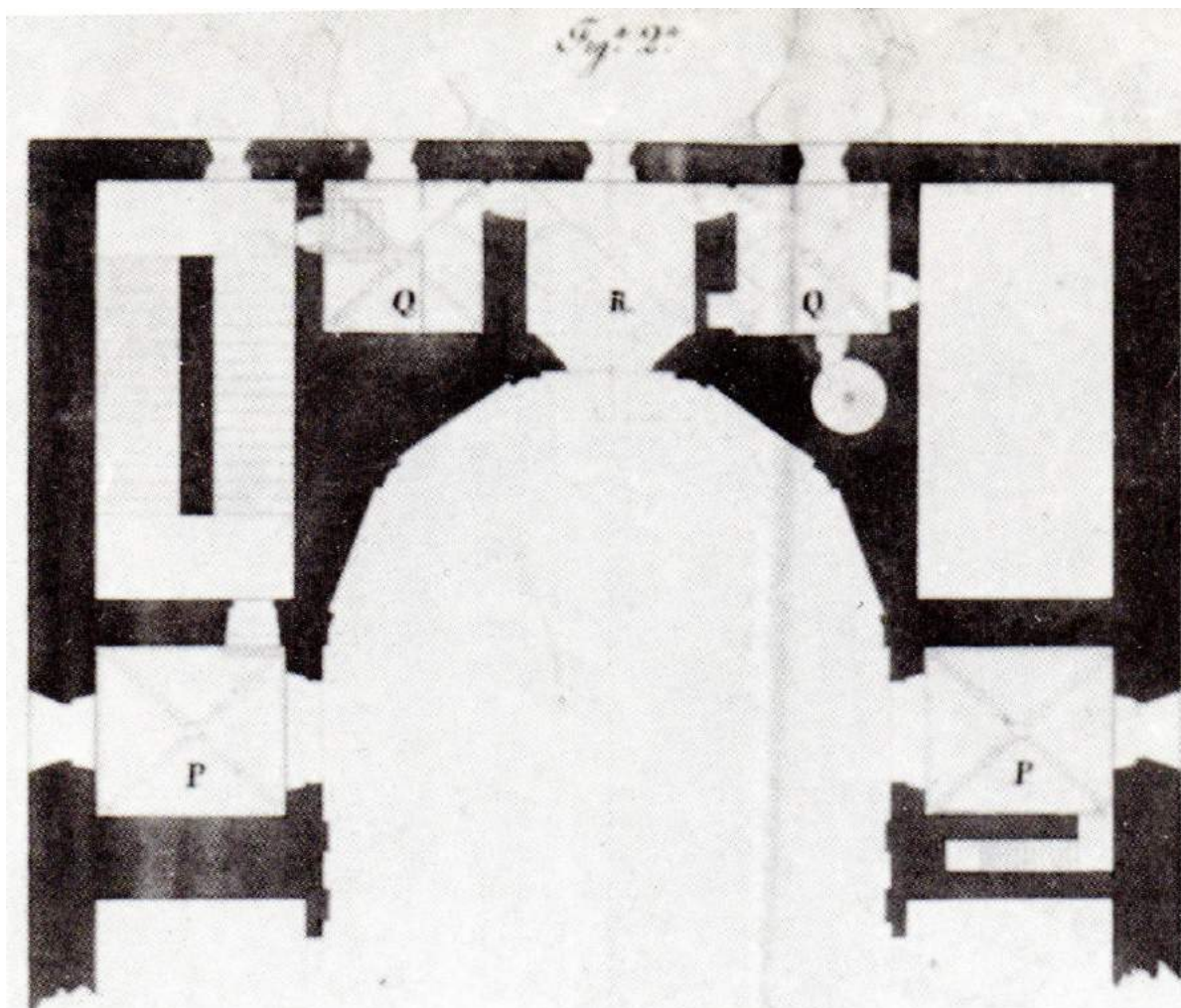


FIG. 2. Antoni Cellés i Azcona, 1830. Iglesia de Santa María de Montserrat (1560-1592). Detalle de la planta de la cabecera, nivel sobre la sagristía: el Camarín (R) con sus extensiones o estancias auxiliares (Q). Cf. Altés i Aguiló, X. 1992, lám. 6 (fig. 2).

en el centro del retablo, por otro lado bastante lejano y elevado—, en pocos años habría de potenciar una proximidad efectiva y un cierto contacto físico real de estos devotos con la Santa Imagen: algo tan inmediato y emotivo como tocar y besar el objeto de veneración. De hecho el camarín se convirtió pronto en una “capilla interior”, en un espacio “de cercanía” para que la imagen de la Virgen pudiera ser directamente objeto de culto, visita y ósculo por parte del devoto o peregrino. Las obras registradas en las mismas estancias y en su entorno dan cuenta de esta reconversión funcional. Se remonta a 1609 una reforma y decoración general del camarín que también mejoró y dignificó los accesos al mismo. Sucesivamente (según documentación de 1625-29, 1637-41, 1657-61, 1680), las intervenciones se ampliaron e intensificaron, incorporando elementos valiosos como mármoles y estucos policromados, o como el revestimiento de plata de la arcada y de la hornacina del retablo, y un nuevo y suntuoso trono de orfebrería para la imagen de la Virgen. Ante la creciente y masiva afluencia de fieles y romeros al camarín de Montserrat, hubo intentos de restringir su acceso a

círculos selectos de devotos, como nobles y eclesiásticos, vetándolo a la multitud de peregrinos en general (1653). Pero se tuvo que renunciar a ello y, desde inicios del s. XVIII (1705), la visita al camarín para venerar la imagen con el ósculo de rigor se convirtió en costumbre universal y en ritual casi obligado por parte de peregrinos de cualquier procedencia y condición. Por otro lado, los muros del camarín se cubrieron con exvotos, lámparas, ofrendas y regalos, pinturas y un sinnúmero de objetos más o menos valiosos o sencillos que visitantes y romeros de toda clase dedicaban a la Virgen como muestra de su gratitud o para solicitar alguna gracia.¹⁶

La evolución funcional del camarín y del retablo-camarín registrada a partir del s. XVII en el santuario de Montserrat no es muy distinta a la experimentada en otros santuarios análogos – recordemos de nuevo al de Guadalupe–, pero en todo caso, siendo Montserrat un polo de irradiación religiosa de enorme influencia en Cataluña, será muy fácil constatar la transformación y difusión de esta tipología en los santuarios marianos del período esparcidos por todo el territorio catalán. Así que podremos contemplar aún, por lo general en lugares solitarios de montaña o en áreas rurales aisladas, una organización de los retablos-camarín que remite –aunque a escala más modesta– al modelo montserratense desaparecido en 1811-1812. Consignemos como muestra, por lo menos a beneficio de inventario, algunos santuarios del grupo tan numeroso dedicado a la Virgen que se hallan diseminados por el obispado de Solsona: los de Queralt, de Massarrúbies, de Coaner, de Sant Mer, de Gresolet, del Remei de Castellvell, de Pinós, dels Oms, del Claustro de la catedral de Solsona... Dichos santuarios con retablo-camarín comparten características comunes. 1ª/ Surgieron en torno a “imágenes” de la Virgen María –“Mare de Déu”, en catalán– “encontradas” en tiempo inmemorial y de modo prodigioso en algún paraje solitario, por parte de niños inocentes o de humildes pastores y ermitaños. Son muy frecuentes en Cataluña y en el resto de territorios de la Corona de Aragón, y remiten a leyendas populares contextualizadas en el período de la invasión musulmana. El día 8 de septiembre, que el calendario litúrgico dedica a la Natividad de la Virgen María, es la fiesta patronal de los santuarios de estas “Vírgenes Encontradas” –“Marededéus Trobades”, en catalán–, que suelen ser tallas de la Virgen con el Niño creadas a partir del s. XII. 2ª/ La habilitación de retablos-camarín para la “Imagen Encontrada”, así como la reconstrucción o a menudo la construcción del mismo santuario que la alberga, tuvo lugar por lo común en el s. XVII y sobre todo en el XVIII, aunque sin perjuicio de que en no pocos casos los nuevos edificios se asienten sobre iglesias o ermitas preexistentes, del s. XV o anteriores. 3ª/ La composición del retablo reserva un destacado y espacioso sector central para la Santa Imagen, que comunica con un camarín o capilla adyacente iluminada y accesible, en la mayoría de casos construida tras él y en alguna ocasión –aunque pocas– obtenida en el interior de su propia estructura. 4ª/ El acceso al camarín es general, previsto para todos los devotos y visitantes, y se habilita mediante escaleras exteriores que parten de sagristías o de capillas laterales de la iglesia, o bien mediante escaleras interiores que parten del mismo pedestal del retablo. 5ª/ Los muros del camarín o de sus accesos en principio se utilizaban también para acoger los exvotos de los fieles; sin

¹⁶ Altés i Aguiló, X. 1992, p. 117-121. Cf. Albareda, A. M.-Massot i Muntaner, J. 2010, p. 160-162, 175-183.

embargo, su misma acumulación aconsejó desplazarlos a otros espacios del santuario habilitados a tal efecto, hasta eximir por completo de dicha función al camarín.



FIG. 3. Josep Sunyer Raurell. Retablo-camarín del santuario de la Virgen de Font-romeu, 1704-1707. Font-romeu, Odelló (Alta Cerdanya).

Centrando el foco en el área pirenaica, hallamos un ejemplo muy elocuente y bien conservado en el santuario montañés de Font-romeu, ubicado en la cara norte del Pirineo –en la comarca catalana de la Cerdanya hoy bajo administración francesa–. Su retablo-camarín aloja una imagen del s. XII prodigiosamente “encontrada” junto a una fuente de montaña, según la leyenda local ligada a la transhumancia del ganado. De hecho, todavía en la actualidad, la imagen se guarda durante el invierno en la iglesia del pueblo de Odelló y cada año en primavera es subida en procesión al santuario de Font-romeu –el lugar donde fue “encontrada”–, para pasar allí el verano. Hasta que el 8 de septiembre –la festividad de las “Vírgenes Encontradas”– es devuelta de nuevo en procesión hasta Odelló, siguiendo así a los rebaños que suben a la montaña en primavera y bajan al pueblo en otoño. La iglesia del santuario de Font-romeu, de 1685, cierra su cabecera con un notable retablo-camarín tallado por Josep Sunyer Raurell en 1704-1707 (FIG. 3).¹⁷ Durante el período invernal, mientras la Virgen de Font-romeu permanece en Odelló, preside el retablo y camarín una imagen sustitutoria.

¹⁷ Cortade, E. 1973, p. 151-152. Sobre la actividad general de Josep Sunyer Raurell en los condados del Rosellón y Cerdanya, cf. Cortade, E. 1973, p. 141-162. Avellí Casademont, T. 2002-2003, p. 271-292. Avellí Casademont, T. 2006, p. 67-71. Cf. Base de datos Mérimée, del Ministerio de Cultura francés, ref. n. PA66000006.



FIG. 4. Josep Sunyer Raurell (mazonería y escultura) y Fèlix Escribà (dorado y policromía). Camarín del santuario de la Virgen de Font-romeu, 1712-1718. Font-romeu, Odelló (Alta Cerdanya).

La construcción del camarín, una estancia de 4 x 4 m adyacente al retablo, se inició en 1712 y el mismo escultor Josep Sunyer contrató en 1718 su revestimiento decorativo con talla arquitectónica y figurativa –imágenes y medallones con relieves–, culminándolo con bóveda cupulada y linterna. En los cuatro ángulos, dispuso ángeles de tamaño casi natural portando instrumentos musicales. Se ocupó del dorado y la policromía el pintor Fèlix Escribà, yerno de Sunyer (FIG. 4).¹⁸ El camarín de Font-romeu, además de la utilitaria función de “vestidor”, responde a la idea ya perfectamente establecida y recurrente de “capilla interior” y espacio de proximidad y contacto con la imagen de la Virgen, abierto a todos los devotos. El acceso a él se efectúa mediante escaleras que parten de dos capillas laterales desde la nave de la iglesia, a ambos lados de la cabecera, hasta alcanzar el nivel requerido por dos puertas laterales simétricas. El tratamiento precioso y exquisito que Josep Sunyer y Fèlix Escribà dieron al camarín implicó la desaparición de sus muros de la variopinta acumulación de exvotos y otras muestras de gratitud a la Virgen que al principio debían ocuparlos. Fueron desplazados a zonas secundarias del edificio y, como en casi todos los santuarios, sólo un reducido número han sobrevivido a las injurias del tiempo.

¹⁸ Cortade, E. 1973, p. 152-154. Cf. Base de datos Palissy, del Ministerio de Cultura francés, ref. n. PM66000404.

No obstante el interés de obras como la de Font-romeu, la aproximación más consistente y sugestiva a la tipología de “retablo-camarín”, y que además pueda ilustrarse con un ejemplo monumental e íntegramente conservado, nos la ofrece el santuario de Santa María del Miracle, de la localidad de Riner, junto a Solsona. La obra del Miracle (“Milagro”, en español) no coincide del todo con las características antes señaladas para estos retablos; en realidad cabría calificarla en parte como una excepción, por varios aspectos. En primer lugar, por el origen mismo del santuario, porque el Miracle no se formó a partir de la habitual “Imagen Encontrada”, sino de un episodio prodigioso de distinta naturaleza: de una “Aparición” de la Virgen, con presencia visible, que habría tenido lugar el día 3 de agosto de 1458 a dos chicos muy jóvenes y de condición sencilla –los hermanos Jaume de 10 años y Celdoni de 18, campesinos de la masía La Cirosa, del término de Riner–.¹⁹ Importa destacar que la “Aparición”, documentada con una cronología muy precisa, de inmediato fue objeto de la instrucción de un proceso canónico en toda regla –del 8 al 10 de agosto de 1458–, cuyas Actas se han conservado. Según las declaraciones recogidas en ellas, el jueves 3 de agosto de 1458 los dos hermanos Celdoni y Jaume de La Cirosa, mientras ayudaban a su madre en el pastoreo de las mulas y ovejas en el prado de Bassadòria, vieron súbitamente enfrente suyo, junto a unos enebros, a una chica de larga cabellera rubia que llevaba un manto rojo y una Cruz en las manos. Celdoni huyó despavorido, però su hermano menor oyó bien las palabras de la doncella, que le instaba a decir al pueblo que se confesara y se convirtiera a Dios, que su Hijo se lo tendría en cuenta; y que dejaran de blasfemar contra su Hijo e hicieran procesiones devotas. Luego le dió a besar la Cruz y desapareció con ella. El “Milagro” de la Aparición de la Virgen se difundió rápidamente por la comarca y al punto se formó una comisión –mixta: laica y eclesiástica– para investigar los hechos contados por los videntes, instruyéndose el ya citado proceso del 8 al 10 de agosto de 1458.²⁰

La aceptación sucesiva del “Milagro” suscitó rápidamente una enorme afluencia de visitantes al lugar de la “Aparición”. Multitud de devotos de las cercanías de Solsona y de peregrinos de comarcas más alejadas visitaban los prados de Bassadòria, rezaban a la Virgen del Miracle y se llevaban consigo briznas de los enebros del lugar, dejando allí exvotos y objetos piadosos. Tardó muy poco en llegar –menos de un año– la construcción de un edificio: en septiembre de 1459 el obispo de la Seu d’Urgell autorizó la primera capilla de Santa María del Miracle.²¹ Se tienen de ella unas pocas noticias, pero no se ha conservado ningún elemento material, salvo quizás el más preciado posible: la imagen de la Virgen que presidía su altar. Es una pequeña figura de 91 cm de alto que representa la “Virgen con el Niño en brazos”, cuya iconografía no se corresponde en nada con los datos de la Aparición consignados en las Actas del proceso de 1458. Aunque la imagen debe fecharse sin duda en el s. XV, tal vez ya era preexistente a la iglesia, y en todo caso desde buen principio quedó firmemente

¹⁹ Una “Aparición de la Virgen” del mismo carácter milagroso que las “Apariciones” posteriores e igualmente aceptadas por la Iglesia institucional, de Guadalupe (Tepeyac, México) a Juan Diego en 1531; de La Salette (Isère, Francia) a Maximin Giraud y Mélanie Calvat en 1846; de Lourdes (Altos Pirineos, Francia) a Bernardette Soubirous en 1848; de Fátima (Ourém, Portugal) a Lúcia dos Santos, Francisco Marto y Jacinta Marto en 1917.

²⁰ Baraut, C. 2001, p. 16-25 y Apéndice 1.

²¹ Baraut, C. 2001, p. 26-28.

asociada al santuario del Miracle e identificada con él, de modo que la devoción popular la convirtió en inamovible. Hasta tal extremo que fracasaron todos los intentos posteriores para sustituirla por otra imagen que fuera más acorde con lo descrito en las Actas, o con los estilos y los gustos artísticos de los altares que a continuación le fueron dedicados. Es ésta la imagen del Miracle que se trasladó al retablo-camarín del s. XVIII y que todavía lo preside.²²

La necesidad de atender adecuadamente a la gran cantidad de peregrinos y romeros que acudían al santuario impuso la construcción de una nueva iglesia, que edificaron los maestros Miquel Lerault y su hijo Jaume de 1546 a 1551. Han sobrevivido de ella unos ínfimos restos, a modo de ruinas, en el sector inacabado del santuario actual.²³ Recibió un retablo mayor de pintura, obra del pintor de origen portugués Pere Nunyes, activo en Cataluña c. 1513-1556, que hoy se conserva en la capilla del Santísimo –recompuesto en 1906 con dos nuevas tablas para cubrir el espacio antiguamente reservado a la hornacina de la Virgen del Miracle–.²⁴

Antes de cumplir un siglo, el segundo templo del Miracle resultaba de nuevo demasiado reducido e insuficiente, y en 1652 se decidió amortizarlo y levantar una tercera iglesia, de grandes proporciones, que resolviera de modo ambicioso y por mucho tiempo la endémica carencia de espacio del Santuario. El responsable de la construcción fue Josep Morató I (1619-1672), miembro de una vasta familia de maestros de obra y escultores, originaria de Vic, que perduraría hasta el s. XIX.²⁵ A su muerte en 1672, otros maestros continuaron la obra, que sin embargo procedía parsimoniosamente; de hecho, hasta 1733 no se concluyó la mitad del edificio –expertizó lo realizado Josep Morató Soler (1677-1734)– y entonces pudo trasladarse la Imagen de la Virgen al grandioso templo, quedando entronizada en un altar provisional. La fábrica restante del santuario se proseguiría sólo a partir de 1796, porque se decidió dar preferencia absoluta a la construcción del retablo mayor que debía acoger la Imagen, pero los trabajos avanzaban con lentitud y se interrumpieron de nuevo en 1809, a causa de las calamidades de la Guerra del Francés. Tras otros intentos frustrados para culminar la obra, el edificio ha quedado sin terminar hasta hoy.²⁶

El retablo del nuevo Santuario del Miracle, que se pretendía monumental para honrar a la Virgen y satisfacer a sus devotos, pero también para estar en consonancia con la formidable fábrica de Josep Morató I, se confió al escultor Carles Morató Brugaroles (1721-1780),²⁷ del mismo linaje que el constructor. Se conserva copia contemporánea del contrato, firmado el 15 de agosto de 1748, en cuyas capitulaciones constan los acuerdos económicos sobre el trabajo a realizar, pero también otros pactos de notable implicación artística. Así, Morató se comprometía a seguir fielmente la “traza, planta y diseño delineados” por él mismo, igual que en el caso del sagrario-manifestador, y

²² Baraut, C. 2001, p. 49-57.

²³ Baraut, C. 2001, p. 28-30.

²⁴ Bosch Ballbona, J. 2002-2003, p. 229-256.

²⁵ Erra, A.-Mirambell, M. 1989, p. 139-151. Martí, E. 2007, p. 31-45.

²⁶ Martinell, C. 1959, p. 50-52. Baraut, C. 2001, p. 32-36.

²⁷ Martinell, C. 1963, p. 79, 144-146.

a ejecutar personalmente todas las imágenes proyectadas –los ayudantes o colaboradores podrían pulir sólo el ropaje de las figuras, pero no sus caras, manos u otras partes desnudas–. También se comprometía a terminar y dejar asentada la obra en nueve años (el 15 agosto 1757); de hecho se terminó en 1758, con apenas un año de retraso.²⁸ Las delicadas y costosas operaciones del dorado y la policromía se encomendaron a Antoni Bordons Aguilar (+ 1779), miembro de una conocida dinastía de organeros y pintores de Solsona, que también se ocupó de la decoración de los muros y bóvedas de alrededor del retablo. Empleó en este trabajo 14 años, de 1760 a 1774.²⁹ Finalmente el 3 de agosto de 1774, Fiesta de la Aparición, se efectuó la solemne ceremonia del traslado de la Imagen de la “Mare de Déu del Miracle” a su magnífico –y definitivo– sitial del retablo mayor (FIG. 5).



FIG. 5. Carles Morató Brugaroles (mazonería y escultura, 1747-58), Antoni Bordons Aguilar (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).

²⁸ Baraut, C. 2001, p. 36-42 y Apéndice 30.

²⁹ Planes Albets, R. 1987, p. 83-93.

El retablo del Miracle de Carles Morató es una estructura litúrgica suntuosa y de dimensiones colosales –aún ampliadas visualmente por Bordons con el recurso teatral de desdoblar los bordes del retablo sobre los muros laterales de la cabecera mediante una pintura ilusionista de carácter perspectivo–. Se organiza de acuerdo con un esquema arquitectónico tripartido, que superpone tres cuerpos muy desiguales en altura, divididos a su vez verticalmente por tres calles también muy desiguales, tanto en anchura como en profundidad –la central es cóncava y amplia, y las laterales convexas y emergentes–. Pero el esquema ha eliminado cualquier vestigio reticular para magnificar poderosamente el espacio central, cuyo vibrante vértice iconográfico es la Imagen de la Virgen del Miracle rodeada de enebros, albergada en la recóndita cavidad del camarín. Este enorme y concentrado núcleo formal de la Virgen se compagina con una importante referencia cristológica –a la Eucaristía–, polarizada en la base del eje principal de la composición. Alrededor suyo, poblando la arquitectura robusta y ornamentada que flanquea dicho núcleo hasta coronarlo, aparecen imágenes de los Santos cuyo patronazgo y protección se reclama y de dos Virtudes Teologales.

La secuencia compositiva del retablo, partiendo desde los pies del altar hasta su culminación en la bóveda, superpone tres cuerpos fundamentales, como se ha dicho. El inferior constituye el pedestal general del conjunto, un pedestal doble cuyos sectores o calles laterales sobresalen dinámicamente para resguardar con su emergencia el espacio cóncavo del sector central. Éste define una centralidad específica con su rotunda afirmación eucarística: empieza con el altar para la Santa Misa –una simple mesa tallada, con la fecha de 1758–; continua con el sagrario para la reserva eucarística, encajado al pie de una escalinata que se encarama hasta un segundo sagrario; y culmina con éste, que es un monumental sagrario-manifestador o tabernáculo, en forma de baldaquino sostenido por columnas, para la exposición solemne de la Eucaristía. Las alas o calles laterales del primer cuerpo, con función de pedestal, se desdoblan en altura: en la franja inferior de cada lado se abren las puertas para las escaleras que conducen al camarín de la Virgen. Su franja superior se identifica con el pedestal del orden de columnas del segundo cuerpo, que también desempeña la tarea de peana para las imágenes que sostiene. El sector central de esta franja, trazado con perfil de tímpano curvo y bordes mixtilíneos que se dispone como pantalla de fondo del sagrario-manifestador, adquiere un protagonismo muy especial. En primer lugar por su contenido, porque representa en cuidadoso relieve la escena fundacional del “Milagro de la Aparición de la Virgen” el 3 de agosto de 1458, acorde con la descripción de los videntes recogida en las Actas del proceso canónico. Pero en segundo lugar, por su emplazamiento, intermediario entre el núcleo eucarístico y el basamento que sostiene y eleva la Imagen de la Virgen del camarín, acompañada por los enebros (FIG. 6).

El segundo cuerpo prosigue el sinuoso diseño tripartido iniciado en el cuerpo inferior, con dos sectores o calles laterales emergentes que flanquean el amplio sector central cóncavo, el cual aquí se ha transformado en una hornacina gigantesca abovedada con cuarto de esfera. La hornacina, perforada por el camarín, se corona con un enorme frontón curvo –aunque de perfiles mixtilíneos–, en cuyo tímpano domina la paloma del Espíritu Santo, irradiando haces de luz entre nubes animadas

por querubines y angelitos. A ambos lados de la gran hornacina se yergue un vigoroso orden de columnas –de capitel compuesto y fustes profusamente decorados– que sostienen secciones de un entablamento quebrado por curvas y contracurvas y rematado por frontones curvos partidos. Sus intercolumnios dan cobijo a seis imágenes imponentes (de 3 m de altura), que representan a S. José, S. Ramón Nonato y S. Esteban (desde el centro, hacia la derecha del retablo) y a S. Juan Bautista, S. Pedro y S. Tomás apóstol (desde el centro, hacia la izquierda del retablo). La curvatura de los entablamentos penetra en la hornacina central, intersectando con su nivel de impostas y multiplicando con imaginativo efectismo las curvaturas y oblicuidades del soporte arquitectónico.



FIG. 6. Carles Morató Brugaroles (mazonería y escultura, 1747-58), Antoni Bordons Aguilar (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774, detalle, primer y segundo cuerpos. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).

El epicentro de la hornacina –y del retablo– es la “Mare de Déu del Miracle” que preside el camarín, una imagen cuatrocentista cuya simplicidad formal y cuyas reducidas dimensiones (91 cm alto) resultan todavía más sencillas y empequeñecidas, si cabe, por las proporciones colosales del receptáculo que la alberga y por su desaforada exuberancia ornamental. El plano semicircular del

alzado de la hornacina aparece modelado y recortado por una arquería cuyos tres vanos principales tienen la función de conectar la superficie pavimental del camarín, por un lado, con los dos accesos a él desde las escaleras que ascienden del pedestal del retablo; y por otro lado, con su prosecución central que conduce a la capilla interior del propio camarín, situada detrás de la Imagen –un pequeño recinto que aloja el llamado altar de la Aparición–. En este punto conviene destacar como es debido el excepcional diseño del retablo-camarín del Santuario del Miracle, en el cual, a diferencia de la mayoría de los observados –así, los del área de Solsona citados antes, o el de Font-romeu–, el camarín está ubicado en el interior del mismo retablo, integrado en su propia armadura e internamente comunicado con él. No se trata, pues, de un espacio arquitectónico autónomo construido detrás del retablo, externo a él y conectado con él a través del compartimento central, como en aquellos casos, sino que en el Miracle el camarín es una estancia interior estructuralmente y materialmente indisoluble del retablo (FIG. 6).



FIG. 7. Carles Morató Brugaroles (mazonería y escultura, 1747-58), Antoni Bordons (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774, detalle, cuerpo superior. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).

El cuerpo superior que culmina la estructura retablística, a comparación con los otros dos cuerpos, reduce un tanto las dimensiones y la complejidad de su diseño arquitectónico: emplea sólo pilastras, modera la sinuosidad de las curvas y contracurvas, simplifica los entablamentos y los frontones y remates... De todos modos reitera el diseño tripartito que caracteriza los cuerpos inferiores, oponiendo la concavidad del sector central a la convexidad de los cierres laterales. En la base ataludada y bulbácea de las pilastras de estos cierres, pero sentadas sobre los frontones curvos del cuerpo inferior, resaltan en agitada composición las figuras de dos Virtudes Teologales, la Fe y la Esperanza, blandiendo sus símbolos –las especies eucarísticas y el ancla, respectivamente–. Por encima de los frontones del remate terminal corretean cuatro ángeles que acompañan y señalan con expresiva gesticulación una esfera armilar coronada por una gran estrella: la sintética alusión mariana final del retablo. El amplio sector central de este cuerpo alto se ha reservado para una imagen colosal (de 3 m altura) de San Martín de Tours –titular de la parroquia de Riner, a la cual pertenece el Santuario–, representado en su faceta de obispo en acto de predicar, asistido por dos ángeles-acólitos: como si desde la cúspide del formidable mueble litúrgico se dirigiera a todos los peregrinos y fieles congregados en la nave del Miracle (FIG. 7).



FIG. 8. Carles Morató Brugaroles (mazonería y escultura, 1747-58), Antoni Bordons (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774, detalle, sector izquierdo. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).

La obra del Miracle construida por Carles Morató (1747-58) y dorada y policromada por Antoni Bordonos (1760-74) constituye uno de los ejemplares más interesantes de la tipología de los retablos-camarín, y sin duda el más imponente de los conservados en Cataluña. En esta sede habrá que renunciar a la exploración de los numerosos aspectos relevantes del retablo que permitirían acreditar la cultura artística, las habilidades técnicas y las inclinaciones estéticas de sus autores, en el contexto de las artes catalanas del s. XVIII. Nos limitaremos a una simple alusión, y aún por fuerza muy sumaria, a dos temas significativos que hasta hoy apenas han sido señalados.

En primer lugar, más allá de las cuestiones de estilo en el tratamiento escultórico de las figuras, merecería una atención especial el planteamiento arquitectónico del retablo, cuya traza corresponde al mismo Morató.³⁰ El tamaño y la densidad notables de sus elementos arquitectónicos se compaginan imaginativamente con un lenguaje basado no sólo en mazonerías de ornato insistente y suntuoso, sino también en el diseño de estructuras sincopadas, repletas de recodos e intersecciones. Así, los frontones y sobre todo los entablamentos, siguen trayectorias complejas, recurvadas, oblicuas, plegadas y quebradas, con efectos de una plasticidad sorprendente, más propia del modelado escultórico que de una sintaxis arquitectónica convencional. El trasfondo de este libérrimo trazado de notorios ecos borrominianos, con cuerpos sinuosos y con gustosa insistencia en las formas oblicuas, se ha señalado como una derivación italiana, concretamente de la obra escenográfica de Ferdinando Galli da Bibbiena (1657-1743), que se cree que ejerció una considerable influencia a raíz de su estancia barcelonesa, previa a la publicación de su tratado, *L'architettura civile...* (Parma 1711).³¹ Pero a tales antecedentes –con un subrayado particular del sustrato borrominiano–, cabría añadir la proyección de las ideas sobre arquitectura oblicua difundidas con el tratado de Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682): *Architectura civil, recta y obliqua...* (Vigevano 1678) (FIG. 8).³²

La comprometida operación de dorar y policromar la obra del Miracle correspondió a Antoni Bordonos,³³ autor asimismo de la entera decoración pictórica de la bóveda y los muros de la cabecera que rodean al retablo.³⁴ La policromía de las imágenes y del entero mueble, la parte fundamental y más vistosa del trabajo, aún no ha sido objeto del estudio atento que merecería. A la espera de que pueda ser abordado pronto, nos limitaremos a constatar el espléndido tratamiento que han recibido las carnaciones de las figuras, los estofados y llamados de los ropajes, y los accesorios con motivos paisajísticos resueltos a pincel y bruñidos a la piedra.³⁵ Aquí vamos a llamar la atención sobre una pequeña fracción de este trabajo, no del todo menor y que, a pesar de su notable interés, se ha subrayado muy poco: la decoración pictórica dispuesta alrededor del retablo, esencialmente

³⁰ Baraut, C. 2001, p. 38 y Apéndice 30.

³¹ Kubler, G. 1957, p. 330, 333-334. Galli da Bibbiena, F. 1711. Recordemos que durante los años 1708-1711 Bibbiena residió en Barcelona, trabajando para la corte del Archiduque Carlos III de Austria.

³² Caramuel y Lobkowitz, J. 1678.

³³ Planes Albets, R. 1987, p. 83-93.

³⁴ Sobre la actividad pictórica de Antoni Bordonos, apenas conocida, cf. Miralpeix Vilamala, F. 2004, p. 119-128. Miralpeix Vilamala, F. 2014 (b), p. 70-73.

³⁵ Una sucinta panorámica sobre los procedimientos de policromía utilizados se hallará en Espinalt i Castel, J. 2006, p. 91-107 (sobre A. Bordonos, p. 107).

la desplegada en los muros laterales con arquitecturas ilusorias. Bordons la planteó como una verdadera “ampliación” visual del retablo, como una dilatación lateral y en profundidad de su mole arquitectónica y también de su repertorio de imágenes de Santos –mejor dicho, de Ángeles, porque añadió San Miguel (con Satanás, a la izquierda del retablo) y San Rafael (con Tobías, a la derecha)– (FIG. 6, 8).

Aunque pudiera decirse que en último término dicha decoración remite a la lejana órbita del “quadraturismo” barroco y sus derivaciones populares, la referencia más directa e inmediata de Bordons en el Miracle hay que buscarla en el ámbito de la escenografía –sacra o profana, indistintamente–, en las representaciones efímeras, en la decoración teatral con escenarios arquitectónicos ilusionistas. En este punto, en cuanto a la representación de arquitecturas escorzadas convendría contar con el prestigio y la difusión de la obra de Andrea Pozzo (1642-1709), *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma 1693-1698),³⁶ cuyos ecos aquí por lo menos cabe consignar. Y en cuanto a la decoración teatral y los efectos escenográficos, habría que recordar de nuevo la figura de Ferdinando Galli da Bibbiena, su estancia y actividad en Barcelona de 1708 a 1711, en la corte del archiduque Carlos III, así como, en cierto modo, el renombre de su tratado *L’architettura civile...*³⁷ –pensamos en influjos genéricos e indirectos del tratado, como en el caso del de Andrea Pozzo, no en su uso específico para el aprendizaje teórico o como modelo gráfico–. Y recordar también la eventual relación que Bibbiena pudo establecer con artistas locales, entre ellos el tan conocido pintor Antoni Viladomat (1678-1755),³⁸ en cuyo taller, precisamente, consta que colaboraba Antoni Bordons, por lo menos en 1739.³⁹

En todo caso, la escenografía arquitectónica e ilusionista de referencia, italiana y europea –con Bibbiena y Pozzo en lugar destacado–, se fundaba en el conocimiento de dos cuestiones básicas: la composición de la arquitectura y la representación perspectiva. Sobre ambas materias, Antoni Bordons poseía una relativa información, aunque sólo relativa y cabría precisar que poco consistente, por lo que puede deducirse de sus propias pinturas del Miracle –amén de otras con esforzados *trompe-l’oeil* que le son asignables en Solsona, como el armario de la sagristía de la catedral y el frontal de altar con la Liberación de san Pedro del Museu Diocesà i Comarcal–. No puede descartarse que tuviera a su disposición dibujos o grabados de Bibbiena, o más bien ilustraciones que remitían a su entorno, pero sea como fuere la cultura arquitectónica y perspectiva de Bordons parece manifiestamente genérica y de segunda mano. Parece asentarse en la tradición artesana de los talleres de pintores locales, atentos a las novedades e informaciones que circulaban mediante modelos de stampa –su estancia en el taller barcelonés de Viladomat habría contribuido sin duda a ello–, pero alejada de aprendizajes directos o de una formación con contenidos teórico-prácticos significativos.

³⁶ Pozzo, A. 1693-1698.

³⁷ Galli da Bibbiena, F. 1711.

³⁸ Miralpeix Vilamala, F. 2014 (a), p. 64-71.

³⁹ Miralpeix Vilamala, F. 2014 (a), p. 206-209. Cf. Miralpeix Vilamala, F. 2004, p. 121-122.

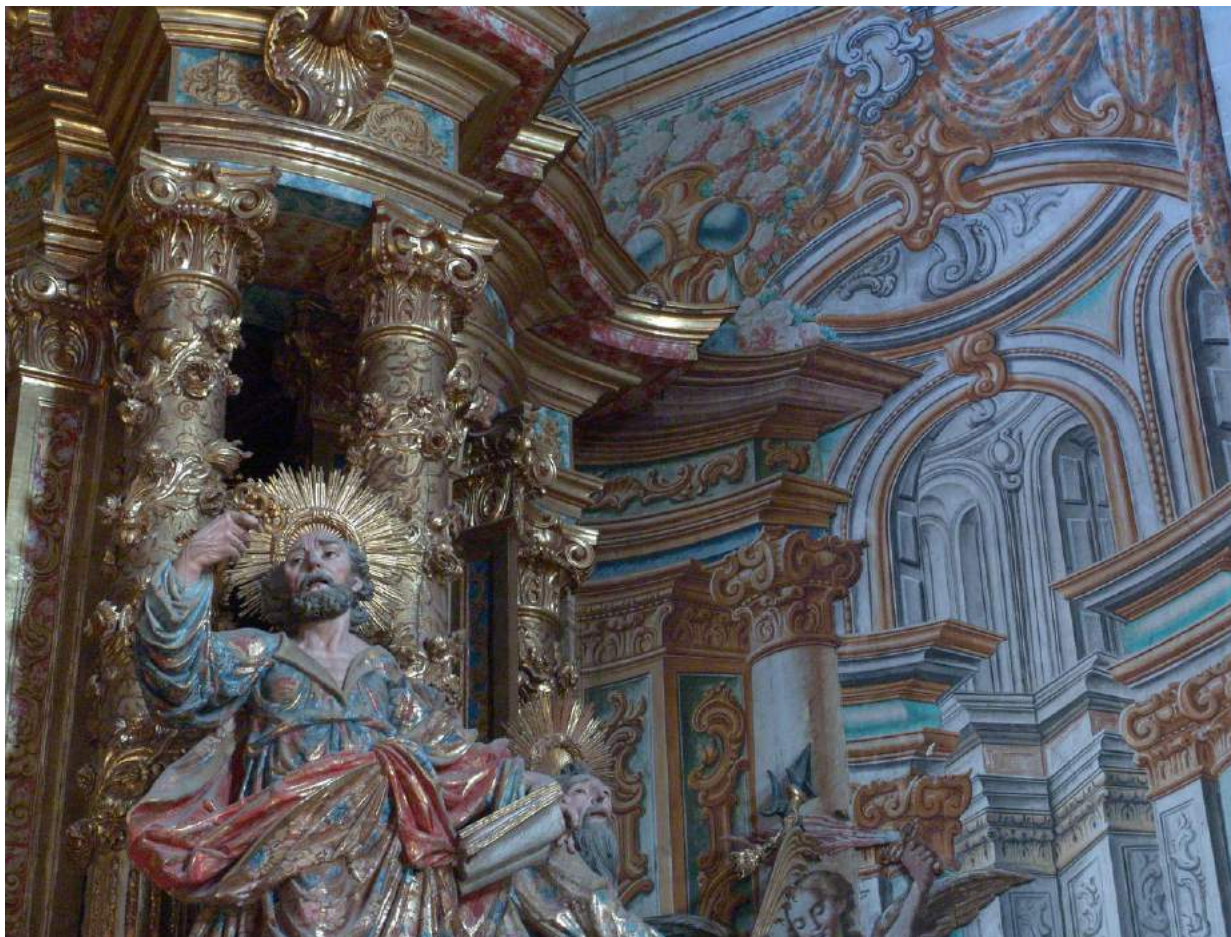


FIG. 9. Carles Morató Brugaroles (mazonería y escultura, 1747-58), Antoni Bordonis (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774, detalle, sector izquierdo. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).



FIG. 10. Antoni Bordonis (dorado y policromía, 1760-74). Retablo mayor de Santa Maria del Miracle, 1747-1774, detalle, sector derecho. Santuario del Miracle, Riner (Solsonès).

A pesar de ello, la pintura ilusionista del Miracle consigue su propósito de “ampliación virtual” del retablo con una eficacia plausible. Los romeros y devotos del s. XVIII, observadores normales o tal vez incluso atentos, modelados en la cultura visual de su tiempo –y por lo tanto espectadores ocasionales, en celebraciones religiosas o civiles, de montajes y construcciones efímeras con escenografías arquitectónicas y escorzos más o menos efectivos–, con toda seguridad no eran un público experto en arquitectura y perspectiva, capaz de juzgar con rigor y valorar en términos técnicos el trabajo de Bordons. Pero también es seguro que no resultaban indiferentes a su impacto perceptivo, a la “verdad” visual de las nuevas secciones laterales del retablo que se prolongaban por detrás hacia el fondo, proporcionando un espacio “real” a nuevas imágenes. De modo que San Miguel con Satanás a sus pies se corporeizaba “delante” del muro, a continuación de la hilera de las demás imágenes corpóreas. Como San Rafael con Tobías, en la hilera simétrica (FIG. 6, 8). E igualmente la arquitectura: Bordons reproduce los elementos del retablo calcando el diseño de Morató, para darle mayor verosimilitud, y la aumenta todavía al contraponerle un fondo completo de arquitecturas de fantasía, con múltiples planos de edificios que se alejan –una leve evocación de las famosas “*vedute per angolo*” de Bibbiena–. Este fondo algo difuso, que convierte en intermedia y más verídica la porción arquitectónica con San Miguel –o con San Rafael, en el lado opuesto–, también la acerca visualmente al retablo y la “corporeiza”. Con todo, la eficacia visual de esta pintura depende en particular del traslado convincente –de la sensación de continuidad conseguida– del volumen y molduraje reales del retablo de Morató a la superficie plana del muro (FIG. 9).

Podría parecer innecesario argumentar ulteriormente que el ilusionismo y los escorzos arquitectónicos de Bordons no proceden de una formación perspectiva académica o tratadística –para simplificar: con fundamentación óptico-geométrica, con conciencia teórica–, sino de la práctica contrastada de un oficio que ya estaba habituado también a resolver construcciones teatrales y decoraciones efímeras, en iglesias, plazas o palacios. Sin embargo este carácter práctico de la formación de Bordons, y a la vez su efectivo contacto con trabajos de escenografía coetáneos, consiguen quedar ilustrados con absoluta nitidez en las pinturas del Miracle por el simple expediente de mirarlas con vistas muy dislocadas y próximas. Comprobamos así el recurso efectista del pintor de disponer las representaciones sobre planos reales distintos –dos o tres: sobre la madera, o sobre tela, o bien en directo sobre el muro–, de un grosor diferenciado y recortando los perfiles de las formas. Bordons superpone los planos figurativos ya materializados –pegando las telas sobre placas de madera o claveteándolas sobre bastidores, igual que pudiera haber hecho en un decorado de teatro o en un monumento de Semana Santa– para accentuar el efecto visual de la gradación de los volúmenes, desde el retablo material dorado a la pintura plana de figuras y objetos, cada vez más alejados. El espesor de los distintos planos de representación con los bordes de madera modelados, recortados y aplicados sobre el muro puede ser considerable (FIG. 10).

La magna obra del Miracle no es la última muestra de la tipología de los retablos-camarín en la región de Solsona –casi a continuación surgiría la sorprendente capilla dels Colls, en Sant Llorenç de Morunys, del escultor Josep Pujol (1773-1784)–, pero sin duda es la más importante. Y es una obra absolutamente fundamental del patrimonio artístico y de la historia del arte de época moderna en Cataluña.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALBAREDA, A. M.-MASSOT I MUNTANER, J. *Història de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010 (1ª edición: ANSELM M. ALBAREDA, 1931; 1ª edición revisada y ampliada por JOSEP MASSOT I MUNTANER, 2010).
- ALTÉS I AGUILÓ, X. *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- AVELLÍ CASADEMONT, T. Els retaules del taller dels Sunyer a l'església de Sant Martí de Joc. *Locus Amoenus*. Barcelona, n. 6, p. 271-292, 2002-2003.
- AVELLÍ CASADEMONT, T. Els tallers d'escultura dels segles XVII-XVIII a la Catalunya Nord. In: BOSCH BALLBONA, J. (ed.). *Alba daurada* [catàleg de l'exposició]. Girona: Museu d'Art de Girona, p. 59-73, 2006.
- BARAUT, C. *Santa Maria del Miracle*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001 (1962, 1ª ed.).
- BONET BLANCO, M. C. El retablo barroco: escenografía e imagen. In: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.). *El Monasterio del Escorial y la pintura* [actas del Simposium, 1/5-IX-2001]. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, p. 623-642.
- BOSCH BALLBONA, J. Un "Miracle" per a Pere Nunyes. *Locus Amoenus*, Barcelona, n. 6, p. 229-256, 2002-2003.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A. *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Madrid: Alpuerto, 1994.
- CARAMUEL Y LOBKOWITZ, J. *Architectura civil, recta y obliqua considerada y dibuxada en el templo de Ierusalen [...]* Vigevano: Camillo Corrado, 1678.
- CORTADE, E. *Retables baroques en Roussillon*. Perpignan: Imprimerie Sinthe, 1973.
- ERRA, A.-MIRAMBELL, M. Genealogia de la família Morató, inventari de la seva obra arquitectònica i bibliografia. *Ausa*, Vic, XIII-121, p. 139-151, 1989.
- ESPINALT I CASTEL, J. La tècnica de l'escultura policromada: de l'arbre a l'altar. In: BOSCH BALLBONA, J. (ed.). *Alba daurada* [catàleg de l'exposició], Girona: Museu d'Art de Girona, p. 91-107, 2006.
- GALLI DA BIBBIENA, F. *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive*. Parma: Paolo Monti, 1711.
- KUBLER, G. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* ["Ars Hispaniae", XIV]. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1957.
- LABORDE, A. DE. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne (I. La Principauté de Catalogne)*. París: Pierre Didot, 1806. Cf. LABORDE, A. DE. *Viatge pintoresc i històric. El Principat*. VALLS I SUBIRÀ, O.-MASSOT I MUNTANER, J. (eds.). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1974.
- MARÍAS, F. Esteban Jordán, Francisco de Mora y el retablo mayor de Montserrat. *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid, XLVIII, p. 383-389, 1982.
- MARTÍ, E. Una revisió de la genealogia dels Morató de Vic. In: BASSEGODA, B.-GARRIGA, J.-PARÍS, J. (eds.). *L'època del barroc i els Bonifàs* [actes de les Jornades, Valls 1/3-VI-2006]. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona,

2007, p. 31-45.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Esteban Jordán*. Valladolid: Sever-Cuesta, 1952.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Avance de una tipología del retablo barroco. *Imafronte*. Murcia, n. 3-4-5, p. 111-155, 1987-1988-1989.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto, 1993.

MARTINELL, C. *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, I: Els prececents. El primer barroc (1600-1670)* ["Monumenta Cataloniae", X]. Barcelona: Editorial Alpha, 1959.

MARTINELL, C. *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya, III: El barroc acadèmic (1731-1810)* ["Monumenta Cataloniae", XII]. Barcelona: Editorial Alpha, 1963.

MIRALPEIX VILAMALA, F. Antoni Bordons i Aguilar (Cat. 50, 51, 52, 54, 55). In: CALDERER SERRA, J.-BERNADES POSTILS, J. (dir.). *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg. Segles XVI-XX*. Solsona: Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, p. 119-128, 2004.

MIRALPEIX VILAMALA, F. *Antoni Viladomat i Manalt, 1678-1755. Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2014 (a).

MIRALPEIX VILAMALA, F. Els Morató i l'art del seu temps al bisbat de Solsona. 1714. *Commemoració del Tricentenari de la Guerra de Successió*. Solsona: Museu Diocesà i Comarcal de Solsona et al., p. 41-76, 2014 (b).

PLANES ALBETS, R. Anton Bordons, pintor i daurador del retaule barroc del santuari del Miracle del Riner. *Cardener*, Cardona, n. 4, p. 83-93, 1987.

PLANES ALBETS, R. Anton Bordons, pintor i daurador del retaule barroc del santuari del Miracle del Riner. *Cardener*, Cardona, n. 4, p. 83-93, 1987.

POZZO, A. *Perspectiva pictorum et architectorum*. 2 vols. Roma: J. J. Komarek, 1693-1698.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. *El retablo barroco* ["Cuadernos de Arte Español", n. 72]. Madrid: historia 16, 1992.

OS PROFETAS DE ALEIJADINHO: VISITA E CONTEÚDO PARA MUSEU VIRTUAL

Percival Tirapeli

Titular em História da Arte Brasileira pelo Instituto de Artes da Unesp – Universidade Estadual Paulista, mestre e doutor em Artes Visuais pela ECA/USP.

percivaltirapeli@gmail.com.

RESUMO

Os textos para a exposição *Explorando os profetas de Aleijadinho: uma visita virtual em três dimensões* foram criados para permitir seu acesso por navegação na internet. A proposta partiu da disponibilidade de imagens em 3D para o Museu de Ciências da USP capturadas por José Fernando Rodrigues Jr, disponíveis no portal <http://www.aleijadinho3d.icm.usp.br>, para que a pesquisa fosse ampliada para uma exposição virtual. Vários encontros foram feitos com especialistas, em especial Alena Marmo e a área de webdesign do Museu de Ciências.

Todo o conteúdo que produzi - e este é o tema de minha apresentação - seguiu planejamento para navegação na internet por um público heterogêneo. Os principais núcleos são Os Profetas de Aleijadinho e Aleijadinho. Ao redor de cada Menu Principal aprofunda-se a pesquisa sobre cada profeta - as imagens em 3D e fotos das quatro faces. Há ainda abas como em A percepção do conjunto dos profetas; a cenografia do adro; unidade e diversidade gestual entre as esculturas; análise das vestimentas.

Cada profeta recebeu inédita análise estética de sua configuração - em conjunto, gestualidade, unidade nas vestimentas e turbantes, com textos que abordaram as quatro faces de observação de cada profeta individualmente. Foram considerados a partir de sua história, textos, análises frontal, laterais e posterior, referenciais de pinturas de profetas na História da Arte - com as imagens em 3D e fotos das quatro faces das esculturas. E ainda definições sobre o que é um profeta, formação de sua imagem, referência do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos.

Aprofundam-se os temas, desde a tradição do Sacro Monte à construção do Santuário, seus artistas e os Passos da Paixão. A obra de Aleijadinho inclui contextos históricos, e dentro do subnúcleo arquitetura há igrejas, fachadas, principais trabalhos e esculturas. Em Biografia de Aleijadinho: a vida, a obra e a cronologia. Em para saber mais é possível acessar pesquisadores e textos sobre os profetas - poesias e crítica, processo 3D, glossário (sobre as obras de Aleijadinho), bibliografia e sites.

Palavras-chave: virtualidade, ciberespaço, esculturas e texto digital.

A VISITA VIRTUAL

O museu está em constante processo de atualização. Percebe-se que hoje, e cada vez mais, amplia-se a ideia de museu, considerado como uma instituição que vem assumindo novas funções e estabelecendo-se como um lugar que não é somente de coleção, de preservação e de exibição, mas de educação, de pesquisa, de construção de novos conhecimentos, de formação e de socialização. Nessa perspectiva, a exposição tem sido o ponto central de museus de arte do mundo todo. E, conforme Lévy,

Se a função principal do museu não é mais conservar certos objetos concretos mas “por em cena” as ormas apresentadas, é facilmente previsível que os museus do futuro se organizarão em torno de instalações de realidade virtual que permitem explorar as formas de maneira mais atraente, mais enriquecedora, ou mesmo mais sábia para aqueles que o quiserem. A virtualidade acessível por rede tornar-se-á igualmente importante, depois muito mais importante que os objetos concretos geograficamente situados. (LÉVY, 2001, p.164-165).

Sendo assim, a partir da observação do presente, e no exercício de construção do futuro, não é somente pertinente, mas lógico pensar o museu inserido na realidade virtual cuja mola propulsora é a acessibilidade, ou seja, tornar as coleções e as exposições disponíveis à visualização de um ilimitado número de pessoas. Contudo, para tal, se faz necessário o alargamento da ideia de museu que nesse contexto assume outras funções que não substituem o museu físico, mas ampliam e dinamizam o seu papel cujo foco não está mais no objeto concreto, mas na experiência e na informação. Nesse sentido, pode-se dizer que o museu construído na paisagem virtual funciona mais como um serviço do que como um lugar (TSCHRITZISN e GIBBS,1991).

O Museu de Ciências da USP, criado nos anos 1990, é fundamentado no conceito de museu em rede e articula os acervos da USP a partir de diversos programas museológicos, o museu visa divulgar como se produziram os diferentes tipos de pensamentos e formas do conhecimento, contribuindo nos processos educacionais críticos para a interpretação da realidade. Nesse sentido, no intuito de promover a discussão acerca de Aleijadinho em ocasião dos duzentos anos de sua morte, o Museu de Ciências da USP organizou a exposição virtual Explorando os Profetas de Aleijadinho, disponível em mc.prceu.usp.br/aleijadinho/.

A partir de uma parceria com a USP de São Carlos foi possível disponibilizar na exposição a visualização de cada uma das esculturas dos profetas em três dimensões, assim como também uma visita simulada às escadarias do Santuário de Congonhas do Campo, de forma que o público pode percorrer os degraus acompanhando a dança dos profetas. O tratamento em malhas 3D empregado pelo professor Dr. José Fernando Rodrigues Jr. e sua equipe, permite que os profetas possam ser explorados tridimensionalmente um a um por meio do uso do mouse e comandos do teclado. Embora esse exercício dos profetas em 3D não tenha importância estética, já que não reproduz fidedignamente a imagem das esculturas, é de grande valia por proporcionar a vivência volumétrica das peças que podem ser analisadas do ponto de vista estrutural a partir de ângulos e posições impossíveis diante dos originais. Contudo, tais recursos, se não forem bem pensados conceitualmente, podem resultar no exercício do puro entretenimento, o que acarretaria em um desvio do foco da mostra que consiste na problematização e discussão dos Profetas de Aleijadinho. Assim, como afirma Ulpiano Bezerra de Menezes:

Cada vez mais encontro fundamentos para acreditar que o museu deveria ser o lugar de perguntas, muito mais do que das respostas. Sua principal função educacional seria ensinar a fazer perguntas. O mundo virtual está plenamente capacitado para esta função. Entretanto, não é o que vem acontecendo na prática. Antes de mais nada, também no museu virtual tem dominado o paradigma do conhecimento observacional, em detrimento do discursivo. E as “experiências” que ele propõe são predominantemente instrumentais. Dessa forma, o museu exerce um papel homologatório, abastecido na maior parte de respostas prontas. De novo, sob a aparência da interatividade, continua-se a propor enganosamente que ver é o melhor caminho do conhecer (2006, p. 59).

Nesse sentido, pode-se entender que a construção do conhecimento em detrimento do simples entretenimento e absorção de informação talvez seja um dos maiores desafios do museu no ciberespaço. Desafio esse que também está sendo enfrentado pelas figuras do curador e educador cujos papéis têm que ser revistos e cujas atuações certamente poderão contribuir para que o museu virtual não se resuma ao simplesmente abrir e fechar janelas. Assim sendo, esta exposição virtual está ancorada na ideia de uma curadoria educativa (VERGARA, 1996), que consiste em pensar o desenho da exposição de forma que o público seja provocado à vivência estética e ao questionamento a partir do que está sendo visto e estudado. Partindo dessa premissa e levando-se em conta a não linearidade da arquitetura do ciberespaço é que a estrutura da exposição foi desenhada.

Imaterial por natureza, o espaço expositivo localizado no ambiente virtual não apresenta limites de forma que a mostra parte dos Profetas, mas também contempla imagens e conteúdos complementares a partir de fotos e textos produzidos especialmente para a exposição. Além de informações de natureza histórica, que localizam os Profetas no tempo e no espaço, são disponibilizadas leituras que problematizam a obra, de forma a provocar o público ao aprofundamento do olhar e ao levantamento de questões.

No ambiente virtual não é preciso, e nem faz sentido, ter-se apenas uma porta de entrada. A partir do menu principal o visitante por escolher tanto explorar os Profetas de Aleijadinho, como também conhecer mais sobre o artista, sobre o Barroco Mineiro ou sobre o processo 3D empregado na exposição. Cada uma dessas portas dá acesso à textos e imagens que fornecem subsídios para que o público aprofunde o olhar diante dos Profetas e de Aleijadinho.

A visita simulada ao Santuário, assim como a exploração das esculturas em 3D são disponibilizadas associadas à textos pensados para enriquecer essa experiência de forma que o público faça uso consciente de tais ferramentas, que não são entendidas como um substituto, mas como complemento ou mesmo convite à vivência física. A exposição também é acompanhada por informações complementares e por um glossário que pode ser acessado ao passar o cursor por sobre as palavras que o compõem e que estão em destaque no texto. Nesse sentido, pode ser vivenciada tanto pelo público iniciante, como pelo iniciado.

O museu físico está para o objeto assim como o museu virtual está para a informação. Ao transformar a arte em informação e torná-la acessível à um público diversificado, o museu virtual torna-a ativa culturalmente. Nesse sentido, pode-se entender o museu no ciberespaço como um agente cultural já que possibilita a dinamização entre arte, indivíduo e sociedade. E foi partindo desse entendimento que o Museu de Ciências da USP organizou a exposição virtual Explorando os Profetas de Aleijadinho, com a colaboração com Alena Marmo.

CONSTRUÇÃO DA ARQUITETURA CENOGRÁFICA

A primeira inovação de Aleijadinho foi a possibilidade de intervenção cenográfica com as esculturas no adro da igreja de Congonhas, sobre as linhas sinuosas das muretas das paredes já construídas anteriormente (1777 – 1790) por Tomás de Maia Brito, a escada semicircular e as figuras intercaladas, e não enfileiradas, possibilitando entre elas um diálogo de massas escultóricas, simbolicamente com gestualidades. Sendo esta hipótese negativa, pois se sabe que havia previsão de esculturas menores, Aleijadinho criou uma cenografia própria para o local pré-estabelecido. Para serem vistas primeiro à distância, são compactas e de configurações bem definidas e por isso são in-

dissociáveis da paisagem natural e da construtiva ao propor novos pedestais. Se as paredes do adro fossem retas, estariam em contradição com os elementos móveis do cenário natural animado por nuvens, ventos e intempéries. Na realidade o adro curvilíneo anima o frontispício retilíneo do templo construído anteriormente. Ao aproximar os traços de união entre todos os profetas, amplia-se a iconografia – textos de escritura, indumentária, incluindo os barretes e turbantes – para a disposição dos pés, que tem em comum o tipo de botas e os tecidos adamascados, capricho barroco que leva às expressões faciais diferenciadas.

SOLUÇÕES PLÁSTICAS/CENOGRÁFICAS ANTERIORES

Aleijadinho ao longo de sua vida tirou partido das possibilidades cenográficas para enfatizar as obras como na fachada ondulada do Carmo que nasce trepidante ao fiel que sobe aquele escadório em Ouro Preto; o terreno em declive no qual posiciona a igreja de São Francisco com um frontão dramático sustentado por colunas ressaltadas a enfatizar a verticalidade da massa arquitetônica em contraposição da horizontalidade sugerida pela paisagem se abre até o pico do Itacolomi, sem dispersar a visão que impõe a volta imediata à fachada da igreja; a sinuosidade das linhas posteriores da igrejas de São Francisco de São João del Rey a ser vista em perspectiva de voo de pássaro; o contraste da pedra escura na fachada branca retilínea demarcada com pedras ocres do Carmo de Sabará e finalmente as linhas flamejantes dos ornamentos na fachada da matriz de Tiradentes.

Também seus interiores recorrem às luzes e penumbras: o arco triunfal da igreja franciscana de Ouro Preto em pedra que revela-se totalmente apenas quando se move sob sua monumentalidade; os púlpitos recortando o espaço que se abre em luminosidade intensa a jorrar sobre o retábulo mor e o anjo que povoa a abóbada e de suas mãos desprendem o lume da fé no lampadário. Em São João del Rey a luz é primordial nos óculos sobre os púlpitos a ofuscarem a visão humana na compreensão da palavra divina proferida pelo demiurgo religioso.

Seus retábulos apontam para dramaticidade das colunas que desafiam a linearidade, contorcidas e desafiando as leis da ótica e gravidade; a sobreposição dos coroamentos e os raios constantes que nascem da circularidade dos arcos/solares a circundarem os seres divinizados. Aleijadinho concentrava em pontos de interesse a sua arte disposta em planos lisos sem o confronto com a ornamentação excessiva do período barroco anterior. Por fim, foram cinco anos de sua maturidade a esculpir as 64 esculturas dos Passos a serem veneradas em um único ponto de vista do fiel extasiado. Esta imersão na profundidade de sua obra em madeira, o pensamento constante na disposição de cada figura unidas pela gestualidade e iconografia mergulharam-no na criação do absoluto – mistério da redenção da humanidade por Cristo - preparando-o para o desafio da obra escultórica ao céu aberto: os profetas iluminados pela luz divina a habitarem a luminosidade do sol escaldante na incidência zenital; a ocultarem-se na escuridão riscada pelos meteoros; a sofrerem com o vento e chuva e emergirem das brumas.

A PERCEPÇÃO DO CONJUNTO

Não seria tão incorreto pensar que o criador dos profetas soubesse estar concebendo sua obra máxima da arte escultórica. Finalizadas as esculturas que seriam contidas pela arquitetura das capelas dos passos o artista se vê diante do espaço aberto. Ao montar as esculturas no cenário pré-estabelecido, procura superá-lo.

Primeiro, o conjunto sob o céu aberto com um infinito horizonte, límpido deveria superar o espaço/tempo e propor um espaço a ser vivido pelo fiel: um espaço de contemplação/uma exortação entre o estado da contrição e plenitude da graça. Comprimido entre os fatos do Novo Testamento – passos da paixão e iconografia do nascimento de Cristo, ambos em ambientes fechados -, os profetas surgem em espaço aberto que apresenta-se como complemento a ser utilizado na ênfase da obra: a busca da verdade por meio da palavra (jogadas ao vento) que se profere no deserto (espaço infinito), sob luz intensa (inspiração divina) para iluminar a escuridão do cativo e escravidão (falta de fé).

O profeta está a procura uma nova habitação: a Jerusalém celeste (o templo) sob a abóbada estelar – (apontando para o espaço). Neste caso a construção da igreja é a base para a levitação das figuras míticas dos profetas que habitaram um tempo a ser imaginado pelo conhecimento prévio da literatura. A aparição daqueles seres ancestrais aos hodiernos iletrados deve ser acompanhada pelo esforço físico do crente aliviado pela busca do espiritual.

As linhas sinuosas entrecruzadas que interligam as capelas dos passos, dificilmente levariam o fiel a uma estabilidade de um ponto de vista apenas para a contemplação dos profetas. Que o artista assim tem que proceder é imperativo para sua concepção do conjunto e sem dúvida é de onde o crítico parte para a compreensão da obra. A visão das doze esculturas tem como escala a verticalidade da arquitetura que os posiciona no vazio tornando aquele espaço cheio e estruturado.

O segundo momento é aquele proposto pela estética barroca: é a vivência do espaço conflituoso e trágico das penumbras das pequenas capelas dos passos nas quais há uma imposição de olhar fixo das cenas e o templo a ser alcançado a abrigar o conforto espiritual do fiel. O espaço dos profetas posiciona-se neste vazio a ser preenchido pelo movimento corporal e imaginação onde o medo – o obscuro do barroco - é dissipado pela luminosidade contagiante do pensamento rococó (clareza de cada escultura que pode ser contemplada em sua integridade). Neste sentido Aleijadinho liberta-se do conceito da disposição dos profetas enfileirados ou mesmo unidos por uma cosmologia – água/montanha/vegetação – a exemplo dos escadórios portugueses. Em Braga emergem da arquitetura, dos sentidos sonoros das águas e da natureza circundante.

Em Congonhas, surgem do vazio, em uma visão única, no espaço a ser alcançado por uma só ponto de vista amparados ora pelo azul infinito ora pelo branco das paredes aos seus pés ou como anteparo para os corpos a flutuarem nos tramos da igreja. É assim que parte dos críticos os observa – porém foram esculpidos também para serem observados em diversos pontos e em especial direcionados pelo deslocamento do fiel como ocorre na peregrinação anual da celebração do Jubileu, a grande festa para qual acorrem multidões.

EXEMPLOS DE ANÁLISES DOS PROFETAS

A análise que se segue consta no site da Visita Virtual Aleijadinho 3 D, aqui como um exemplo a ser investigado pela navegação digital, com propósito educacional longe da busca do prazer estético da fruição ocasionada pela visita in loco.

PROFETA DANIEL

Quem é o profeta - Daniel - significa Deus é meu juiz - é um dos quatro profetas maiores que viveu dois extremos na vida: foi prestigiado pelos governantes pelo fato de interpretar sonhos, e cativo quando desterrado para Babilônia. A inveja de seus inimigos levou-o a ser jogado vivo em uma cova com leões.

Quem é o profeta - Daniel - significa Deus é meu juiz - é um dos quatro profetas maiores que viveu dois extremos na vida: foi prestigiado pelos governantes pelo fato de interpretar sonhos, e cativo quando desterrado para Babilônia. A inveja de seus inimigos levou-o a ser jogado vivo em uma cova com leões.

O escrito no filactério - Encerrado (por ordem do rei) na cova dos leões, sou libertado, incólume, com o auxílio de Deus. Daniel, Cap. 6.

SPELAEO INCLU/SUS (SIC REGE/JUBENTE) LEO/NUN, NUMINIS AU/XLIO LIBEROR/INCOLUMIS. DANIEL/CAP.5.

Espacialidade: disposto em local privilegiado, sobre a base misulada e um soco inclinado, aguarda serenamente o fiel entrar no patamar principal em direção à porta do templo. A visão que dele se tem é iniciada aos pés da figura de Ezequiel que também fora banido da terra de Israel para o cativeiro da Babilônia. À sua direita está Oséias - um diálogo olho no olho entre os homens prenunciadores da vinda de Cristo.

A escultura é monumentalizada pela perspectiva de baixo para cima a iniciar-se pelo pedestal levemente soerguido e arranhado pela pata do leão, que projeta-se além dos limites do pedestal. Com a pata direita, elaborada em detalhe, oculta os pés do profeta, enquanto a juba volumosa cresce em meio a curvas e contracurvas até o focinho da fera subjugada pelo olhar místico do profeta. O detalhe da juba nos remete aos quatro leões – configurando a chamada essa, base para o caixão, que fizera para as missas de corpo presente, expostos no Museu Aleijadinho em Ouro Preto.

Vista pelas quatro faces, a volumetria da figura é distribuída de maneira equilibrada, gerando continuidades nas diversas posições. A primeira engloba a frontal e lateral, na qual a faixa das escrituras, mais plana, contrapõe-se à face oposta das luzes e sombras da figura arredondada do leão. A sequência do panejamento da túnica é triangular, com dobras bem dispostas desde o joelho, que se adianta, entre as pernas e duas linhas em V a partir da cabeça da fera, e prenuncia a grande dobra do manto com desenhos que cairá sobre as costas até a base na parte posterior.

As mãos e braços se encontram em funções similares - segurar o filactério de um lado e levantar o manto para não ser arranhado pelo leão - gerando plasticidades opostas. Seu braço direito, com a manga amassada, cria um vazio, enquanto o braço esquerdo é oculto por uma sequência de dobras amplas que se equilibra em volumetria com a corporalidade do leão. O grande peso visual do amassado da túnica retida pela mão cria um hiato para o diálogo entre as duas cabeças - bestialidade e humanidade. Este espaço proposital ganha distrações visuais a partir da linha sinuosa da juba, os desenhos barrocos da prega do manto, até dar um tempo para a contemplação da cabeça levemente inclinada e emoldurada por ampla cabeleira, similar à do leão. Isso não seria o suficiente, pois a relação seria imediata. Ocorre que Aleijadinho amplia a cabeça do profeta com um barrete laureado, com detalhes das folhas, de tal maneira que nosso olhar tremula entre sua face imberbe com nariz inclinado e as linhas horizontais do ramo de louros, da gola com uma linha vertical que se une às linhas arredondadas da sobrecapa e abaixo no cinto horizontal quebrado pela linha inclinada da dobra.

A parte posterior da figura, pela sua visibilidade no adro, ganhou requintes compositivos fundamentada no peso e estrutura de obra clássica: mostrar sua integridade com os atributos - leão e escritos - o manto ora verticalizado como uma coluna, ora em ziguezague servindo de estrutura visual e compositiva. Acima, a cabeça e o barrete. Um toque humano, até gracioso, denota um artista que jamais vira um leão: a cauda hirta em movimento em S, empurrando o manto e criando uma rima com a linha curva do filactério.

Face lateral - ao subir as escadarias do adro, o fiel pode contemplar o perfil do profeta, destacado pelo fundo branco da parede do frontispício. Ergue-se a partir do filactério, das dobras do joelho proeminente, o alongamento do braço com manga de tecidos amassados e o perfil sereníssimo, divinizado pelos suas profecias e desvendamento de sonhos de reis humanos a alcançar a eternidade no prenúncio do reino de Deus. Aleijadinho tem nesta obra o máximo de sua arte da maturidade, expressão toda de sua força qual dom raro entre os humanos. A beleza encarnada em pedra é comparável à das suas obras em madeira, dos místicos São João da Cruz e São Simão Stock, momentos culminantes de obras da juventude do artista segundo o modernista Mário de Andrade.

ICONOGRAFIA

O profeta Daniel é dos preferidos pelos artistas, por ser sua representação o fato inusitado do convívio entre o humano e bestialidade. No mundo clássico, Rafael de Sanzio o desenhou, e, segundo Germain Bazin, Aleijadinho teve como referencial uma gravura a partir deste desenho do artista renascentista. Com a outra mão escreve e, seu olhar atento observa as letras. O leão é símbolo do poder real, e por vezes a Virgem e Cristo podem ser representados em tronos sustentados por leões. O tratamento que Aleijadinho deu ao leão aproxima essa peça a uma joia; suas patas, tão comuns nos pés de móveis joaninos, ganharam destaque sobre o soco inclinado.

PROFETA EZEQUIEL

Vista frontal: com o pé levemente recuado no pedestal, a figura toma impulso com duas linhas curvas: a da túnica sobre a bota e outra do filactério, emergindo dali uma longa linha até a mão que segura o rolo. Uma sequência de curvas em S do barrado do manto e de tecidos amassados da túnica sobre a perna direita cria uma zona de sombras que rima com outras acima, provocadas pelo cruzamento dos braços, postura barroca digna do David de Bernini, na Galeria da Villa Borghese em Roma. Duas linhas divergentes de grande impulso, uma sobre o corpo, formada pela larga prega, e outra do braço, contribuem para que a composição tenha seu clímax no gesto da cabeça levemente voltada para trás. A linha inclinada do rosto alonga-se no braço e mão que seguram o filactério, pergamino contendo texto bíblico. Suas palavras são sábias e de grande imaginação. Seu rosto perfeito é alongado, nariz afilado acima do bigode que desce sobre o queixo onde encontra a barba simétrica. A linha do frontal do barrete amplia a imagem e a simetria frontal é explícita, não perturbando em nada a tez fulgurante como em outros profetas à maneira turca com tecidos retorcidos.

Visão lateral direita: o movimento do fiel ao subir um dos degraus para o lanço seguinte é compatível com aquele da escultura que se volta para a escadaria seguinte. O filactério desenrola-se e os escritos proféticos ganham a luz. Parte do pé do profeta errante se mostra, porém a gestualidade das mãos, abaixo e acima, cria posições opostas. O mesmo ocorrendo com zonas de luzes e sombras, em especial do cotovelo, que cria uma ambiência para o rosto que se inclina.

Visão posterior: de frontalidade e de visões laterais são os traços compositivos marcantes desta figura. O artista relega-a a uma solução quase de imagem retabular, sem elaborar a vista posterior. Pequenas ondulações do tecido da túnica e do rolo das escrituras animam a parte inferior. Toda a estrutura do corpo é hirta e o peso da prega do manto obriga o corpo a movimentar-se, inclinando-se com leveza. Na cabeça, a coifa do barrete destaca-se, ocultando a cabeleira e mostrando a borla. As bordaduras das dobras são de folhas de acanto de grande precisão e orgânicas, a exemplo daquelas dos santos em madeira como *São Simão Stock* e *São João da Cruz* nos altares da igreja do Carmo de Sabará, obras da juventude do artista, como apontava Mário de Andrade.

A LEITURA PROPOSTA PARA A VISITA VIRTUAL

A leitura proposta é visita virtual portanto desvinculada da espacialidade acima discutida. É um esforço educacional e simulação oferecida pela virtualidade. O meio digital possibilita buscas de aspectos culturais e de compreensão durante a visita que in loco seria dificultoso e ou obrigatoriamente direcionado. Priva-se o sentido da espacialidade e fisicalidade do impacto da obra vista in situ. Em última instância aponta a possibilidade de compreensão da obra como conhecimento e não fruição, longe do prazer estético ocasionado pela presença do espectador dentro da obra.

A leitura se dá por meio de textos que se interligam e nas possibilidades fotográficas e 3D que aproxima-se da técnica de pintura ilusionista em perspectiva di sotto in sù – de baixo para cima ou para o alto (ao subir as escadarias). Esta possibilidade animou-me pois converge com a simulação da subida das escadarias para o templo, quando ainda o peregrino penitente deve ser exortado pelas palavras dos profetas e cumprir a peregrinação. Ao retornar, o peregrino tem a visão inversa, a perspectiva em voo de pássaro, dominando algumas figuras e distinguindo a gesticulação de outros, quando já aliviado do peso da corporalidade matérica e em estado de graça (inebriado) por ter cumprido sua penitência.

Os pedestais que suportam as esculturas em tamanho natural obrigam o peregrino a fixar o olhar primeiro nos pés dos profetas. O caminho por eles percorridos para as suas prédicas é evidenciado no primeiro plano visual que é compartilhado com os filactélios nascidos juntos com as bases retas, e sobre elas as curvas dos rolos com as palavras escritas. Dois elementos substanciais das profecias: a palavra e o caminhar. Com uma das mãos, todos seguram firmemente suas palavras escritas, confirmando a perenidade de suas missões. Com a outra, indicam os caminhos a serem percorridos: cautelosos e justos com os pés mais unidos, assim como os braços da gestualidade ligados aos corpos até o desprendimento dos pés das justaposições, dos avanços além das bases, da formação de espaços vazios. Como já foi dito acima, Aleijadinho dispõe os profetas desde o posicionamento ereto na maioria deles, a torção de Ezequiel, os perfis opostos de Joel e Oséias, olhar direcionado ao vazio com a inflexão de Jonas, a vertigem de Naum até a gestualidade excessiva dos braços evocativos de Abdias e Habacuc.

O PERCURSO – ENTRE A ERUDIÇÃO E O MISTICISMO

O conjunto dos profetas ganha monumentalidade ao nos aproximar de cada uma das esculturas. Enquanto nos deparamos com cada um deles o outro surge em partes e completa-se em um novo duo ou trio sincronizados. Quando voltamos para trás a lembrança do primeiro ainda na memória completa o sentido da existência de cada escultura em si. Em outro caminhar pelos degraus, o vazio se apresenta como surpresa na procura do outro. Detalhes não importam. A massa

escultórica revela a presença primordial da figura bíblicas. Se mantos, botas, dobraduras de planejamentos se revelam nos intervalos de luminosidade quando a própria sombra do profeta absorve a escuridão da matéria/pedra. São apenas ecos da totalidade, da volumetria que alguns críticos insistem achar falta de proporção ou ausência da beleza.

O trajeto indeterminado – mesmo que alguns críticos preconizam o direcionamento na gestualidade – pode ser guiado pelo perder-se naquele estado de imersão de profunda devoção, evocação provocado pela dor do misticismo tal qual ocorrera com o profeta.

Seria leviandade propor que esta dor profunda não teria tomado a alma do autor dos profeta? Não sou profeta, vocífera Amós. Sou cultivador de sicômoros (ficus). Teria Aleijadinho desobedecido a rigidez e convencionalidade propostas pelo construtor das muretas do adro?

Teria imposto uma nova cenografia? Aleijadinho dispõe em estado vertiginoso as figuras de Abdias e Habacuc, segundo Henri Maldiney, protagonistas do drama profético que lá se inscreve. Discorda da orquestração do balé de Bazin, apontando que cada um dos profetas tem sua grandiosidade, figuras que emergem dos tempos ancestrais. Bazin aponta a ancestralidade como goticismo (advinda das gravuras medievais), Maldiney retrocede no tempo evocando a materialidade dos menires. Bazin e Smith buscam os caminhos pelos quais Antônio Francisco Lisboa teria revestido aqueles vinte e dois blocos de tanta erudição – quais teriam sido os referenciais? Como teria chegado até ele as gravuras renascentistas italianas com os detalhes do barretes orientais?

Nesta busca sobre a erudição do escultor e a inspiração ou ainda a consciência de estar com suas últimas forças físicas, porém em plena lucidez da mente, Lisboa materializou nos doze profetas toda sua erudição condensando em sua obra máxima toda a sua eloquência acumulada durante toda a vida. As possibilidades de inúmeras leituras da obra monumental naquele vazio – pleno de arte – suplantam as regras da plástica vigente, constituindo um elo entre períodos e práticas históricas legadas pela mente humana.

Maldiney insiste ao final de seu artigo *Aleijadinho*, publicado em 2005: É neste sentido – levando em consideração, de uma parte, o que é a primitividade na arte, de outra, do que é o sentido do espírito profético -, que se pode dizer, que se deve dizer, dos profetas de Congonhas: Aleijadinho esculpiu-os profeticamente (Maldiney, 2005, 161).



FIG. 1 – Vista geral do adro e Igreja do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos. Congonhas do Campo, MG.

BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1970.
- LÉVY, PIERRY. Filosofia World. *O mercado, o ciberespaço, a consciência*. Coleção Epistemologia e Sociedade. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- MALDINEY, Henri. O Aleijadinho. (tradução de Nelson Aguilar). In: *Revista Barroco 19*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 2005. pp. 137 – 162.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Aleijadinho e o santuário de Congonhas*. Roteiros do Patrimônio. Brasília: Monumenta/Iphan, 2006.
- ULPIANO, Bezerra de Menezes. *Museu virtual é o museu do futuro?*. São Paulo: Revista Musas, 2006, Ano 2, nº2.
- TAVEIRA, Celso. O Aleijadinho em Congonhas: as hipóteses de Germain Bazin. In: *Revista Barroco 13*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1984. pp. 95 – 106.
- TSCHRITZISN, DENNIS e GIBBS, SIMON. *Virtual Museums and Virtual Realities*. International Conference on Hypermedia & Interactivity in Museums. 2001. Disponível em: <http://www.archimuse.com/publishing/hypermedia/hypermedia.Ch3.pdf>. Acesso em 14 de outubro de 2014.
- VERGARA, Luiz Guilherme. *Curadorias Educativas*. Rio de Janeiro- Anais ANPAP, 1996. Disponível também em: < <http://www.arte.unb.br/anpap/vergara.htm>>. Acesso em 14 de outubro de 2014.

AUTORIAS E ATRIBUIÇÕES

A PINTURA COM BARRAS DECORATIVAS NA ESCULTURA SACRA CATÓLICA BAIANA

Cláudia Guanais

*Mestre em Artes Visuais; Restauradora
Museu de Arte Sacra – UFBA
claudia.guanais@ufba.br*

RESUMO

O presente artigo analisa a policromia muito utilizada na imagem sacra católica baiana, na primeira metade do século XX. Trata-se de uma policromia simplificada, que reproduz a pintura da imaginária em gesso, com uma maior elaboração nos barrados das túnicas e mantos onde motivos geométricos e florais adornam a pintura dourada. Através da análise comparativa, identificamos várias imagens com esta policromia, incluindo as esculturas retabulares de São Bento e Santa Escolástica, localizadas na sacristia do Mosteiro de São Bento da Bahia, além de diversas imagens em Igrejas de Salvador e Recôncavo baiano. Alguns documentos atestam que esta pintura foi realizada por Pedro Ferreira, nascido em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 1896. Além de ser o escultor de importantes obras como “A visão de São Francisco” localizada no altar-mor da Igreja do Convento de São Francisco de Salvador, Pedro Ferreira atuava também como policromador e “modernizava” as imagens, segundo depoimento do próprio artista. Esta pesquisa tornou-se necessária com o intuito de demonstrar que ainda no século XX, a tradição dos santeiros se fazia presente na Baía de Todos os Santos. Resta apenas elucidar se este “novo gosto” pertencia a uma mesma paleta, ou se vários artistas substituíram os grandes florões que adornavam a imaginária sacra baiana pela pintura com barras decorativas.

Palavras-chave: Escultura sacra, imaginária, policromia, barras decorativas, Pedro Ferreira.

Entre as escolas brasileiras de imaginária religiosa, a Bahia possuiu uma produção extensiva. Isto se explica pelo fato de ser o mais antigo e principal centro da administração religiosa da colônia e sede do primeiro bispado, instituído em 1554 (RIBEIRO, 2000, p. 60). A presença constante de imagens baianas em igrejas e coleções particulares em diversas regiões do país comprova a extensão deste comércio que criou raízes no século XVIII e atravessou todo o século XIX, chegando às primeiras décadas do século XX, (ETZEL, 1974, p. 285). Pierre Verger (1999, p. 173) cita a descrição de um viajante em meados do século XIX:

A elevação de todas as igrejas, contribuiu para desenvolver as Belas Artes. A pompa do culto católico lhes valeu uma certa proteção. O arquiteto ergueu templos, o escultor e pintor decoraram os interiores [...] os encarnadores que pintam sobre as estátuas entalhadas pelos escultores, as carnes dos rostos, dos corpos e das mãos, e os tecidos das vestimentas esculpidas.

Segundo Manoel Querino (QUERINO, 1909, p. 41), duas ações faziam-se necessárias para a confecção da escultura sacra. A primeira refere-se ao escultor e a segunda ao dourador e policromador. Para a primeira ação, o autor faz a seguinte descrição:

O oficial-santeiro mais graduado desbastava a madeira, operação considerada a mais importante pois envolvia a concepção da imagem. Seguiu-se o trabalho do operador seguinte, que procedia ao recorte com o arremate do traço primitivo e por fim, a limpeza, com o aperfeiçoamento da peça. Havia ainda os especialistas que faziam as mãos e o rosto. Outros ainda completavam a imagem com os pequenos detalhes como a crescente lunar, anjos, cordões e atributos (cruz, cajado etc..).

Após a escultura pronta, lixada e totalmente limpa de resíduos, passava-se à etapa seguinte, do pintor / dourador. Segundo Espinosa,

(...) a policromia é a capa ou capas, com ou sem preparação, realizadas com diferentes técnicas pictóricas e decorativas, que cobre total ou parcialmente esculturas, elementos arquitetônicos ou ornamentais com o fim de proporcionar a estes objetos um acabamento ou decoração (...)” (ESPINOSA, 2002, 37).

O uso da policromia, as cores aplicadas na carnação e nas vestes transmitem um aspecto mais natural às figuras, além de dar maior significação iconográfica e simbólica. Os artistas esmeravam-se em construir mantos e túnicas que imitavam os ricos tecidos como os brocados e adamascados e rendas das mais diversas. Identificamos algumas destas pinturas nos detalhes dos tecidos, em pinturas de cavalete, onde retrata nobres europeus (FIG. 01) que possivelmente os artistas se espelhavam (FIG. 02, FIG. 03)



Figura 01 – Detalhe do tecido do Retrato de Isabel de Portugal, Rogier van der Weiden, 1445.



Figura 02 – Policromia na imagem de São Raimundo, Igreja de São Raimundo, Salvador-Ba, atribuída a Pedro Ferreira, primeiro metade do séc XX.



Figura 03 – Policromia na imagem de São Bento, Mosteiro de São Bento, Salvador-Ba.

A análise que se segue foi realizada através de exames organolépticos, e mesmo não havendo a análise química dos materiais, podemos constatar que são de qualidade inferior ao utilizado na policromia dos séculos XVIII e XIX.

Constatamos, entretanto, que a técnica utilizada na pintura das barras decorativas segue a mesma utilizada pelos antigos policromadores até a etapa da base de preparação. Sobre a base aplica-se uma pintura lisa, a óleo, e apenas nas bordas dos mantos e túnicas, aplica-se a pintura dourada a pincel. Sobre a pintura dourada realiza-se a ornamentação com formas geométricas e imitação de pedras. É interessante observar que essa imitação de pedras possui sombra e luz, tentando induzir o olhar do observador para uma forma tridimensional. Em algumas imagens observamos que sobre a pintura a óleo, com pintura a pincel dourada faz-se formas repetidas (modulares). Em um primeiro momento acreditamos ser realizada com “máscaras”, mas em uma análise mais minuciosa observamos que é uma pintura livre, seguindo apenas um molde pré-determinado (FIG. 04). No livro recém-lançado sobre a vida e obra de Pedro Ferreira (PINHO, 2014, 241) encontramos um esboço do pintor para a confecção das barras decorativas (FIG. 05).



Figura 04 - Detalhe – Sagrado Coração de Maria, Igreja da Conceição da Praia, Salvador-Ba.

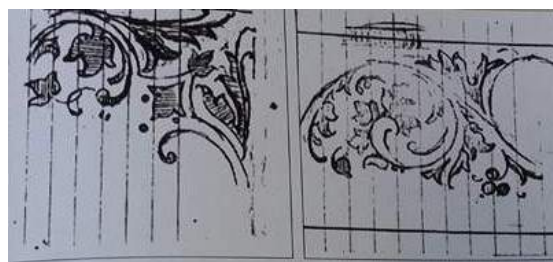


Figura 05 - Esboço de Pedro Ferreira

Acreditamos que a imagem do Sagrado Coração de Jesus, de procedência europeia, (FIG. 06, FIG. 07) possa ter servido como referência para este novo padrão, além das estampas que circulavam pela colônia servindo de modelo para os artistas. Segundo Kátia Matoso a devoção do Sagrado Coração de Jesus foi introduzida no Brasil na década de 1870 pela Associação do Apostolado da Oração, portanto acreditamos que esta imagem chega à Igreja dos Jesuítas (atual Catedral) no final do século XIX e início do século XX sendo uma boa referência para os artistas da época. É apenas uma hipótese, porém temos que considerar todas as possibilidades. Identificamos ser de proce-

dência europeia através de dois indicadores: a base de preparação possui uma textura que não identificamos em outras imagens locais e a madeira utilizada tem características do “pinho de Riga” (madeira originária do Leste Europeu).



Figura 06 - Sagrado Coração de Jesus, Catedral Basílica, Salvador-Ba (em restauro)



Figura 07 – Detalhe da policromia da imagem do Sagrado Coração de Jesus, Catedral Basílica, Salvador-Ba

Este “novo gosto” sofre influência do estilo “*saint-sulpicien*”, onde livreiros e comerciantes de artigos religiosos, no final do século XIX, se agrupavam em Paris, nas proximidades da Igreja de Saint-Sulpice produzindo estampas devotas em grandes quantidades a baixo preço, que vendiam para todo o mundo católico, inclusive para as Américas. Estas estampas recebe na França o nome de estilo “*saint-sulpicien*”, que designa não só estes santinhos em papel, como as imagens de gesso ou madeira de Santa Teresinha de Lisieux, a Virgem de Lourdes, ou os Sagrados Corações de Maria e Jesus, pintados em tons rosa e azul celeste e ainda todo tipo de bugigangas religiosas, como terços,

medalhinhas benzidas, etc¹. Entre os anos de 1871 e 1877, um montante aproximado de 62.000 imagens em gesso foram produzidas em Paris e distribuídas para diversos países. Estas imagens ficaram conhecidas como “gesso francês” (uma mescla de sulfato de cálcio em pó pulverizado em uma quantidade de água que endurece rapidamente) (MASCARENHAS, 2014).

É na Igreja e Convento de São Francisco de Salvador, que encontramos um maior número de imagens com esta pintura². Em 1930, o escultor e policromador Pedro Ferreira³ (1896/1970), entrega aos franciscanos o grupo escultórico “a Visão de São Francisco” que até a presente data está no camarim do altar-mor da referida Igreja. Lucila Ferreira (FERREIRA, 2017, 54) traz a seguinte informação:

Exmo. Snr,

Pedro Ferreira, comunica a V. Excia, que expõe nesta data, em a Chapelaria Mercuri” a Rua Chile, uma estátua da visão de São Francisco de Assis, de três e meio metro de altura, esculpida em madeira e com pintura feita pelo seu autor. A referida imagem que é a maior obra de toreutica até hoje realizada neste Estado, foi encomendada pelos religiosos franciscanos desta capital para o altar-mor de sua igreja. Cidade do Salvador, 15 de agosto de 1930.

Segundo Maria Helena Flexor, neste período, Pedro Ferreira realizou na referida igreja a encarnação dos atlantes e de “imagens não designadas”, conforme observamos no texto: (FLEXOR, 2001)

(...) na década de 1920-30 foram feitas grandes reformas na Igreja franciscana, embora, muito tenha ficado para ser restaurado. Em 1926, eleito guardião, frei Philotheo Stepnam, arrecadando esmolas entre os fiéis, e com complemento de verba dada pelo Governador do Estado, Francisco Marques de Góes Calmon, tentou iniciar as obras, mas as finanças não eram suficientes.... Na ficha técnica, coube a Pedro Ferreira a restauração das cariátides (Tratava-se dos atlantes, erroneamente designados, então de cariátides) e a encarnação de imagens não designadas. É, nesse período, que ele se ocupou do conjunto do altar-mor, ali colocado em 1930.

Os atlantes que Maria Helena se refere, possui elementos na pintura que se assemelham a elementos encontrados na pintura do Sagrado Coração de Jesus, já mencionado, como também na pintura da imagem de São Raimundo pertencente a Igreja de São Raimundo, que segundo informação oral, foi realizada por Pedro Ferreira. A ornamentação, como já foi dito anteriormente, reproduz os tecidos dos nobres, com um detalhe que nos chama a atenção: uma espécie de pinha com linhas cruzadas.

Certamente Pedro Ferreira foi um dos artistas que adotou este “novo gosto”, e coube a ele implantar esse padrão na maioria das imagens que adornam o templo da Igreja de São Francisco. Coube a ele também realizar a “modernização” da imagem de Nossa Senhora da Graça, da Igreja da Graça. O próprio artista faz sua autocrítica, conforme vemos a seguir:

¹ <http://velhariasdoluis.blogspot.com.br/2013/12/les-imagens-pieuses-ou-imagens-do-exilio.html>

² Em Salvador: Catedral Basílica (01); Mosteiro de São Bento (03); Igreja de São Francisco (09); Ordem Terceira de São Francisco (1); Igreja de São Raimundo (01); Igreja da Conceição da Praia (01); Convento do Desterro (02); Igreja da Graça (01); Igreja de Nossa Senhora Auxiliadora (2); Igreja de São Pedro (1); Asilo Santa Isabel (1) No Interior do Estado, Igreja de Nossa Senhora da Purificação, Santo Amaro-Ba (3); Paróquia de São Felipe, São Felipe-Ba (2); Igreja Matriz de Senhora Santana, Caetité-Ba (2); Coleção particular (3).

³ Pedro do Sacramento Ferreira, nasceu em Santo Amaro da Purificação, Bahia. Aos 13 anos aprendeu a “encarnar” imagens com João Dalmário de Brito. Trabalhava com escultura, quando iniciou o curso de modelagem da Escola de Belas Artes da UFBA. Frequentou o curso de anatomia na escola de medicina, e o liceu de artes e ofícios, sendo discípulo de Alberto Valença. Em 1936, expôs diversas imagens sacras na “Feira de Amostras” no Rio de Janeiro, com escultura e policromia de sua autoria.

(...) a imagem do altar-mor da Graça é a velha. Logo no começo de minha carreira artística, quando ainda não tinha e em geral não se dava entre nós apreço às coisas antigas, cometi o erro, de que hoje me penitencio, de havê-la desbastado e restaurado, privando-a da rusticidade primitiva, suavizando-lhe as feições e compondo-lhe outra roupagem. Esse trabalho, realizei-o a pedido e insistência de certo Prior da Graça e, diga-se por amor à justiça e à verdade, com reprovação do falecido Abade, que se mostrou profundamente contrariado com o ocorrido. É esta, infelizmente, a verdade, frutificando meu arrependimento em jamais repetir essa falta no tratamento de outras imagens, em múltiplas oportunidades que me ofereceram. (ARGOLO, s/d)

Além destas imagens, nos chama a atenção as imagens de São Bento e Santa Escolástica localizadas na sacristia do Mosteiro de São Bento de Salvador. As duas imagens retabulares, de grandes dimensões, possuem esta pintura com barras decorativas. Através de prospecções espontâneas (pequenas perdas existentes na policromia) identificamos que não há pintura sobreposta, levando-nos a acreditar que a pintura é contemporânea a escultura. Até a presente data não encontramos documentos que comprovem as encomendas destas imagens. Mas caso confirme nossa hipótese que as mesmas foram do final do século XIX e início do XX, traremos mais um testemunho de grandes mestres atuando neste período. Pela análise formal, a pintura possui as mesmas características da pintura dos atlantes da Igreja de São Francisco nos levando a acreditar que trata-se da paleta de Pedro Ferreira. Fica, portanto a pergunta se seria Pedro Ferreira também o escultor, ficando esta indagação para uma futura investigação.



Figura 08 – Nossa Senhora Santana, Caetité – Ba, detalhe, prospecção para identificação de uma pintura primeira

As duas imagens de Nossa Senhora Santana, que estão localizadas no município de Caetité-Ba, possuem esta mesma ornamentação. Em uma prospecção realizada na parte posterior, identificamos não se tratar de uma pintura primeira, ficando evidente que esta pintura não é contemporânea a escultura (FIG. 08). Tentamos localizar documentos que registrem o momento que estas peças chegaram no município, mas nada encontramos.

Até a presente data, cadastramos 36 imagens com esta policromia. Acreditamos que além de Pedro Ferreira outros artistas adotaram este estilo, necessitando de uma maior investigação para identificar o período e os nomes destes policromadores. Muito ainda está para ser pesquisado, pois as análises formais necessitam de um maior suporte para uma investigação aprofundada. Consideramos, portanto, que a grande maioria das obras receberam esta pintura em função do novo gosto que predominou nas ornamentações das esculturas sacras no final de século XIX e início do século XX.

Por não possuir uma qualidade técnica comparável a pintura dos séculos anteriores, a grande maioria dos restauros atuais optam em removê-la, quando se tem uma pintura primeira de melhor qualidade. Este estudo mostra que este estilo teve importância e, portanto, é merecedor do registro de uma época, e como documento, deve ser mantido para o conhecimento das futuras gerações.

BIBLIOGRAFIA

ESPINOSA, Teresa Gomes. História e evolução da policromia barroca. In: Actas do Congresso Internacional. *A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa, 2002.

ETZEL, Eduardo. *O barroco no Brasil. Psicologia e Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul*. São Paulo: Edusp; Melhoramentos, 1974.

FLEXOR, Maria Helena. A escultura na Bahia do século XVIII: autoria e atribuições. *CEIB*, Belo Horizonte, n.1, 2001.

FERREIRA, Lucila. *Pedro Ferreira, escultor baiano*. 2017.

MASCARENHAS, Alexandre. *Antonio Francisco Lisboa. Modelagem de gesso como instrumento de preservação de sua obra e o processo construtivo nas oficinas em Portugal a partir do século XVIII*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

MATTOSO, Kátia. *Bahia século XIX, uma província no império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas bahianos: indicações biográficas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1911.

_____. *A Bahia de outrora*. Salvador: Livraria Progresso, 1955.

RIBEIRO, Myriam Andrade. A imagem religiosa no Brasil. In: AGUILAR, Roberto (Org.). *Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. Salvador: Corrupio, 1999.

CRISTOS CRUCIFICADOS E A ESCOLA DO MESTRE PIRANGA

Adriano Ramos

Pesquisador e Restaurador de Obras de Arte

*Grupo Oficina de Restauro
ramosreis2004@gmail.com*

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo o estudo morfológico de imagens esculpidas representando figuras de Cristos crucificados que tenham alguma relação com “Mestre Piranga”, cuja oficina/ateliê teve significativa atuação no período compreendido entre o final do século XVIII e o início do século XIX na região do Vale do Piranga, na então Capitania das Minas Gerais.

Palavras-chave: Escultura, Cristos crucificados, Mestre Piranga, morfologia, atribuições.

Dentre todas as iconografias da igreja católica, quiçá a mais apaixonante e de difícil interpretação seja a da figura de Cristo. Da mesma forma, no que tange à classificação estilística dessa categoria de imagem — incluída a identificação do período de sua confecção —, o pesquisador enfrenta dificuldades, pois dispõe de poucos elementos informativos para uma análise mais substancial comparada a outras iconografias religiosas. Nas imagens de Cristo, o pesquisador, para obter informações sobre o seu repertório estilístico, conta, basicamente, com a atitude física da composição, a expressão, os detalhes da cabeleira, barba e bigode, as demarcações da ogiva na altura do abdome e costelas, além das variações do perizônio com suas dobras e drapeados. No caso específico dos crucifixos, tem-se como importante aliada a cruz que, em muitos casos, municia o estudioso com preciosas informações a partir das diferenças entre ponteiras e bases e, ainda, em relação ao acabamento dispensado às duas peças de madeira que se cruzam.

A representação artística da figura de Cristo no campo da escultura e da pintura ao longo dos anos passa, naturalmente, por transformações no que concerne à sua postura. Segundo Bazin, os gregos

libertaram o homem dos terrores primitivos, exprimiram o divino pelo sobre-humano, conferindo às forças sobrenaturais uma serenidade que, eximindo-os das vicissitudes da vida mortal, deles fazia verdadeiros Olimpianos. (BAZIN, 1971, p 239)

Talvez tenha sido a partir dessas considerações que o restaurador e pesquisador de obras de arte Jair Afonso Inácio, em suas aulas na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), mostrava dois estilos de escultura do Cristo e para tal se remetia à arte pré-cristã. Os que ele chamava de “Cristo Egípcio” eram aqueles mais naturalistas, mais humanos, sofridos, pois a escultura egípcia era vista como obra naturalista, animista, com corpos mais deformados, torcidos. Já os que ele indicava como “Cristo Grego” referiam-se àqueles idealizados, fortes, superiores ao sofrimento, uma espécie de semideuses. Isso valia também para a pintura: por exemplo, um Cristo de Matthias Grunewald (1470-

1528), com suas distorções anatômicas, era por ele considerado egípcio, enquanto figuras similares elaboradas por Francisco de Goya (1746-1828) eram gregas.

Apesar de praticamente a grande maioria dos artistas em épocas e estilos distintos no continente europeu ter representado o Cristo Crucificado, foi, sem dúvida, na fase barroca que veio a ocorrer uma grande explosão na confecção e difusão dessas representações pelo mundo afora.

Supõe-se que a primeira representação pictórica da figura do Cristo feita em terras brasileiras tenha sido a tela intitulada *O Senhor dos Martírios*, datada de 1660, de autoria do Frei Ricardo do Pilar (1635-1700) e que se encontra no Mosteiro de São Bento na cidade do Rio de Janeiro. Entretanto, muito possivelmente, em épocas anteriores, algumas esculturas de Cristo crucificado tenham sido executadas por artistas das ordens religiosas nas antigas cidades do litoral brasileiro. Sabe-se que a ordem beneditina foi a que mais contribuiu para a “barroquização” da arte tanto na Metrópole quanto na Colônia, com artistas da qualidade de Frei Agostinho da Piedade, português falecido na Bahia em 1661, que criou inúmeras obras de terracota, inclusive um crucifixo para o mosteiro de Olinda — único exemplar desse artista fora do território baiano —, e que se encontra no coro da igreja de São Bento daquela cidade. Outro beneditino que, seguramente, exerceu influência nas esculturas do Cristo crucificado que viriam a ser produzidas em solo brasileiro foi Frei Domingos da Conceição (1643-1718), responsável pela decoração interna do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, onde há um crucifixo de sua autoria.

Em Portugal, existiam as corporações de ofícios para o exercício da profissão de escultor, sendo a mais conhecida A Casa dos Vinte e Quatro. Os mestres portugueses respeitavam uma série de regulamentações que foram copiladas no *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos da mui nobre cidade de Lisboa, de 1752*. Para a obtenção de licença para o exercício da profissão, o artífice era obrigado a esculpir dois tipos distintos de figura em madeira, de 60 cm de altura cada uma, que viriam a ser um Cristo posto na cruz com seu calvário, e uma imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus no colo. Solicitava-se que ambas as peças mostrassem beleza nos rostos, formosura de mãos e boa invenção nos panos e cabelos. Deviam ser

“... feitas sem a presença de modelo, nem outra coisa por onde contrafaça [...] e depois de feitas as imagens os examinadores chamarão quatro oficiais imaginários que com eles as verão e achando que têm as partes que atrás se aprontam passarão ao dito oficial sua certidão para lhe ser feita sua carta como atrás está dito...” (SILVA NIGRA, 1950, p 12)

Apesar do grande número de crucifixos trazidos para o território aurífero, seja de Portugal ou de outras capitanias da colônia, incluindo-se as imagens indo-portuguesas, o modelo de representação das figuras de Cristo que, mais tarde, viria a ser adotado pelos escultores locais, foi seguramente influenciado pelo escultor português Francisco Xavier de Brito, advindo do Rio de Janeiro, mais precisamente da igreja de São Francisco da Penitência. Dono de um estilo ágil e de extrema dramaticidade, característica do período barroco da época joanina, Xavier de Brito foi quem imprimiu à arte exercida em solo mineiro, a partir da sua chegada a Ouro Preto por volta de 1740, as diretrizes básicas do que viria a ser depois o barroco mineiro. E é exatamente esse lado comovente da obra escultórica de Francisco Xavier de Brito que irá vigorar no cenário artístico da capitania, não só pelo cinzel de artistas consagrados como Aleijadinho, mas também pelas mãos de tantos outros artistas anônimos e das oficinas que proliferavam pelo território mineiro para atender às demandas de trabalho com o surgimento de novas construções religiosas.

No período barroco, as características mais marcantes na representação das figuras do Cristo crucificado podem ser observadas na sinuosidade da composição, na dramaticidade da expressão facial, na ondulação das mechas da cabeleira, barba e bigode, na excessiva movimentação das dobras e drapeados do perizônio e ainda no acentuado recorte ogival no abdome. Em Minas Gerais, as diferenças em relação a outras regiões da colônia tiveram como marca o surgimento de uma geração de artistas que tratou suas obras à distância das especulações puramente estéticas, com maior atenção à sua função didática, mais atrelada à sua mensagem iconográfica.

Essa assimilação de estilos e particularidades artísticas entre os oficiais atuantes na capitania veio propiciar o surgimento de inúmeras obras com características diversificadas, com traços morfológicos de dois ou mais artistas em uma mesma obra, considerando-se ainda a presença de uma infinidade de artífices de origem popular nesse ambiente de intensa movimentação artística. A arte exercida por esses oficiais ditos populares, aliás, foi extremamente marcante no período em questão e se espalhou com notável facilidade pelos mais longínquos recantos da capitania. O artista plástico José Alberto Nemer, em seu livro *A Mão Devota*, comenta a ação desses artistas populares com bastante clareza:

“É certo que, quanto à técnica, ao tema e aos sistemas de figuração, há uma obediência à representação iconográfica dos santos, por estarem todos os artistas dessa época a serviço da fé. Ainda assim, há uma subversão intrínseca, um alto grau de desafio com cânones tradicionais da atividade plástica. Isto se explica, em parte, pelo fato de os artistas populares não conhecerem esses cânones senão através da observação superficial e de sua interpretação longe de um raciocínio analítico.” (NEMER, 2008, p.21)

Em muitos casos, o resultado plástico dessas obras nos remete à arte exercida no continente europeu durante a idade média, com sua rigidez e abstracionismo, observando-se certa ingenuidade e pureza em suas confecções. A nosso ver, as imagens do vale do Piranga e, conseqüentemente, as figuras do Cristo confeccionadas pela referida oficina trazem a marca desses critérios de simplicidade e pureza formais, cujas imagens produzidas com espontaneidade aproveitaram-se dos aspectos humanos cotidianos e da livre interpretação dos artistas locais. No entanto, percebe-se claramente nas esculturas ali produzidas traços morfológicos de maior refinamento, mesclados a esses tratamentos mais rudes, que acabam por indicar a união de dois ou mais artistas em sua confecção.

Em texto publicado no caderno Pensar do jornal Estado de Minas, datado de abril de 2009, o jornalista Angelo Oswaldo assinala que:

“Chega a ser tão numeroso o repertório atribuído ao mestre [Piranga] que não tem faltado quem veja no autor mais de uma individualidade. Seria, possivelmente, uma oficina que, à maneira das corporações de ofício, produziu largamente para atender a demanda procedente da constelação urbana do ciclo do ouro.” (SANTOS, 2009, p. 4)

O caráter desse grupo de esculturas denominado “Mestre Piranga” é visível na composição, sobressaindo sua força plástica, volumétrica e rítmica. (FIG. 01) Os detalhes analisados em grande parte do conjunto permitem detectar diferenciações significativas entre as obras, seja pelas fisionomias com os característicos olhos esbugalhados, narizes retos e especialmente afilados na ponta, seja nos tratamentos dispensados aos cortes triangulares e ovais dos panejamentos. Apesar de

indicarem mãos distintas, os resultados são vistos na força de criação imposta e que se ramificou com excepcionalidade, sugerindo a existência de um ateliê que agregou valores para atender a uma demanda razoável e que teve um grande respaldo no período.



*FIG. 01 - Imagem de Cristo – Museu da Inconfidência
– Ouro Preto/MG – Rômulo Fialdini*

A partir de exaustivos estudos realizados ao longo dos anos, vemo-nos em condições de afirmar categoricamente que essa variedade de formatos, dimensões e expressões faciais observada nesse conjunto de imagens do vale do Piranga indica, realmente, a presença de dois ou mais artífices em sua confecção. As obras de figuras femininas de maior porte — como a Nossa Senhora da Piedade (FIG. 02) e a Nossa Senhora da Conceição, que se encontram no Museu Mineiro, em Belo Horizonte — refletem o apogeu artístico dessa escola. Nelas, observam-se, aliados ao expressionismo de maior refinamento das feições, o tratamento elíptico dos panejamentos e a solução adotada para a base em forma de rocha, no caso da Nossa Senhora da Piedade. Várias outras imagens que estão em igrejas da região enquadram-se nesses critérios, ou seja, trazem em sua composição a junção do entalhe mais grotesco da indumentária com a característica e inconfundível expressão das faces obtida pelos olhos que se apresentam especialmente salientes e estrábicos, bem como pela suntuosidade dos ombros e pela volumetria dos blocos de nuvens das bases. Por outro lado, existem imagens de figuras masculinas, como o Senhor Morto do Taquaral e o Cristo da Cana Verde, da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Piranga, que, mesmo mantendo algumas similaridades de traços com as imagens citadas, apresentam-se resolvidas de forma mais rude, ainda que com absoluto domínio em sua capacidade de transmitir toda a dramaticidade inerente à sua mensagem iconográfica.



FIG. 02 - Nossa Senhora da Piedade – Museu Mineiro – Belo Horizonte/MG – Pedro David

Em outra vertente, deparamo-nos com algumas imagens que apresentam praticamente todas as características formais do estilo “Mestre Piranga”, mas que, na verdade, são tratadas de forma mais áspera ainda no que concerne à sua expressão (estrabismo bastante acentuado) e no tratamento destinado às mãos e aos pés, cujos dedos são entalhados de forma grotesca. É plausível a hipótese de que, em algumas de suas criações, o artista de maior erudição se utilizou de assistentes para auxiliá-lo nessas produções. Por outro lado, pode-se inferir, após análises mais detalhadas do tratamento dispensado às imagens do Anjo Adorador que se encontra no Museu Regional de São João del-Rei, e dos dois anjos que compõem o coroamento do retábulo-mor da igreja do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos, em Bacalhau, que essas foram obras produzidas por algum integrante da equipe ou discípulo muito próximo ao artífice principal e que empregou com maestria o tipo de entalhe adotado pela sua oficina, mas tendo, nesses casos específicos, executado o trabalho sem a participação do mestre.

As imagens da figura do Cristo Crucificado — objeto do presente estudo — merecem particular atenção tanto pelas características inconfundíveis impressas em suas dramatizadas expressões e pela solução dada ao arqueamento ogival na altura das costelas, quanto pelo tradicional perizônio de recortes bem delimitados, (FIG. 03) com parte da coxa direita à mostra, e, ainda, pelo inconfundível arremate central desse mesmo perizônio, que é resolvido em dobras e arestas bem demarcadas. E é exatamente por meio das análises comparativas exercidas sobre esse panejamento que envolve o corpo da imagem de Cristo, na altura da cintura, (FIG. 04) que surge a primeira relação intrínseca

entre alguns dos exemplares iconográficos, trazendo à tona um artista jamais citado na esfera de “Mestre Piranga”: trata-se de Luís Pinheiro, escultor que, em 1777, havia trabalhado com Aleijadinho na igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões em Ouro Preto e, comprovadamente, foi o responsável pela execução dos retábulos principais das igrejas de São Francisco de Assis nas cidades de São João del-Rei e de Mariana. Levanta-se, aqui, a hipótese de que Luís Pinheiro tenha colaborado com Aleijadinho na obra do Santuário Bom Jesus do Matozinhos, em Congonhas. Com certeza, estudos mais detalhados a serem realizados em época posterior indicarão a presença desse nosso escultor junto à equipe responsável pelas belíssimas esculturas dos Passos da Paixão na mesma cidade.

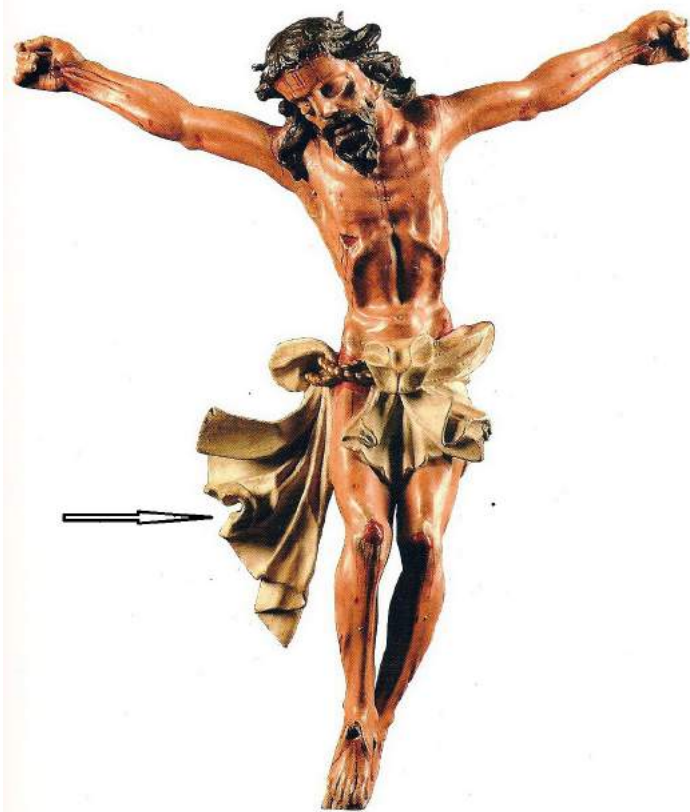


FIG. 03 - Imagem de Cristo – Coleção particular – São Paulo/SP -- Rômulo Fialdini



FIG. 04 - Detalhe do perizônio da imagem do Senhor Bom Jesus do Matozinhos do Santuário do distrito denominado Bacalhau – Piranga/MG - Adriano Ramos

Esse importante entalhador do período rococó mineiro, ainda pouquíssimo estudado, atuou com uma notável equipe responsável pela decoração interna da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, envolvendo diversos entalhadores e santeiros, como Francisco Vieira Servas, Manoel Dias e José de Meireles Pinto; e pintores do porte de Francisco Xavier Carneiro e Manoel da Costa Ataíde. Curiosamente, alguns desses oficiais mantinham, no período, contratos na região do vale do Piranga, onde também se iniciava a construção de diversos templos religiosos. Apenas no Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos tem-se documentada a presença de Manoel Dias, José de Meireles Pinto e Francisco Xavier Carneiro. Posteriormente, durante os acréscimos na capela-mor daquele templo, surgiu o nome de Antônio de Meireles Pinto, que foi contratado para dar continuidade ao trabalho iniciado por seu pai, José de Meireles Pinto, nos anos de 1797 e 1798.

Ao entalhador (FIG. 05) Luís Pinheiro atribui-se a autoria do Cristo Crucificado, em tamanho natural, que se encontra no nicho central do retábulo principal da igreja de São Francisco de Assis, em Mariana. Essa atribuição ampara-se no fato de que algumas das esculturas existentes na igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei — o retábulo-mor tem documentalmente comprovada a sua autoria —, apresentam significativas semelhanças com a imagem em questão, e ainda em virtude da constatação de que, na capitania das Minas, a partir da segunda metade do século XVIII, o artista contratado para a execução dos retábulos principais dos monumentos religiosos era, geralmente, também o responsável pela confecção da imagem que iria ocupar o seu nicho central. O Cristo seráfico do retábulo-mor de São Francisco, em São João del-Rei, (FIG. 06) por exemplo, apesar dos traços — diríamos — mais clássicos, apresenta composição similar ao do Senhor Bom Jesus do Matozinhos do Santuário de mesmo nome no distrito de Bacalhau.



FIG. 06 - Cristo seráfico do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis - São João del-Rei/MG – Cláudio Lopes

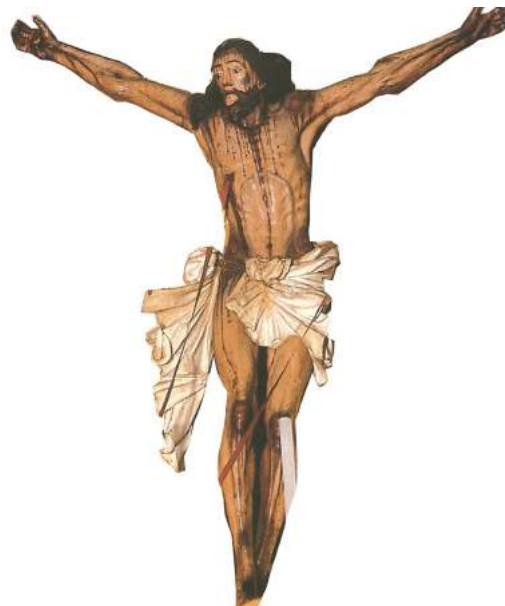


FIG. 05 - Cristo Crucificado, em tamanho natural, que se encontra no nicho central do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis - Mariana/MG – Eugênio Sávio

Defendemos a tese de que Luís Pinheiro atuou conjuntamente com José de Meireles Pinto e Antônio de Meireles Pinto, e que essa oficina da região era comandada por esses três entalhadores. Existe um documento, encontrado pelo Dr. Marcos Paulo de Souza Miranda, Coordenador da Promotoria Estadual de Defesa do Patrimônio Cultural e Turístico de Minas Gerais, quando atuava profissionalmente na região, no qual consta o nome de Luís Pinheiro, como oficial entalhador em Piranga, no censo local do ano de 1782. No que concerne a Antônio de Meireles Pinto, descobriu-se que, após os trabalhos na cidade de Piranga, findados por volta de 1799, manteve contatos profissionais nos atuais municípios de Rio Pomba e Dores do Turvo. Na cidade de Mercês, que também fica na Zona da Mata e próxima às cidades mencionadas, foi encontrada uma peça-chave para nos auxiliar na tentativa de desvendamento desse verdadeiro mistério que envolve o ateliê de Piranga. A padroeira, instalada no altar central da Igreja de Nossa Senhora das Mercês, a principal da cidade, tem todas as características de “Mestre Piranga”, ou seja, estrabismo, panejamento acentuado na altura dos ombros, cabelos em formato zigue-zague nas laterais da face e querubins com as mesmas particularidades de outros atribuídos ao escultor.

Ainda em relação a Luiz Pinheiro, devemos lembrar que, guardadas as devidas proporções estéticas, sua obra mantém características similares às esculturas do Cristo produzidas no vale do Piranga, seja pelas suas expressões dramáticas, seja pela solução dada ao arqueamento ogival na altura das costelas, ou mesmo pelo tradicional perizônio de recortes bem delimitados, com parte da coxa direita à mostra, e, ainda, em virtude do seu inconfundível arremate central resolvido em dobras e arestas. Por meio das análises comparativas exercidas sobre esse tipo de panejamento, que envolve o corpo da imagem de Cristo na altura da cintura, é que surge realmente a primeira relação intrínseca entre alguns desses exemplares de similar iconografia, trazendo à tona esse excepcional artista.

Podemos afirmar que o crucificado representando o Bom Jesus do Matozinhos, e que se encontra no consistório do templo do santuário da localidade denominada Bacalhau, agrega em sua composição o que poderia ser designado como marcas inconfundíveis do mestre Piranga: o abdome se apresenta em forma de ogiva bastante acentuada e o perizônio traz característico recorte circular em uma das laterais. No caso específico da expressão da face, as sobrancelhas, bem demarcadas, quase se unem sobre os olhos desenhados com significativos ressaltos, enquanto o nariz afilado é tratado de forma mais suave e delicada. Também podem ser observados recortes em zigue-zague nas laterais do cabelo e triangulações generalizadas no panejamento. A partir do estudo dessa imagem, é possível ao pesquisador dispor de referências confiáveis para o exercício de análises comparativas com outras esculturas que representem a figura do Cristo, seja crucificado, seja da Cana Verde ou como o Senhor Morto, do Taquaral de Ouro Preto, já aqui mencionados, ou, ainda, o Cristo jacente, deitado sobre o colo de Nossa Senhora da Piedade do Museu Mineiro.

Esses ângulos salientes com reentrâncias alternadas, tão comuns às cabeleiras desse grupo de imagens atribuído ao Mestre Piranga, não são, necessariamente, característicos apenas dessa oficina, pois existem outras esculturas do período com tratamento similar, despojado, saliente e que impõe à figura atitude movimentada, cujas características formais se enquadram nos estilemas barrocos. Ainda nessa mesma concepção, os nós naturais da madeira exibidos nas hastes esculpidas da cruz e mais as nuvens resolvidas em proeminentes volutas demarcam um procedimento daquela época, e que foram amplamente empregados no ateliê de Piranga. É fácil concluir, portanto, que os escultores responsáveis pela referida oficina, proprietária de um repertório escultórico com alto grau de peculiaridade, estavam em plena sintonia com o seu tempo; exerciam uma arte atrelada aos valores da época, com clientela obediente aos modismos daquele período. E a nosso ver, como já mencionado, essa sintonia tinha como elo o entalhador e escultor Luís Pinheiro que, em seu ofício, dispunha de muitos recursos técnicos, conhecimento anatômico para a execução de suas figuras e altíssimo grau de refinamento no desenho das suas obras, qualidades essas certamente apreendidas em seu intenso convívio com o mestre Aleijadinho.

BOM JESUS DO MATOZINHOS (FIG. 07)

Esta imagem é representada com o físico de um lavrador, cujas mãos aparentam estar calejadas pelo trabalho árduo. Talvez essa tenha sido a intenção do artista: representar o Cristo como um homem do campo. O nariz é afilado e as sobrancelhas unidas se apresentam em significativo arqueado, como ocorre também com o recorte abdominal bastante acentuado. No panejamento (perizônio), observa-se a característica dobra lateral em formato semicircular à altura da cintura.

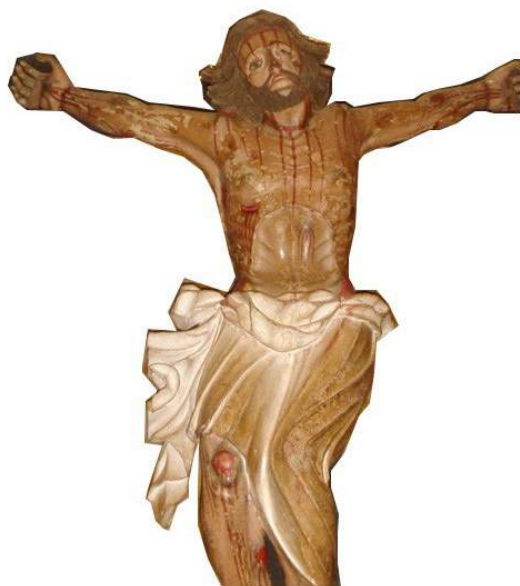


FIG. 07 - Imagem do Senhor Bom Jesus do Matozinhos do Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos do distrito de Santo Antônio de Pirapetinga (vulgo Bacalhau) – Piranga/MG - Adriano Ramos

SENHOR MORTO (FIG. 08)

Composição impactante tanto que no diz respeito à sua composição que apresenta todas as peculiaridades inerentes a uma obra do Mestre Piranga, destacando-se o abdome bem demarcado em formato ogival e o posicionamento das pernas com os joelhos unidos em mesma altura, como pela sua expressão, cujos traços afilados são reforçados em dramaticidade pelo ressaltado dos olhos e pelas sobrancelhas interligadas por uma mesma linha horizontal.



FIG. 08 - Imagem do Cristo da Agonia pertencente à Capela do Senhor Bom Jesus das Flores do Taquaral - Ouro Preto/MG – Alessandra Lebate Rosso

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Tradução de Marisa Murray. Distribuidora Record – Rio de Janeiro, 1971.

SILVA NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Frei Domingos da Conceição: o escultor seiscentista do Rio de Janeiro*, Salvador: Tipografia Beneditina Ltda., 1950. [Separata de Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Coleção Ars Historique Brasiliae.

NEMER, José Alberto. *A mão devota: Santeiros populares de Minas Gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. *Arte e arquitetura no*. *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte, 11 de abril de 2009. Caderno Pensar.

ICONOGRAFIA

IMAGEM DE CRISTO, “COM SUA CRUZ E CALVÁRIO”

Maria Helena Ochi Flexor

Professora Emérita da UFBA; Professora do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social e de História da Arte e do Design, do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica do Salvador, Bahia.

“Hum Christo com sua cruz e calvário”, era assim que, a partir do século XVI, mas principalmente no século XVIII, se designava o Cristo Crucificado dos oratórios domésticos, presentes nas listas de bens dos Inventários e Testamentos, existentes no Arquivo Público do Estado, no caso específico na Bahia. Ele estava presente, tanto nos altares das igrejas, nos espaços públicos, quanto, invariavelmente em todos os oratórios domésticos dos baianos¹ cristãos. Essa presença foi imposta pelo movimento da Contrarreforma Católica, seguindo os escritos do jesuíta São Carlo Borromeo (1577)², muitas passagens de escritos de quem, praticamente foram repetidas pelos ditames do Concílio de Trento (1545-1563) e adaptados pelas Constituições dos bispados e/ou arcebispados portugueses, na Europa e além-mar.

Não se pode esquecer que o Brasil nasceu sob a égide da cultura ibérica³, religiosamente inserida num mundo católico romano e, ainda, sob influências de ordens religiosas regulares, - franciscanos, carmelitas, beneditinos, especialmente pelos jesuítas, da Companhia de Jesus e da arte barroco-rococó, -, que se difundiram com a Contrarreforma. Normatizadas as regras romanas do Concílio de Trento, cujos títulos, foram obedecidos pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, estas formaram um verdadeiro “programa arquitetônico e artístico”, seguido, em todo o Brasil, não só porque impunham devoções, quanto um novo comportamento e práticas religiosas, como, em muitos casos, reafirmavam usos e costumes antigos.

A partir do Concílio, os bispados e arcebispados cristãos, ligados a Roma, passaram a convocar sínodos diocesanos para elaborar e aprovarem suas respectivas Constituições. As Constituições do Arcebispado da Bahia (CONSTITUIÇÕES, 1719), realizadas pelo 5º arcebispo, o jesuíta D. Sebastião Monteiro da Vide, só foram aprovadas em 1707 e publicadas em 1719, embora, desde 1676, a Bahia tivesse sido elevada a sede Metropolitana e Primacial do Brasil, pelo Papa Inocêncio XI, através da bula *Inter Pastoralis Officii Curas* (O NORDESTE, s. d.).

A Bahia esteve ligada à arquidiocese do Funchal⁴, na Ilha da Madeira. Depois de ter apenas um arcebispo, a partir de janeiro de 1533, essa arquidiocese madeirense foi extinta e retornou à sua condição de diocese, em julho de 1551. Nesse mesmo ano, como consequência de uma reorganização da estrutura administrativa das igrejas portuguesas, criou-se a diocese de São Salvador da Bahia, sob o papado de Júlio III, pela bula *Super specula militantis ecclesiae*, em 25 de fevereiro que, por sua vez, passou a ser sufragânea à Sé de Lisboa (O NORDESTE, s. d.). Dessa data, até 1707 se utilizou, pois, no Brasil, as Constituições do Arcebispado de Lisboa, de 1537, 1569 e 1588⁵. Isso explica as influências diretas da iconografia lisboeta⁶ na imaginária da Bahia⁷.

¹ Como os baianos eram chamados no século XVIII.

² Era arcebispo de Milão e, como muitos prelados italianos, queria reformar os costumes dos religiosos e dos fieis, de certo modo, no mesmo sentido em que os protestantes ou luteranos ou calvinistas fizeram as suas reformas.

³ Não foi sem razão que teve os nomes de Ilha de Santa Cruz, Terra de Vera Cruz, antes do atual de Brasil.

⁴ A diocese da Bahia ficou sufragânea a esse arcebispado, junto com os de Angra, Cabo Verde, São Tomé e Gôa, compondo um dos maiores do mundo católico de então.

⁵ Não se tem notícias de que o bispado ou arcebispado da Bahia tenha participado de Concílios Provinciais, que foram realizados em Lisboa no século XVI.

⁶ Tendo como coadjuvante, a partir dos meados do século XVIII, as Constituições do Porto.

⁷ Ficaram sufragâneas à Bahia as dioceses de Pernambuco, Rio de Janeiro, Angola e São Tomé.

Segundo D. Frei Marcos de Lisboa (*apud* MARTINS, 2002, p. 300), as Constituições pós tridentinas iniciaram o movimento da reforma, traçado pelo Concílio “em que se alteraram e mudaram muitas coisas”. Esses ditames, segundo o mesmo autor (MARTINS, 2002, p. 300-302), privilegiaram, sobretudo, os pintores, porém as discussões gerais focavam as imagens do mundo católico.

Infelizmente, os autores europeus, que estudaram o Concílio de Trento, bem como os brasileiros, que trabalharam as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, pouco escreveram sobre as relações entre a Europa e as Américas para constatar, por exemplo, que, a partir de 1549, o Brasil passou a ser o campo aberto de aplicação dos cânones tridentinos, sobretudo quanto à catequese dos gentios e reforma dos costumes dos clérigos e enquanto o evento acontecia na Itália, continuou intensamente depois de seu encerramento, em 1563, especialmente aplicando, quanto ao que interessa neste trabalho, as normas estabelecidas na sessão XXV, do referido Concílio.

Pode-se ler, por exemplo, no regimento dado a Tomé de Souza, várias passagens em que D. João III deixou clara a sua missão, não só dos jesuítas que o acompanhavam, mas recomendava firmemente ao primeiro governador geral do Brasil:

Eu, El Rei, faço saber a vós, Tomé de Sousa, fidalgo de minha casa, que vendo eu quanto serviço de Deus e meu é conservar e enobrecer as Capitânicas e povoações das terras do Brasil e dar ordem e maneira com que melhor e mais seguramente se possam ir povoando, para exaltamento⁸ da nossa Santa Fé e proveito de meus Reinos e Senhorios, e dos naturais deles, [...].(AHU. Regimento, 1548, p. 1)

Mais adiante, dizia

23 – Porque a principal cousa que me moveu a mandar povoar as ditas terras do Brasil, foi para que a gente delas se convertesse à nossa Santa Fé Católica, vos encomendo muito que pratiqueis com os ditos Capitães e Oficiais a melhor maneira que para isso se pode ter, e de minha parte lhes direis que lhes agradecerei muito terem especial cuidado de os provocar a serem Cristãos [...] (AHU. Regimento, 1548, p. 5).

E recomendava ainda, no item 45, que os convertidos fossem apartados dos não convertidos e que os novos cristãos [...] “conversem com os ditos Cristãos e não com os gentios, e possam ser doutrinados e ensinados nas cousas de nossa Santa Fé” (AHU. Regimento, 1548, p. 9)⁹.

Desde o final da Idade Média, não raras vezes a sociedade leiga se chocara com a eclesiástica, confundindo o sagrado e o profano, influenciando-se mutuamente, provocando, em especial, a decadência dos costumes eclesiásticos (DELUMEAU, p. 1973, p. 13-19). Em função disso, o Concílio de Trento e as sucessivas Constituições dos bispados e arcebispados se destinaram, sobretudo, aos clérigos, mas também aos fiéis, arquitetos, artistas e/ou artesãos. Estes últimos tiveram papel importante no cumprimento das mudanças na liturgia, edifícios das igrejas, todo o aparato nas imagens, objetos rituais, nos usos e costumes dos religiosos e dos fiéis.

⁸ No documento digitado esse vocábulo consta como exalçamento. O texto foi modernizado pelo autor da transcrição que é omitido na página na internet

⁹ Teve o apoio logístico e paralelo da Inquisição que, apesar de ter sido proposta desde a década de 1530, em Portugal, só teve efetividade com a aplicação de seu Regimento de 1552. O Brasil recebeu três visitas, na Capitania da Bahia (1591-1592), na de Pernambuco (1593-1595) e no Estado do Grão-Pará e Maranhão (1763-1769) (CALAINHO; TAVARES, s.d., s.n.p.).

Uma das principais mudanças da liturgia, na igreja reformada, esteve ligada à colocação do sacrário nos altares, determinando suas formas, funções e ornamentos. O altar-mor desempenhou um dos mais importantes papéis, visto que era nele, nas cerimônias realizadas na capela-mor, que deviam se concentrar todos os olhares dos fieis. Martins (2002, p. 301-302) identificou a sua importância ao estudar as Segundas Constituições do Porto, de 1537-1550, - feitas por D. Frei Baltasar Limpo -, e apontou as influências de dois italianos, um que precedeu, preparou o terreno e os espíritos, e outro que promoveu as práticas tridentinas, Gian Matteo Giberti, bispo de Verona e Carlo Borromeo, arcebispo de Milão. Esses religiosos indicaram “que o sacrário deveria fixar-se na estrutura do altar-mor das respectivas catedrais” (MARTINS, 2002, p. 301), como se vê, tanto nas Constituições de D. Frei Marcos de Lisboa 1582-1591, quanto nas de D. Frei Baltasar Limpo (1537-1550)¹⁰.

Segundo Evelyn Voelker (ca. 2008, v. 1, p. 37) presumivelmente, isso ocorreu sob a influência de Giberti, bispo de Verona, cujas Constituições influenciaram Carlo Borromeo. A autora afirmou que Borromeo foi mais um compilador de escritos e costumes estabelecidos e, apoiado neles, recomendou novas práticas ajustadas à Contrarreforma.

Tudo se repetiu nas Constituições da Bahia (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 272-273; 1853, p. 258-259) em que o sacrário deveria aparecer entre os ornamentos do altar-mor das igrejas, ocupando o seu centro, a exemplo da FIG. 1, cujo exemplar pertenceu à antiga Igreja da Sé, de Salvador¹¹. E se repetia a recomendação “em que Igrejas ha de aver Sacrário em que estem sempre o Santíssimo Sacramento e em que modo ha de estar, e com alampada acesa” (*apud* MARTINS, 2002, p. 301). O mesmo uso foi recomendado para as igrejas paroquiais de todo mundo lusitano e católico romano. Essa disposição foi logo aprovada pelo papa Paulo IV (1555-1559), que fez executar esse modelo em Roma.



*Fig. 1 – Altar e sacrário da antiga Sé de Salvador/BA
– Acervo da Arquidiocese no Museu de Arte Sacra da
UFBA.*

¹⁰ Há quem conteste essas indicações, alegando que o sacrário já estaria no altar-mor desde a Idade Média, entretanto, foi Carlo Borromeo quem sugeriu a planta oblonga da nave das igrejas e mais que, na “cabeça” dela, fosse prolongado um espaço para o altar-mor que, geralmente, antes, era colocado no meio das igrejas que tinham outras formas. Provavelmente, os altares medievais, que têm características indicadas pelos dois religiosos, tenham passado por reforma de adaptação após o Concílio de Trento.

¹¹ Hoje está no Museu de Arte Sacra, citado acima. A Sé foi demolida em 1933, por força de reforma urbana, para abrir espaço para manobras de bondes, introduzidos em Salvador desde o século anterior.

Nesse processo, Giberti deu, também, a sua maior contribuição ao programa de Trento, pois ele colocou a figura de “Jesus Cristo, Filho de Deus, nosso Senhor”, como centro de toda criação¹². Para “Ele deveria convergir todo fiel, que quisesse alcançar a salvação” (MARTINS, 2002, 300). A partir das Constituições, por celebrar o sacrifício de Cristo, a missa passou a ter um valor extraordinário. A missa era uma das cerimônias que dava maior visibilidade à igreja à romana.

À maneira de um teatro, - e a forma arquitetônica das igrejas construídas a partir das recomendações de Carlo Borromeo -, transformou a capela-mor num palco, onde a cerimônia do Sacrifício de Cristo se desenrolava. Narrativas setecentistas dão conta da ornamentação desse espaço em que mesmo as sanefas sobreviventes na decoração do arco das igrejas, corroboram essa forma de celebração porque o altar era fechado por par de cortinas, que se abria no ato da celebração da missa.

A disposição arquitetônica da Igreja reformada partiu, como foi referido, dos conselhos e escritos do mesmo arcebispo de Milão, Carlo Borromeo. A igreja catedral, paroquial ou colegiada devia ser construída num lugar destacado, preferentemente, numa elevação. Com o modelo adotado se voltava, praticamente, aos tempos dos apóstolos, adotando a tradição vitruviana, mas dando preferência a um modelo mais contemporâneo, como o de Cataneo, de 1554. Cruciforme, desenhava a figura de Cristo na cruz e, de acordo com arquitetos, com o corpo do edifício oblongo ou retangular. Existiam outras formas de templo, mas esta era a mais recomendada, pelo arcebispo. Se a cidade tivesse colinas, a maior parte delas deveria ser escolhida para deixar a igreja em evidência.

Devia estar num lugar plano e se não houvesse elevação suficiente, estaria, de qualquer forma, mais elevada, tendo até três degraus no seu acesso à entrada principal da igreja (BORRROMEO, 1577. v. 1, p. 1, 3, 27, *apud* VOELKER, ca. 2008).

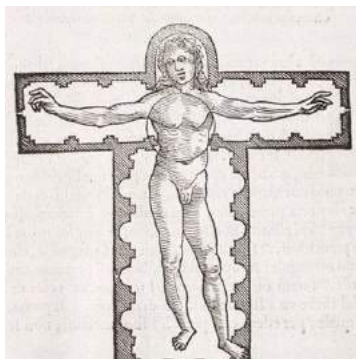


Fig. 2 – Templo de acordo com um projeto em cruzeiro. Fonte: CATANEO, 1554, Lo 3, p. 37.

No lado oposto à entrada principal da igreja, no mesmo eixo, estaria a “cabeça” da igreja, em lugar proeminente, e onde ficava a cabeça de Cristo do plano de Catâneo (FIG. 2). Na capela-mor, onde se celebraria a missa, o sacerdote ficaria voltado para o povo e com o rosto para o Oeste, tendo o fundo da capela-mor para Leste. Como no caso da própria igreja, o altar ficaria num nível mais alto em relação ao resto do edifício (BORRROMEO, v. 1, p. 29 *apud* VOELKER, ca. 2008). E, nessa capela, é que se colocaria uma cruz com a imagem de Cristo crucificado, “sob o arco da abóbada da

¹² Isso foi demonstrado desde a aprovação das (Segundas) Constituições do Porto, de 1585, promovidas por D. Frei Marcos de Lisboa que, no Prólogo saudava todos os presentes com a expressão [...] “saude em Iesu Christo nosso Salvador” (MARTINS, 2002, 300).

capela-mor” de cada igreja, especialmente nas paroquiais (BORROMEIO, v. 1, p. 31 *apud* VOELKER, ca. 2008).

Indicava-se o altar-mor, colocado sobre um tablado e, sobre ele, um tabernáculo ou sacrário, em prata e adornos dourados, que passou a ser obrigatório nesse lugar, no melhor dos casos, elegantemente trabalhado e bem arrematado. Ficou designado que, no topo do tabernáculo, estaria a imagem de Cristo, gloriosamente ressuscitado, ou que exibisse as feridas sagradas. Nas igrejas menores, a cruz de Cristo crucificado ocuparia igualmente o topo do tabernáculo, porém permanentemente fixa ou removível ocasionalmente para acompanhar procissões (BORROMEIO, v. 1, p. 35-36/ v. 2, p. 1 *apud* VOELKER, ca. 2008).

O sacrário, por recomendação de Giberti, passou a ser reservado para a guarda do Santíssimo Sacramento que, até então, junto com a custódia, ocupava espaços periféricos (MARTINS, 2002, p. 302). Quando exposto, o Santíssimo Sacramento permanecia no lugar mais alto do altar, representado por um trono, com três ou quatro degraus, no alto do qual se expunha a custódia, sempre acompanhada por uma luminária acesa (FIG. 5), que indicava a sua exposição pública, - e dava a vida à igreja -, além de inúmeros castiçais com velas. Durante o tempo de Borromeo fixou-se a prática de reservar um lugar à Eucaristia, ou o Corpo de Cristo, no altar-mor ou fora dele, em capela dedicada ao Santíssimo Sacramento, junto à abside, como se encontra na atual Catedral Basílica de Salvador¹³ e que existia na antiga Igreja da Sé, derrubada em 1933.

Essa convergência para Jesus Cristo, não só contribuiu para a colocação do sacrário no centro do altar-mor, quanto determinou a colocação do Crucificado sobreposto ao sacrário, como se via na Igreja do Convento de São Francisco, de Salvador, até 1926 (FIG. 3).



Fig. 3 – Capela-mor da Igreja o Convento de São Francisco Anterior a 1930, Salvador/BA Fonte: SINZIG, 1933.

¹³ A atual Catedral Basílica foi a Igreja do Colégio dos Jesuítas, até sua expulsão do Brasil. Expulsos os jesuítas, em 1759, no mesmo ano se transferiu a sede do Arcebispado para esse colégio. A antiga Sé permaneceu fechada, correndo o perigo de desmoronar, devido à sua localização, até que os modernos meios de transporte, o bonde em especial, provocou o a derrubada de todo um quarteirão, na rua do Colégio, hoje Praça da Sé, e se colocou aquela igreja no chão. Seus pertences rituais estão sob a guarda do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

Hoje esse Cristo, em grandes dimensões, está colocado nos fundos da mesma Igreja (FIG. 4), tendo perdido sua importância iconográfica, de que desfrutou até a grande reforma da capela-mor da Igreja do Convento de São Francisco, entre 1926 e 1930 (FIG. 5)¹⁴.



Fig. 4 - Cristo Crucificado da Igreja de S. Francisco. Originariamente do altar-mor) - século XVIII. Foto 2008



Fig. 5 - Nave da Igreja de São Francisco/SSA. Século XVIII, capela-mor reformada entre 1926-1930. Foto 2008



Fig. 6 – São Francisco de Assis, do antigo arco cruzeiro. Igreja do Convento de São Francisco/SSA, do século XVIII até 1926



Fig. 7 – São Domingos, do antigo arco cruzeiro . Igreja do Convento de São Francisco/SSA, do século XVIII até 1926

Os santos protetores dos franciscanos, - São Francisco e São Domingos -, em tamanho natural, que ficavam no arco cruzeiro, hoje estão nas dependências do Convento desses religiosos (FIG. 6 e 7). Normalmente, o patrono da Igreja ocupava o lugar mais baixo no altar-mor, quando estava presente, o que explica os lugares ocupados pelos santos protetores no arco cruzeiro antigo.

¹⁴ Os frades reformadores estudaram o estilo barroco-rococó, para que a obra final não destoasse do corpo da Igreja (FLEXOR; FRAGOSO, 2009, p. 228-229).



Fig. 8 – Cruzeiro do Convento de São Francisco de Cairu/BA – século XVIII. Foto: 2008



Fig. 9 – Cruzeiro do Convento de São Francisco de Salvador/BA – século XVIII. Foto: 2008.



Fig. 10 – Cruzeiro da Igreja e Convento de São Francisco (demolidos) de Itu/SP – finais século XVII. Fonte: CRUZEIRO, 2016.

Se os jesuítas apontaram o Cristo Crucificado como alvo de devoção privilegiada, foram os franciscanos os responsáveis por divulgação e popularização, não apenas dentro das igrejas e dos conventos, mas identificando a sua filiação franciscana com um cruzeiro diante de sua fachada principal (FIG. 8, 9, 10).

Todos os altares, laterais, ou colaterais, das igrejas deviam ter um pequeno Cristo Crucificado (FIG. 11), à maneira dos oratórios domésticos (FIG. 12), complementado, em ambos os lugares por outros santos de devoção. Estava presente, agora na parte inferior, num nicho, ou fora dele, mesmo que o santo homenageado pelo altar fosse o principal patrono.

A partir da escolha do Cristo Crucificado, como a imagem mais importante dos cristãos, seguidores da Igreja Romana, pode-se verificar a hierarquia de devoção estabelecida pelas Constituições baianas, com base sólida no Concílio, que marcou a Contrarreforma católica, aplicada no Brasil. Transcreve-se todo o título respectivo:



Fig. 11 – Detalhe do altar da capela pequena do Convento de Santa Clara do Desterro, século XVIII Salvador/BA



Fig. 12 – Oratório doméstico de dizer missa e cômoda com trabalhos de marchetaria - século XVIII. Acervo do Museu de Arte da Bahia

Titulo XX - Das Santas Imagens

Manda o Sagrado Concílio Tridentino, que nas Igrejas se ponham as Imagens de Cristo Senhor Nosso, de sua Sagrada Cruz, da Virgem Maria nossa Senhora, e dos outros Santos, que estiverem canonizados, ou beatificados, e se pintem retabulos, ou se ponham figuras dos misterios que obrou Cristo nosso Senhor em nossa Redenção, por quanto com elas se conforma o povo fiel em os trazer à memória muitas vezes, e se lembrem dos benefícios, e mercês que de sua mão recebeu, e continuamente recebe; e se incita também, vendo as Imagens dos Santos, e seus milagres, a dar graças a Deus Nosso Senhor, e a os imitar e encarrega muito aos Bispos a particular diligencia, e cuidado que nisto devem ter, e também em procurar que não haja nesta matéria abusos, superstições, nem coisa alguma profana, ou “inhonesta”.

Pelo que mandamos que nas Igrejas, Capelas e Ermidas de nosso Arcebispado não haja em retábulos, altar, ou fora dele imagem que não sejam das sobreditas, e que sejam decentes, e se conformem com os misterios, vida, e originais que representam [...] (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 268-269; 1853, p. 256-257).

O Cristo Crucificado passou a ocupar outros espaços, nos lugares religiosos e leigos, tanto no meio urbano, quanto no rural (FIG. 13). Recomendava-se que, além do Cristo Crucificado, ponto culminante do sacrifício do Filho de Deus, os fiéis se voltassem, também, para os Mistérios da sua Paixão. Estes, e mais o culto à Virgem Maria e aos Santos, foram herdados do final da Idade Média, segundo Delumeau (1973, p. 9), devido à febre do medo das catástrofes, eminência da morte e culpabilidade dos pecados, a vinda do Anticristo, o apocalipse, as pestes, situações pelas quais a Europa passava então, nos finais da Idade Média e princípios da Moderna. Segundo esse mesmo autor, no século XV, a Paixão do Senhor fez quase esquecer a Ressurreição.

Muitas obras de arte, de artistas como Matthias Grünewald, Miguel Angelo, Mestre de Trovão fizeram alusão ao culto da Paixão de Jesus Cristo e da Virgem das Dores, nas vésperas da Reforma protestante. Imbuído desse clima, às vésperas da Contrarreforma, Carlo Borromeo piedosamente, da mesma forma, direcionou as suas recomendações para o Cristo Crucificado, os Mistérios de sua Paixão e à Virgem Maria Dolorosa, cujas representações passariam a ser primordiais e tinham como finalidade, atingir os fiéis, muito mais pela visão do que pela razão. Era para emocionar e, com os exageros barrocos de representação iconográfica, levar os fiéis às lágrimas.

A partir de então o cenário dos Passos dos Mistérios ou Mistérios da Paixão¹⁵ se apropriaram do barroco. A partir de modelo, tirados das diversas cortes europeias, os jesuítas se apossaram deles e deram-lhes feições particulares. Para alguns autores, a sua origem estava na Espanha do século



Fig. 13 – Igreja de Nossa Senhora da Escada de Olivença/BA (antigo aldeamento jesuítico). Fonte: PARÓQUIA, 2016

XVII¹⁶, porém já eram encontrados antes no Brasil. Um catecismo, em tupi, de Antônio d’Araújo, de 1618, continha um diálogo, “da sagrada Paixão segundo todos os seus passos”, distribuído da maneira seguinte, com alguns acréscimos:

1. Do que passou no horto; 2. Do que passou na prisão; 3. Do que passou com Anas [Ananus ou Ananias]; 4. Do que passou com Caifas; 5. Do que passou com Pilatos, e Herodes; 6. Passo dos açoites; 7. Passo da coroação; 8. Como levou a cruz as costas; 9. Do que passou na cruz depois de ser nela crucificado; 10. Do que mais passou estando na cruz, e como foi sepultado (ARAÚJO, 1618, p. 43).

Esse catecismo, entretanto, refletia o que já tinha sido recomendado e usado por José de Anchieta, no século anterior no Brasil, que também relacionava os Mistérios da Paixão: 1. Paixão; 2. Horto; 3. Anas; 4. Caifas; 5. Pilatos-Herodes; 6. Coluna, coroa; 7. Cruz (ANCHIETA, 1988, p. 164-165)¹⁷.

Mistérios da Paixão, sob a influência dos exageros do barroco e do teatro de ópera, além do contato com os êxtases e recomendações de Santa Teresa d’Avila e São João da Cruz. A leitura feita por Bernini, na sua escultura sobre do “Êxtase de Santa Teresa”, da Igreja de Santa Maria della Vittória, em Roma, mostra as demonstrações fervorosas da Santa que influenciaram também São João da Cruz, e foram adotadas nos exageros das imagens denotadoras do sacrifício de Cristo.

Não se pode esquecer que os jesuítas, desde os meados do século XVI, exerciam suas funções catequéticas, quando o Concílio Tridentino determinava

¹⁵ Dizia-se “mistérios da vida de Cristo”. Os mistérios eram justificados, pois os homens, atingidos pelo pecado de Adão, renasciam “pelo merecimento da Paixão do Senhor”, de acordo com a sessão VI, cap. II e III, do Concílio de Trento (Cf. REYCEND, 1786, p. 97).

¹⁶ Segundo Pagnier (1995, p. 335), foi “no início do século XVII, que se pode identificar a primeira dramaturgia de estilo jesuítico”, indicando sua origem espanhola. Para identificação, se usa a designação Espanha, mas ela só passou a ser utilizada a partir da Constituição do país de 1812.

¹⁷ Essas 7 “estações”, das que se chamariam Via Crucis ou Via Sacra, foram acrescidas por outras tantas, nos séculos posteriores. Até o século XVIII, a designação Via Sacra era apenas o espaço, percorrido pelo sacerdote, antes e depois de celebrar a missa, entre

[...] “ensinem pois os Bispos com cuidado, que com as historias dos Mistérios da nossa redenção com as pinturas, e outras semelhanças se instrui, e confirma o povo, para se lembrar e venerar com frequência os Artigos da Fé”[...] (REYCENT, 1786, p. 352-353).

Isso foi obedecido na conquista portuguesa na América. Todas as normas estavam minuciosamente descritas e deviam ser seguidas, todas com muita reverência e devoção, com profissão de fé, para afastar “as superstições, abusos, negociações, tratos profanos, práticas, discórdias”, contra os ofícios Divinos. As Constituições salientavam que

[...] neste nosso Arcebispado é isto necessário pelos muitos neófitos, pretos, e boçais, que cada dia se batizam, e convertem à nossa Santa Fé, e das exterioridades, que veem fazer, aos brancos aprendem mais, do que das palavras, e doutrina, que lhes ensinam porque a sua muita rudeza os não ajuda mais (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 279; 1853, p. 264-265).

Com vistas nos fiéis, já residentes na Bahia e no Brasil, e nesses “muitos neófitos”¹⁸, as Constituições estabeleciam minuciosamente o tipo de culto que se devia a Deus, à Virgem e aos Santos. A Deus, reconhecendo-o como Supremo Senhor, ao Filho e ao Espírito Santo se devia o culto de “latria”¹⁹, que era a adoração devida somente a Deus, ao Cristo Redentor, - “Unigenito Filho de Deus verdadeiro” e sua sacratíssima humanidade -, e ao Santíssimo Sacramento da Eucaristia, porque “nele está realmente o mesmo Deus” (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 9-10; 1853, p. 8-9).

Disponha, ainda que, além disso, também o Lenho da Cruz, “as imagens do mesmo Cristo enquanto representam, e qualquer outra Cruz, como sinal que é representativo da verdadeira, em que o mesmo Senhor nos salvou”, mereciam o mesmo tipo de adoração²⁰. Inclusive, a primeira disposição, colocada no Livro 1º, Título 1, cânone 1, das Constituições, salientava que ninguém podia agradar a Deus se não acreditasse no mistério da Santíssima Trindade (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 9-10; 1853, p. 8-9).

À Virgem Maria, “nossa senhora” se devia o culto de “hiperdulia”²¹ ou veneração, por ser mãe de Cristo e possuidora de muitas virtudes. E “dulia” (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 9-10; 1853, p. 8-9)²² era outro tipo de culto, devido aos anjos e espíritos celestiais, bem como aos santos, aprovados pela Igreja, como intercessores dos homens junto a Deus. A devoção à Virgem Maria foi severamente criticada por Martinho Lutero²³, por isso se encontrou, na Contrarreforma, a reafirmação e reforço de seu culto, além de consolidar o culto aos santos. Essa hierarquia de devoções diferenciava a intensidade de demonstrações, físicas e espirituais, que se devia às figuras reais ou suas representações sagradas.

Hierarquicamente, se devia, em primeiro lugar, o culto à Santíssima Trindade, - Deus, Filho e

o presbitério e a sacristia (ANCHIETA, 1988, p. 164-165).

¹⁸ Dos negros eram seus senhores que deveriam se ocupar

¹⁹ Latria compreendia a adoração, demonstrada através de prostração de joelhos em terra com a cabeça descoberta, as mãos juntas e levantadas, batendo no peito e fazendo outros atos exteriores de veneração.

²⁰ O culto à imagem de Cristo, e à Cruz, foi mudado no Império, pois, segundo alguns teólogos, esse culto “só se dá a Deus, à Trindade Santíssima, a Cristo Redentor nosso, ao Santíssimo Sacramento, porque nele está o Verdadeiro Deus realmente. Mas este culto não se dá ao Santo Lenho etc, porque a este é dado o culto de Hiperdulia; e bem assim às imagens de Cristo” (CONSTITUIÇÕES. Appendice, 1853, p. 50). Essa distinção se deu bem antes da realização do Concílio Vaticano I.

²¹ Adoração feita com joelhos por terra e cabeça descoberta, fazendo uma oração.

²² Reza, em pé ou de joelhos, com a cabeça descoberta.

²³ Martin Luther.



Fig. 14 - Exemplo de representação da Santíssima Trindade utilizada em Salvador. Autor anônimo, século XVIII. Acervo do Museu de Arte Sacra da UFBa, Salvador (BA). Foto: 2005.



Fig. 15 - Pintura do teto da portaria do Convento de São Francisco. Autor desconhecido - Século XVIII - Salvador/BA. Foto: 2008.



Fig. 16 - Coroação de Maria [e a Santíssima Trindade] Pintura de autor desconhecido, século XVIII. Museu de Arte Sacra da UFBa. Foto 2008



Fig. 17 - Detalhe do teto da Igreja de São Francisco de Assis, Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Pintura de Manoel da Costa Ataíde, século XVIII - Ouro Preto/MG

Espírito Santo -, à Virgem Maria, e ao pai da igreja São Pedro. Com exceção deste último patrono, as composições, especialmente pictóricas, se concentraram nessas recomendações, como se pode ver das reproduções abaixo (FIG. 14, 15, 16) ou dedicados exclusivamente à Maria (FIG. 17), esta última já no teto da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, como são dedicadas a ela, as pinturas dentro das molduras geométricas do teto da Igreja de São Francisco de Salvador.

A cruz passou a se fazer presente por todos os lugares em que o cristianismo romano se tornou a religião oficial de Estado. No mundo português e espanhol, os respectivos reis foram tornados defensores da fé cristã e seus divulgadores, especialmente no Novo Mundo, na América portuguesa e na castelhana e lionesa, como se deve então referir ao restante território americano.

Por força do Padroado, a administração das igrejas que seguiam Roma, Suas Majestades Fidelíssimas e Suas Majestades Católicas, respectivamente títulos recebidos pelos reis portugueses e espanhóis, se tornaram os responsáveis pela aplicação do programa, que resultou nos modelos da arquitetura, da pintura, da escultura, da azulejaria, dos objetos sagrados, que compuseram os modelos barrocos, rococós e até neoclássicos.

O foco principal da Contrarreforma, Cristo, foi fortificado ainda mais com o Padroado. Todas as igrejas e seus benefícios pertenciam ao Padroado, não só na Metrópole, mas também nas conquistas, pois tudo estava sob a égide da “Ordem e Cavalaria de Nosso Senhor Jesus Cristo de que Sua Majestade era o Grão Mestre e perpétuo administrador” (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 210; 1853, p. 200). Embora instituída no século XIV, por D. Dinis, Rei de Portugal, a partir de 1551, a administração da Ordem tornou-se perpétua e hereditária e, nesse ano, através da Bula Praeclara Clarissimi, o Papa Júlio III, marcou a separação entre a Ordem e o papado, definitivamente (PORTUGAL, s.d.)²⁴.

Como Grão Mestre da Ordem de Cristo, os reis portugueses patrocinavam e davam licença para a construção de igrejas, dando um dote fixo que permitia levantar a capela-mor. Nesse caso, as Constituições determinavam que a igreja deveria estar em lugar decente e ser construída com materiais duráveis, em pedra e cal, e não em madeira ou barro e que não fossem em lugares ermos e despovoados (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 267; 1853, p. 255). Deveria estar, por isso, num terreno elevado, ou amplo, como foi referido acima, longe de casas de moradia e alagadiços. As autoridades eclesiásticas, depois de visitarem o terreno, se encarregariam, uma vez autorizada a construção, de mandar “levantar Cruz no lugar, aonde houver de estar a Capela maior” e demarcavam o tamanho da igreja e seu adro (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 265; 1853, p. 252-253), tudo como se viu acima, estava determinado pelo Concílio de Trento.



Fig.18 – Passo da Paixão, fachada do antigo Palácio do Governo. (detalhe). Foto: Tempostal



Fig. 19 – Crucificado em azulejos do claustro do Convento de S. Francisco do Conde/BA

Sendo Cristo consagrado como figura central da Igreja Romana reformada, as Constituições determinavam que a imagem da Cruz, - desde Constantino o símbolo dos cristãos -, não podia ser pintada nem levantada em lugares indecentes, em que se pudesse pisá-la, ou estar debaixo de janelas, nem sob paredes ou lugares sujos. Não eram proibidas as cruzes, de pau ou pedra, ou mesmo pintadas, em lugares públicos, estradas, ruas, caminhos, mas sempre, “quando for possível estarão levantadas do chão” (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 270-271; 1853, p. 256-257), longe de lugares úmidos, o que explica sempre a cruz estar representada com o seu “calvário”²⁵, isto é, sobre um pedestal

²⁴ Com a reforma, promovida pela Rainha D. Maria I, em 1789, os Reis lusos passaram a portar a insígnia dessa Ordem (PORTUGAL, s.d.).

²⁵ Hoje chamado peanha ou console, na nomenclatura do IPHAN.

significativo de algum relevo sob a forma de monte (FIG. 18), em qualquer representação, como se pode ver no detalhe da cruz, que marcava um dos Passos da Paixão de Cristo, na fachada do antigo Palácio dos Governadores²⁶, na praça Municipal de Salvador ou na cruz em azulejo (Fig. 19), do claustro do Convento de São Francisco de Cairu/BA.



Fig. 20 e 21 – Cristo crucificados, com sua cruz e calvário. Madeira encarnada e pintada e de marfim, respectivamente. Coleção Cesar Romero – Salvador;BA.

A representação do Cristo, pregado na Cruz, foi a imagem mais recorrente, multiplicado-se em centenas de milhares de vezes, de todos os tamanhos, no mundo católico romano, no Ocidente e no Oriente, sob aparência erudita ou popular como se vê nas FIG. 20 e 21).



Fig. 22 – Casa dos Santos, imagens das cenas da Paixão. Ordem Terceira de São Francisco – Salvador/BA. Séculos XVIII-XIX



Fig. 23 – Senhor Bom Jesus dos Passos e Vera Cruz, século XVIII. Igreja da Ajuda, Salvador-BA. Autor: Desconhecido.

²⁶ Existiam sete cruzeiros, distribuídas no percurso da Procissão da Semana Santa, no centro de Salvador, diante das quais os acompanhantes paravam, faziam suas orações e seguiam em direção às demais, até chegar à antiga Sé.

Cristo não só foi representado na Cruz, com todos os sinais de extremo sofrimento, antes de entregar-se ao Pai, mas reproduziram, até certo tempo, outras seis cenas dos Mistérios de sua Paixão (FIG. 22), que passou a ser reproduzida anualmente, na Semana Santa, por todo mundo cristão, até o presente. Alguns apareciam sob a forma de imagem de vestir. Três cenas foram mais recorrentes: o Encontro de Cristo e Maria Dolorosa²⁷, que se dava no Terreiro de Jesus, em Salvador, Cristo Carregando a Cruz, hoje na Igreja da Ajuda²⁸, e o Cristo Morto²⁹.



Fig. 24 – Cristo Morto – Ordem 3ª do Carmo Salvador/BA– século XVIII. Autor: Francisco das Chagas

Como a Contrarreforma proibiu colocar a cruz, com a figura de Cristo, ou não, diretamente no chão, os Crucificados passaram a ser representados com um monte como suporte. Representava o Monte Calvário ou Gólgota, onde Cristo foi crucificado. Como a vida de Cristo estava ligada a outros montes, poderia significar também o monte Tabor, o monte Sinai, o altar do sacrifício de Isaac, o Horeb, o monte das Oliveiras, a gruta da Natividade, o já citado Calvário, ou Gólgota, ou o Santo Sepulcro ou, em segundo plano, o Montserrat, ou relevos de Externstein, frequentes nas pinturas medievais alemãs.

Os montes foram multiplicados no mundo católico. Multiplicaram-se no Norte da Itália³⁰, como sacro-montes. Esses sacro-montes se reproduziram em várias partes, como o conjunto do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, de Congonhas do Campo, Minas Gerais ou também o Santuário do Bom Jesus do Monte, distrito do Conselho de Braga, ou o Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, de Lamego, ambos em Portugal ou, ainda, mesmo Monte Santo, transformado a partir de 1775, pelo capuchinho frei Apolônio de Todi, num sacro-monte, distribuindo os Mistérios da Paixão, numa trilha que leva ao Santuário da Santa Cruz (FIG. 25). Outros exemplos desses sacro-montes foram criados como simulacros do Calvário de Cristo, para os que não podiam ir, pessoalmente, visitá-lo na Terra Santa³¹ o tivessem mais próximo de si.

²⁷ Desta cena não se tem nenhuma representação e foi mais frequente no século XIX.

²⁸ Pertencia à Ordem 3ª do Carmo, porém, durante a guerra de Independência da Bahia, em 1823, esse Cristo foi resguardado na Igreja da Ajuda. Nunca foi devolvido.

²⁹ Ainda pertence à Ordem 3ª do Carmo e sai em procissão, nos dias atuais, todas as Sextas-Feiras Santas. Trata-se do Cristo Morto.

³⁰ Só na Itália existem inúmeras publicações sobre os Sacromontes (LONGO; ZARDIN, 2010).

³¹ Paul Alphandéry e Alphonse Durpront (1959, apud LE GOFG, 1994, p. 16) mostraram que, aquilo que acima de tudo levou os cristãos do Ocidente à Cruzada, foi a imagem de Jerusalém. Essa prática continuou, e ainda se mantém, em alguns casos, em que a

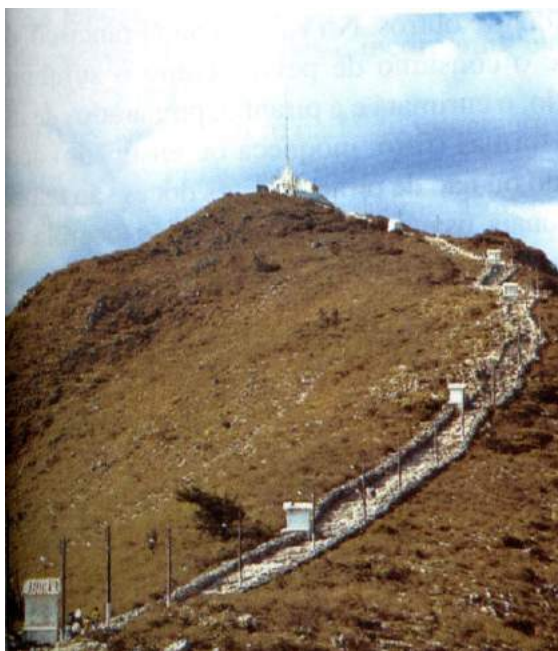


Fig. 25 - Monte Santo - Município de Monte Santo - Estado da Bahia. Fonte: TCM, 2016

Todo o contexto explica, igualmente, o porquê da imagem de Cristo Crucificado, - agonizante ou expirante -, estar sempre presente em todos os oratórios domésticos e altares laterais das igrejas, do século XVIII em diante. Os desobedientes concorriam à excomunhão maior “*ipso facto incurenda*”, além de dois mil reis doados para as obras pias.

A Cruz e o Santíssimo Sacramento tinham enorme valor simbólico, segundo o apóstolo São Paulo. Todo o católico deveria gloriar-se da “sagrada arvore da Cruz”, troféu e insígnia “gloriosa dos fiéis Cristãos, em que nosso Salvador Jesus Cristo nos remiu com seu precioso sangue, por cuja causa é bem que de todos seja tratada com toda a reverencia” (PAPA PIO XII, 1943).

De igual forma, como a Cruz, os nomes de Jesus e da Virgem Maria não podiam ser escritos no chão ou em lugar indecente (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 270-271; 1853, p. 258). Essa determinação, com a ameaça de excomunhão, além de multa de dois mil réis, é encontrada nas Constituições do Porto, de 1585, que determinava “que nenhuma pessoa possa por si, ou por outrem em modo algum pinte, esculpa, ou ponha Cruz no chão donde lhe possam por os pés, ou em outro algum lugar indecente, e desonesto” (CONSTITUIÇÕES, Porto, 1585, p. 91v), reafirmada, como se vê, também na Bahia,

O uso das imagens de Cristo, de sua Mãe Santíssima, dos anjos e santos foram, pois, reafirmadas pela Igreja Católica romana, recomendando a construção de templos em sua homenagem, conforme a antiga tradição, - e definição dos Sagrados Concílios -, confirmando que

“as ditas imagens, ou sejam de pintura, ou de esculptura, se faça a mesma veneração, que aos originais, e significados, considerando que no culto, que a elas damos, veneramos, e reverenciamos a Deus Nosso Senhor, e aos santos, que elas representam” (CONSTITUIÇÕES, 1719, p. 12)³².

população católica ainda acessam os montes-santos com essa mesma intenção e foi por isso que eles foram criados (TCM, 2016).

³² Cf. CONCILIO TRIDENTINO, sessão XXIII, cap. 2, e sessão XXV (REYCEND, 1786.).

Além da cruz isolada, foram criados grupos como o Cristo Crucificado, representado no monte do Calvário, acompanhado por Maria e Maria Madalena ou São João Batista, quanto, por influência dos jesuítas e das outras ordens religiosas, ou irmandades ou ordens terceiras leigas, a criação de um teatro a céu aberto, quando se levava, em procissões, ou se compunha em pontos fixos, os “Mistérios” da Paixão de Cristo. Disseminavam a fé entre os fiéis, ao tempo que cumpriam o recomendado ao primeiro governador geral do Estado do Brasil.

Religiosos regulares, irmandades e autoridades cumpriam uma das determinações de D. João III, feita a Tomé de Souza, quando veio instalar o Governo Geral, na Bahia, segundo a qual, recomendava “E aos meninos, porque neles imprimirá melhor a doutrina, trabalhareis por dar ordem como se façam Cristãos, e que sejam ensinados e tirados da conversação dos gentios” (AHU. Regimento, 1548, p. 9).

Expulsos os jesuítas, ao contrário do que se tem divulgado, o ensino passou a ser leigo, incluindo os índios, e se recomendava aos mestres que colocassem nas escolas uma “imagem de um Santo Crucifixo em vulto, ou em pintura” e obrigassem aos meninos que, ao entrar na Escola, de joelhos reverenciassem e se persignassem e se benzessem, “fazendo-lhe certo que o sinal da Santa Cruz é a arma mais forte para destruir as tentações do inimigo comum” (FLEXOR, 2001, p. 119).

Isso estava apoiado no que, nas Constituições (1853, p. 3) recomendavam, prometendo punição,

E para que os Mestres dos meninos, e Mestras das meninas não falem á obrigação do ensino da Doutrina Cristã, mandamos a nossos Visitadores inquirão com grande cuidado, se eles fazem, o que devem, para que, sendo descuidados, sejam amoestados e punidos, e lhes revogarmos as licenças que de Nós tiveram, sem as quaes não poderão ensinar.

O caput do Título II das Constituições (1753, p. 2-3) tratava de “como são obrigadosos pais, mestres, amos e senhores a ensinar ou fazer ensinar a doutrina cristã aos filhos, discípulos, criados e escravo”.

Ao explicar o mistério da Santíssima Trindade, enfatizando que “o Filho foi o que encarnou, e foi o que padeceu no sagrado Lenho da Cruz morte afrontosa, para remir o gênero humano da culpa em que estava incurso pelo pecado dos nossos primeiros pais”. Há testemunhos de que, como animistas, índios e negros compreendiam melhor do que os próprios portugueses, o mistério da Santíssima Trindade. Aprendiam as orações tal qual se rezava até as mudanças promovidas pelo Concílio Vaticano II. E se recomendava mais, “devem ter os mestres grande cuidado em persuadir os seus discípulos á veneração, que devem ter às Cruzes, por serem figura dela em que padeceu morte afrontosa o nosso Redentor e nela derramou o seu preciosíssimo sangue para nos salvar”. Além de aconselharem os discípulos a se confessarem todos os meses, “ao mais velho, ou mais inteligente, entregarão uma Cruz de pau benzida, que estará nas Escolas para que este a leve alçada quando sair o Santíssimo Sacramento e para que toda a Escola o vá acompanhar” (FLEXOR, 2001, p.120).

Dos únicos Cristos Crucificados que continuam no altar-mor, por ser ele próprio o padroeiro da igreja na Bahia, é o Senhor do Bomfim, que o prestígio devocional o levou a protetor da Bahia e continua na Sagrada Colina a abençoar os baianos ou peregrinos e turistas que visitam sua casa. As imagens de Cristo Crucificado mudaram de lugar, muitos foram compor coleções particulares, mas a fé, pregada todos esses séculos permanece, como se pode presenciar ao se visitar a Colina do Bomfim.

O culto à imagem de Cristo e à Cruz foi mudado no novo regime político, no Império brasileiro, pois, segundo alguns teólogos, o culto (latría),

[...] só se dá a Deos, a Trindade Santíssima, a Christo Redentor nosso, ao Santíssimo Sacramento, porque nelle está o Verdadeiro Deos realmente. Mas este culto não se dá ao Santo Lenho &c. porque a este é dado o culto de Hyperdulia; e bem assim as Imagens de Christo (REGIMENTO, 1853, p. 50).

O Cristo Crucificado, com sua “cruz e calvário”, entretanto permaneceu, nas igrejas e inclusive, até recentemente, não só em edifícios religiosos, quanto nas repartições públicas, Cristo permanecia, agora sem o “calvário”, tendo causado inúmeras discussões e intervenções jurídicas, a sinalização de sua retirada dos lugares ocupados há séculos. Mesmo as escolas leigas, estaduais ou municipais, traziam a cruz cristã em tamanhos diversos em suas salas de aula. Isso ainda era resquício do que se impôs a partir do Concílio de Trento (1545-1563).

As discussões jurídicas defenderam a liberdade de culto, prevista pela Constituição Federal de 1988, sob o argumento, ainda que o Cristo Crucificado fosse apenas um símbolo cultural, mas que era somente o símbolo do cristianismo, não constando como símbolo da nação brasileira, indo contra o Art. 13, § 1, da CF (CONSTITUIÇÃO, 1988), cujos símbolos eram apenas a bandeira, o hino, as armas e selos nacionais (SANTANA, 2016).

REFERÊNCIAS

AHU – Arquivo Histórico Ultramarino. Pernambuco. Breve instrução, para ensinar a Doutrina christãa, Ler, e escrever aos Meninos: e ao mesmo tempo os princípios da Lingua Portuguesa, e sua Orthografia. AHU. Pernambuco. 26 fev. 1759, Cx. 59, doc. s. no, ms.

_____. Arquivo Histórico Ultramarino. Lisboa. *Documentos avulsos*, doc. n. 8911, ca 1759.

_____. *Regimento que levou Tomé de Souza governador do Brasil*, Almerim, 17 de dezembro de 1548. Lisboa, AHU, códice 112, fls. 1-9. (digit.) Disponível em: http://lemad.fflch.usp.br/sites/lemad.fflch.usp.br/files/1.3._Regimento_que_levou_Tom_de_Souza_0.pdf. Acesso em: 12 nov. 2015.

ALMEIDA, Rita Heloísa de. *O Diretório dos Índios; um projeto de “civilização” no Brasil do século XVIII*. Brasília: Universidade de Brasília, 1997. Apêndice.

ALPHANDÉRY, Paul; DRUPONT, Alphonse. *La chrétianité et l'idée de croisade*. Paris: Persée, 1959. 2v.

ANCHIETA, Joseph. A Paixão. In: ANCHIETA, J. *Diálogos da fé, texto tupi e português*. São Paulo: Loyola, 1988, p. 164-195.

ANNAES- *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1914, v. 32.

APEB. Arquivo Público do Estado da Bahia. 1757-1758. Carta Régia, 1757-1758, APEB, Lº 60, fl. 474rv. In: *Catálogo Eduardo de Castro e Almeida*, AHU – Arquivo Histórico Ultramarino, doc. 3.633.

_____. Arquivo do Estado da Bahia, Secção Colonial, *antigo Índios*, 1759, maço 603, cad. 32, ca. 1759.

ARAÚJO, Antonio d'. *Catecismo da língua brasílica* (1618). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1952. (Edição fac-similar da edição de 1618).

_____. *Catecismo na lingua brasílica*, no qual se contem a somma da doutrina christã, com tudo o que pertence aos Mysterios de nossa Sanct Fé & bõs costumes. Composto a modo de Dialogos por padres Doctos, & bons lingoas da Companhia de IESV; Agora nouamente concertado ordenado, & acrescentado pelo Padre Antonio d'Araujo Theologo, & lingoa da mesma companhia. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1618. (Digitalizado pela Biblioteca Nacional de Lisboa). Disponível em:

- http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Aaraujo-1618-catecismo/araujo_1618_catecismo_bnp.pdf. 43. Acesso: 25 mai. 2016.
- BORROMEIO, Carlo. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Fondazione Memofonte onlus Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, 1577. Disponível em: http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_borromeo.pdf. Acesso em: 9 abr. 2016.
- _____. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. In: VOELKER, Evelyn Carol. In *Memoriam*. Book I and Book II a translation with commentary and analysis. ca. 2008. Disponível em: <http://evelynvoelker.com/PDF/Book1-041709.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2015.
- _____. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. In: VOELKER, Evelyn Carol. In *Memoriam*. Book I and Book II a translation with commentary and analysis. ca. 2008. Disponível em: <http://evelynvoelker.com/PDF/Book-II-Final.pdf>; 14 mai. 2016.
- CALAINHO, Daniela Buono; TAVARES, Célia Cristina da Silva. *Um guia de fontes para o estudo da Inquisição portuguesa*. s.d. Disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos_pdf/Celia_Cristina_artigo.pdf. Acesso em mai. 2015.
- CASIMIRO, Ana Palmira. B. S. *Economia cristã dos senhores no governo dos escravos: uma proposta pedagógica jesuítica no Brasil colonial*. 2002. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de educação da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.
- CATANEO SENESE, Pietro. *I quattro primi libri di architettura*. Veneza: Casa de Figliouli di Aldvs, 1554. Disponível em: <https://archive.org/details/iquattroprimilib00cata>. Acesso: 31 mai. 2016.
- CONSTITUIÇÃO FEDERAL. Presidência da República, 1988. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em: 18 mai. 2016.
- CONSTITUIÇÕES. Lisboa. *Constituiçoens do arcebispado de Lixboa*. Lisboa: Germam Galharde, Frances, 22 mar. 1537.
- CONSTITUIÇÕES. Lisboa. *Constituições extravagantes do arcebispado de Lisboa*. Lisboa: Em casa de Antonio Gonsalves, 7 feureiro 1569, 4, 30f. 2ª.
- CONSTITUIÇÕES. Lisboa. *Constituições do Arcebispado de Lisboa assi as antigas como as extrauagantes primeyras e segundas*. Agora nouamente impressas por mandado do Illustrissimo & Reuerendissimo Senhor dõ Migel de Castro Arcebispo de Lisboa. Lisboa: Belchior Rodrigues, 1588.
- CONSTITUIÇOENS PRIMEYRAS do Arcebispado da Bahia feytas, & ordenadas pelo Illustrissimo e Reuerendissimo Sor D. Sebastião Monteyro da Vide, Arcebispo do Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas e acceytas em o Sinodo Diocesano que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. Lisboa Occidental: na Officina de Paschoal da Sylva, Impressor de Sua Majestade, 1719.
- CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS do Arcebispado da Bahia feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo D. Sebastião Monteiro da Vide, 5o Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade; propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. S. Paulo; Typog. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.
- CONSTITUIÇÕES. Porto. *Constituições Synodaes do Bispado do Porto*, ordenadas pelo muyto Illustre & Reuerendissimo Senhor Dom Frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado &c. Coimbra: Antonio de Mariz, impressor da Vniversidade [...] 1585.
- CRUZEIRO Praça..... Disponível em: <http://www.hotelcolonialplaza.com.br/localizacao.html>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- DELUMEAU, Jean. *La reforma*. Barcelona: Labor, 1973. (Col. Nueva Clio. La historia y sus problemas).
- DIRECTORIO que se deve observar nas povoaçoens dos índios do Pará, e Maranhão enquanto Sua Majestade não mandar o contrario, 1758. In: *Boletim de Pesquisas da CEAM*, Manaus. v. 3, n. 4, p. 85-126, jan-dez/84. Confirmado como Lei pelo Alvará de 17 de agosto de 1758. Abolido em 1798 depois de muitos abusos. Vide também ALMEIDA, 1997.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Aprender a ler, escrever e contar no Brasil no século XVIII. *Filologia e linguística portuguesa*, São Paulo: Humanitas/FFCH/USP, n. 1, n. 4, p. 97-197, 2001.

FLEXOR, Maria Helena Ochi; FRAGOSO, Frei Hugo Fragoso, OFM (Orgs). *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2009.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Portugal: Estampa, 1994.

MARTINS, Fausto Sanches. *Normas artísticas das Constituições Sinodais de D. Frei Marcos de Lisboa*. Porto: Universidade do Porto; Faculdade de Letras, 2002, p. 297-309. Disponível em <http://hal.handle.net/10216/9040>. Acesso em 10 jan. 2014.

O NORDESTE. Enciclopédia Nordeste. *Arquidiocese de São Salvador da Bahia*. s.d. Disponível em: http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Arquidiocese+de+S%C3%A3o+Salvador+da+Bahia<r=a&id_perso=6101. Acesso em: 22 mai. 2016.

PAGNIER, Dominique. Le décor des théâtres jésuites et la composition de lieu. *Christus*, Paris, t. 42, nº 167, p. 335, jul. 1995.

PARÓQUIA de Nossa Senhora da Escada (Zona Centro Sul) *Olivença*. s.d. Disponível em: [http://www.diocesedeilheus-ba.com/products/paroquia%20de%20nossa%20senhora%20da%20escada%20\(zonal%20centro%20sul\)%20oliven%C3%A7a/](http://www.diocesedeilheus-ba.com/products/paroquia%20de%20nossa%20senhora%20da%20escada%20(zonal%20centro%20sul)%20oliven%C3%A7a/), Acesso em: 10 jun. 2016.

PORTUGAL. Ordens Honoríficas Portuguesas. *História da Ordem Militar de Cristo*. s.d. Disponível em www.ordens.presidencia.pt/?idc=120. Acesso em 14 out. 2014.

REGIMENTO DO AUDITORIO ECCLESIASTICO DO ARCEBISPADO DA BAHIA, Metropolitano do Brasil, e da sua Relação, e Officiaes da Justiça Ecclesiastica, e mais cousas que tocão ao bom Governo do dito Arcebispado, ordenado pelo Illustrissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5o Arcebispo da Bahia, e do Conselho de Sua Magestade (1704). S. Paulo: na Typogr[aphia] 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.

REYCEND, João Baptista. *O sacrosanto, e ecumenico Concílio de Trento* em latim, portuguez dedica e consagra aos Excell[entissimo] e Rev[erendissimos] Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana. Lisboa: Officina Patriarc[al] de Simão Thaddeo Ferreira, 1786. 2 t. (Tirada da edição de Rouan, de 1772).

_____. *O sacrosanto, e ecumenico Concílio de Trento* em latim e portuguez/ dedica e consagra aos Excell[entissimos]. e Rev[erendissimos]. Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana. Lisboa: na Off. de Francisco Luiz Aneno, 1781. 2t. Disponível em purl.pt/360, dentro de http://purl.pt/360/3/sc-7006-p/sc-7006-p_item3/index.html#/6. Acesso 15 out. 2015.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inegalité parmi les hommes*. Amsterdam: chez Mr. Michel Rey, 1755.

SANTANA, Anina di Fernando. A liberdade de crença e a fixação de crucifixos em repartições públicas de acordo com o posicionamento da jurisprudência pátria. *Boletim Jurídico*, ano XV, n. 2349, 22 mai. 1916. Disponível em <http://www.boletimjuridico.com.br/doutrina/texto.asp?id=2886>. Acesso em 22 mai. 2016.

TCM. Tribunal de Constas dos Municípios do Estado da Bahia. *Monte Santo*. 2016. Disponível em <http://www.tcm.ba.gov.br/index.php/municipio-post/monte-santo/>. Acesso em 27 mai. 2016.

A ICONOGRAFIA DA PAIXÃO DE JESUS CRISTO: A FISIONOMIA DAS ESCULTURAS DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE OURO PRETO (MG)

Lia Sipaúba Proença Brusadin

*Doutoranda em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Professora do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)
liaunesp@hotmail.com*

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar a iconografia de Jesus Cristo e a repetição da fisionomia do acervo escultórico da Paixão dos terceiros carmelitas da cidade de Ouro Preto (MG), enquanto recurso técnico e artístico do barroco. A metodologia aqui aplicada se fundamentou em um levantamento bibliográfico nas áreas de história, arte, iconografia e, uma investigação in loco do registro fotográfico das principais características dessas imagens. Conclui-se que, o mesmo tipo fisionômico das imagens da Paixão, tinha a finalidade de representar um personagem sacro e, tal qual, ser um artifício cênico durante as festas barrocas.

Palavras-chave: Iconografia – Paixão – Cultura Barroca – Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto

INTRODUÇÃO

As esculturas da Paixão de Cristo da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo da antiga Vila Rica, atual Ouro Preto, eram retiradas de seus retábulos e saíam em comitiva na procissão do Triunfo durante as celebrações da Semana Santa no decorrer da segunda metade do século XVIII até inícios do século XX. Essa procissão tinha por tema o drama da Paixão, representada na arte cristã em cenas denominadas Passos, em série sequencial de sete. Eram atos solenes de sociabilidade e religiosidade católica na América Portuguesa.

A procissão do Triunfo era exclusiva dos irmãos carmelitas, ocorria no Domingo de Ramos à tarde que dava início às festividades da Semana Santa. Em tal celebração, saíam pelas ruas de Ouro Preto sete andores, com os Passos da Paixão, que são: Cristo no Horto; Cristo da Prisão, Cristo da Flagelação; Cristo Coroado de Espinhos; *Ecce Homo*, Cristo com a Cruz às Costas e Cristo Crucificado. Esses passos correspondem aos Cristos encontrados nos retábulos laterais da nave e do consistório, os quais eram retirados da igreja para em ocasião das solenidades da Semana Santa.

As ordens terceiras seguiam uma iconografia específica, baseada nos programas e modelos das ordens primeiras europeias. A representação da figura humana de Jesus Cristo está vinculada ao sentimento religioso do declínio da Idade Média que foi assimilado ao imaginário barroco na Época Moderna, cujas representações de piedade e penitência se materializavam em obras de arte sacras. Na região das Minas Gerais, o acervo artístico de imagens de Cristo se desdobrou e se vinculou a essa tradição popular de cultuar o drama da Paixão.

Esse estudo investiga a repetição da fisionomia de Cristo no acervo escultórico da Paixão da ordem terceira do Carmo de Ouro Preto, enquanto recurso técnico e artístico do barroco. Nesse sentido, analisa essa cultura material como elemento das práticas voltadas para as massas, sendo ao mesmo tempo um mecanismo religioso e cênico de comoção. A metodologia aplicada se pautou na pesquisa bibliográfica nas áreas de história, arte e iconografia, bem como na investigação in loco e registro fotográfico das principais características que compõem as esculturas. Isto posto, a figura de Jesus Cristo foi o tema central para ornamentar os retábulos da igreja e, igualmente, para compor uma de suas principais procissões.

AS MÁSCARAS METÁLICAS ENQUANTO ARTIFÍCIO DO BARROCO

A época moderna se distinguiu pelo desenvolvimento de modos de vida e mentalidades de caráter massivo e uma ação massiva das reproduções iconográficas do pós Concílio de Trento. As técnicas barrocas se baseavam na pompa e no esplendor e eram dirigidas às massas, de modo a acolhê-las e integrá-las. Apesar das obras barrocas apresentarem aspectos rebuscados e formas próximas ao erudito da época, essas tinham um apelo coletivo, revelado, sobretudo, nas formas sociais e nos espetáculos de devoção, constatados nas procissões religiosas.

Nessa perspectiva, citamos a técnica construtiva da escultura em madeira com máscara em molde de chumbo policromado, uma técnica de produção manual em serie da imaginária espanhola dos séculos XVII e XVIII e, que foi exportada para suas colônias no ultramar. A Escola de Quito de Imaginária foi uma das mais exploradas pelo uso desta técnica, a qual buscava com isso um encarne brilhantes das faces de santos e santas (KENNEDY-TROYA, 1998). Também conhecida por mascarilla, esse artifício faz parte da tecnologia construtiva das esculturas da Paixão do Carmo de Ouro Preto, em que cada escultura tem exatamente a mesma feição e representando a figura de Jesus Cristo.

Tal técnica se caracteriza pela escultura apresentar o corpo em madeira policromada e, somente, a face feita a partir de um molde com chumbo e policromia, correspondendo a máscara metálica. Assim, consiste na colocação de uma máscara feita de chumbo, encaixada ao crânio de madeira, definindo a fisionomia da imagem, tendo também a função de fixar os olhos de vidro. As máscaras metálicas tiveram seu auge na Europa na época barroca, com o intuito de maior efeito comovedor, beleza deslumbrante do preciosismo dos acabamentos finais da policromia, sendo a máscara em moldes metálicos o melhor recurso para isso.

O estudos de Maravall (1997) sobre a cultura do barroco defendem a ideia que o século XVII assistiu ao desenvolvimento de modos de vida e mentalidades de caráter massivo e uma ação massiva das reproduções iconográficas do pós Trento. Conforme o autor, as técnicas barrocas se baseavam na pompa e no esplendor e eram dirigidas às massas, de modo a acolhê-las e integrá-las, essas deveriam prioritariamente: “operar com meios aptos para atrair e sujeitar mantendo-os assombrados, em suspenso, atemorizados” (p. 170). Assim, para Maravall, apesar das obras barrocas apresentarem aspectos rebuscados e formas próximas ao erudito da época, essas tinham um apelo coletivo, revelado, sobretudo, nas formas sociais e nos espetáculos de devoção, constatados nas procissões religiosas.

Todas as esculturas dos Cristos da Paixão têm a face em molde de chumbo policromado. Acreditamos que foi utilizado o mesmo molde para a confecção das máscaras, já que todas as imagens possuem a mesma fisionomia e representam o mesmo personagem religioso, Jesus Cristo. Com o registro fotográfico observou-se a delimitação entre a máscara de chumbo e o crânio em madeira,

a qual foi confirmada posteriormente pela radiografia realizada no Cristo Crucificado. Dessa maneira, constatamos traços semelhantes de: nariz, boca, barba, o detalhe da sobancelha em relevo, os quais foram notados em todas as faces dos Cristos. Todavia, a talha da orelha e o formato de cada crânio são diferentes entre os Cristos, possivelmente executados por escultores distintos.

Os olhos das imagens são de vidro, parece-nos que estes possuem ao seu redor uma massa, provavelmente a mesma da base de preparação, para fazer o formato das pálpebras. Isso foi notado porque essa é a região que apresenta menos desprendimento da policromia, sendo a área em chumbo a que mostrou maior perda da camada pictórica em todas as esculturas.



FIG. 1: Cristo Horto, 04/13, Lia Sipaúba Brusadin, 1,22 x 70 x 33 cm



FIG. 2: Cristo da Prisão, 04/13, Lia Sipaúba Brusadin, 1,79 x 46 x 40 cm



FIG. 3: Cristo da Flagelação, 04/13, Lia Sipaúba Brusadin, 1,65 x 50 x 54 cm

Contudo, foi observado que, em relação à máscara de chumbo desse conjunto escultórico, por mais que apresentem a mesma feição, haja vista que são provenientes de um mesmo molde, a posição dos olhos é diferente em cada imagem. O Cristo no Horto tem os olhos voltados para o anjo que compõe a cena junto ao seu retábulo. O Cristo da Prisão tem seu olhar voltado para baixo, em direção ao fiel. O Cristo da Flagelação olha para o horizonte, isso também acontece com o Cristo Coroado de Espinhos. Já o *Ecce Homo* e o Cristo com a Cruz às Costas tem o olhar voltado para o fiel. No caso do Cristo Crucificado, que representa o momento iconográfico do Senhor da Agonia, tem os olhos voltados para o alto.

Deve-se considerar a importância do olhar na escultura sacra, é por meio do olhar que o fiel se comunica com o santo de devoção. O olhar é fundamental na composição da escultura, quer ela se encontre dentro de seu retábulo, quer pelos caminhos de uma procissão. Vale ressaltar que a posição dos olhos das esculturas da Paixão de Cristo, seguem o tema iconográfico que representam, associando assim, texto e imagem.



FIG. 4: *Cristo Coroado de Espinhos*, 04/13, Lia Sipaúba Brusadin, 1,31 x 41 x 51 cm



FIG. 5: *Ecce Homo*, 04/13, Lia Sipaúba Brusadin, 1, 69 x 41 x 40 cm



FIG. 6: *Cristo com a Cruz ás Costas*, 04/13, Lia Sipaúba Brusadin, 1,87 x 63 x 76 cm



FIG. 7: *Cristo Crucificado*, 04/13, Lia Sipaúba Brusadin, 1,84 x 1,25 x 32 cm

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas técnicas foram reflexos da engenhosidade dos artistas e tinham a finalidade de proporcionar um realismo a essas imagens de devoção na composição do teatro sacro barroco. Com as vestes em tecido, acompanhadas de cabeleiras e olhos de vidro, obtinha-se um naturalismo muito grande nessas imagens, qualidade da cultura barroca. O bom artífice poderia emular o modelo, segundo a encomenda e a iconografia, variando na sua criação. Contudo, o mais importante para essa arte religiosa era que as esculturas fossem dignamente feitas, conforme a decência e o decoro das coisas sagradas. Desse modo, para o devoto, o importante era que as imagens estivessem bem apresentadas para o culto religioso.

Portanto, a nossa hipótese se pauta na ideia de que as máscaras de chumbo dos Cristos do Carmo de Ouro Preto foram importadas e as esculturas ensambladas e policromadas na colônia brasileira. O uso das máscaras metálicas para essas imagens buscava um acabamento brilhante do encarne das faces, porém, isso hoje não poder ser visto por causa das intervenções e deterioração desse acervo. Ademais, a tecnologia construtiva da escultura em madeira com máscara de chumbo policromadas facilitou a reprodução de um mesmo personagem iconográfico, Jesus Cristo, enfati-

zando, assim, os mesmos aspectos de piedade e penitência. Por fim, essas imagens da Paixão ora em seus retábulos ora em cortejo na procissão do Triunfo, além de sua função devocional tinham a finalidade de impressionar toda aquela comunidade dos setecentos e oitocentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. *Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG)*. 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

_____. Os Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto (MG): pesquisa documental e características técnicas. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano VIII, n. 22, Maio/Agosto 2015 – ISSN 1983-2850- DOI: 10.4025/rbhranpuh.v8i22.

_____. (et. al). O Chumbo na Arte Escultórica: a análises científicas das máscaras metálicas dos Cristos da Paixão do Carmo de Ouro Preto (MG). *Patrimonium*, Belo Horizonte, V. 1, N. 2, Dezembro de 2015, ISSN 2358-0879.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Quaresma e Tríduo Sacro nas Minas Setecentistas: Cultura Material e Liturgia. In: *Revista Barroco*, Belo Horizonte, 17 (1993/6).

_____. Cultura Artística e Calendário festivo no Barroco Luso-Brasileiro: As ordens Terceiras do Carmo. In: *Imagem Brasileira* – Centro de Estudos da Imaginária brasileira – CEIB, no2, Belo Horizonte, 2003.

_____. Mecenato leigo e diocesano nas Minas Setecentistas. In: *RESENDE*, Maria Efigênia Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *História das Minas Gerais – As Minas Setecentistas*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007 (Vol. 2).

KENNEDY-TROYA, Alexandra. Circuitos Artísticos Interregionales de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX. *HISTORIA*, Vol. 31, 1998.

LOPES, Francisco. *A História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Publicação do SPHAN, 1942.

MARAVALL, José Antônio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Edusp, 1997.

QUITES, Maria Regina Emery. *Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. 2006, 387 f. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2006.

_____. O Olhar na escultura: história, técnica e preservação. In: MELLO, Magno Moraes (org). *Formas, Imagens, Sons: O Universo Cultural da História da Arte*. Belo Horizonte: Clío Gestão Cultural e Editora, 2014, ISBN: 978-85-68158-02-9.

RÉAU, Louis; COHEN, Gustave. *El arte de la edad media: artes plásticas, arte literário y la civilización Francesa*. México, 1956 (Tomo LX; La evolución de la humanidad. Síntesis colectiva).

ICONOGRAFIA DE NOSSA SENHORA DE NAZARÉ: MILAGRES, TRÂNSITOS E TRADIÇÕES

Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy

*Doutoranda em Artes/UFMG
idahamoy@gmail.com*

RESUMO

A imagem de Nossa Senhora de Nazaré é o centro das atenções de uma das maiores procissões católicas do mundo: o Círio de Nazaré, realizado no segundo domingo do mês de outubro na cidade de Belém do Pará. Essa tradição tem origem em Portugal, onde teria acontecido o milagre de Dom Fuaas Roupinho. Um título, uma denominação, duas imagens iconograficamente diferentes. Uma sentada amamentando o filho, a outra apresenta o filho com o mundo em suas mãos. Este estudo tem por objetivo identificar elementos formais justificada por análise iconográfica com base na metodologia de Erwin Panofsky, a partir de contextos históricos-lendários, iconográficos e devocionais e a multiplicidade de modelos iconográficos para Nossa Senhora de Nazaré, em contextos culturais distintos.

Palavras-chave: Iconografia; Nossa Senhora de Nazaré; Belém do Pará; Portugal.

NAZARÉ DE BELÉM DO PARÁ

“Naza, Nazarézinha,
Nazaré Rainha,
Nazaré, Mãe da terra,
Mãezinha
Me ajuda a cuidar.”
(Almirzinho Gabriel)

Nos versos da canção de Almirzinho Gabriel, transparece a intimidade amorosa que os paraenses têm com a sua padroeira Nossa Senhora de Nazaré, a quem invocam com o título de “A Santa”, “A Santinha”. De fato, no segundo domingo do mês de outubro a cidade de Belém do Pará se enfeita, e deseja ardentemente o encontro com a Santa na procissão do Círio de Nazaré, cantado em versos e canções que embalam os paraenses. A realidade dura de uma grande capital, é transfigurada em um ambiente solidário, devocional e humano. O Círio de Nazaré, declarado Patrimônio Cultural da Humanidade, da Organização pelas Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em 2013, é considerado o “Natal dos paraenses” por esse espírito de congregação familiar que há em seu entorno.

Protagonizando essa procissão, está a imagem da “Santa”. Denominada hoje de Imagem Peregrina, foi encomendada ao atelier do escultor italiano Giacomo Mussner no final da década de 60, para substituir a imagem original por questões de segurança e preservação. A Imagem Original permanece na Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré no alto do retábulo do altar mor, em um lugar construído para recebê-la, denominado de Glória, dentro de uma redoma, de onde sai apenas duas vezes ao ano e permanece no templo em outra redoma de vidro mais próxima das pessoas: uma pela ocasião da celebração da elevação da Basílica à Santuário em maio, e outra na quinzena do Círio de Nazaré.

Segundo a tradição, a pequena imagem de Nossa Senhora de Nazaré, intitulada de Imagem Original, teria sido encontrada em 1700 por um caboclo da região chamado Plácido em uma árvore, as margens de um pequeno igarapé¹ que atravessava a região onde hoje se localiza a Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré. O historiador português Antônio Ladislau Monteiro Baena (1782-1850) descreveu que Plácido ergueu um pequeno altar em sua casa e venerava com grande fervor a imagem de Nossa Senhora de Nazaré, e que em 1774 foi iniciada a construção de uma pequena ermida para abrigar a imagem, que já atraía muitos devotos².



FIG. 1 - Imagem Original de Nossa Senhora de Nazaré com o manto e coroa. Fonte: Acervo da Basílica Santuário Nossa Senhora de Nazaré. Foto Ida Hamoy

¹ Igarapé é um pequeno curso de águas claras, geralmente com baixa temperatura que cortam a região amazônica

² BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. *Compêndio das Eras da Província do Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p.192.

É uma escultura de madeira policromada devocional de vulto (FIG 1), de talha inteira em pequenas dimensões, medindo 29,70 cm de altura sem a base, chegando a 38 cm com esta. Tem um peso de 1194g, coberta com um manto de tecido com aplicações florais em ouro. É uma figura feminina em posição frontal, cabelos escuros partidos ao meio com longa mecha ondulada caída sobre o ombro direito, e sobre o ombro esquerdo pende uma pequena parte do cabelo. Traz um menino despido no colo sobre um pano de pureza branco, o qual traz nas mãos um orbe azul com cruz dourada, segurando-o com as duas mãos. Apresenta túnica em tonalidade rosa, longa com elementos decorativos dourado, sobre a qual está pendente um manto azul que cobre o ombro esquerdo com detalhes lineares dourado e douramento na borda, presa nas duas extremidades no braço esquerdo. A imagem está sobre uma representação de nuvens onde se identifica uma única cabecinha alada. O conjunto repousa sobre uma peanha dourada. Tanto na cabeça da mulher quanto na do menino existe um orifício no qual deveriam ser inseridas as coroas, no entanto desde o Congresso Eucarístico Nacional que foi realizado em Belém em 1953, foi mandado fazer o resplendor em ouro maciço com uma grande coroa que cobre as duas cabeças sendo dispensada a coroa individual.



FIG. 2 - Imagem Peregrina com o manto do ano de 2015. Fonte: http://s2.glbimg.com/g4QJRrvjbv-q4cPKUTGOQaTqVv8=/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2015/10/08/manto_1.jpg

A Imagem Peregrina (FIG 2), que como o próprio nome identifica, é a imagem que se desloca nas peregrinações, procissões e na procissão principal que é o Círio. Foi encomendada ao atelier do italiano Giacomo Mussner, com intenção de que as feições de Maria fossem mais próximas da mulher amazônica. De fato é uma cópia da Imagem Original, mas com o rosto mais redondo e olhos com uma ligeira queda para baixo, dando uma expressão serena à imagem. Outra mudança observada foi na cor da túnica que se apresenta na cor vermelha com estofamento dourado. Tanto na cabeça da mulher quanto do menino está inserido um pino de ouro, para receber as duas coroas de ouro. No mais segue com a mesma composição, coberta com um manto ricamente bordado. Manto este que é renovado a cada ano nos motivos e bordados, sendo uma tradição incorporada ao Círio.

NAZARÉ DE NAZARÉ EM PORTUGAL

É da pequena cidade de Nazaré localizada na região da Pederneira no litoral de Portugal que veio a tradição devocional à Nossa Senhora de Nazaré para o Brasil. Nessa região, os Círios se caracterizam pela peregrinação de pessoas que levam a imagem de uma cidade à outra, ou de uma capela para a igreja na mesma cidade, e aonde podem cumprir suas promessas feitas, levando consigo objetos feitos de cera que em geral são feitas em cera em forma de objetos que representam partes do corpo, como pernas, cabeças, etc... ou varas que representam a altura do beneficiário do milagre e tantos outros objetos que são referência à crença das graças que esses fiéis alcançaram por intermédio da santa de proteção.

Esses Círios de Portugal ocorriam com muita frequência de outras cidades para a pequena cidade de Nazaré onde foi construída, por volta do ano 1200, a Ermida da Memória por Dom Fuas Roupinho e uma igreja em honra de Nossa Senhora de Nazaré. Uma igreja e uma pequena ermida são os registros materiais da antiga devoção. Essa devoção teria iniciado justamente por Dom Fuas Roupinho, que teria venerado uma imagem de Nossa Senhora de Nazaré e da qual recebeu um milagre. Conta a tradição que Dom Fuas Roupinho perseguia um veado em uma de suas caçadas, e o animal teria corrido em direção a um precipício e que o oficial mirando o risco de cair teria clamado por auxílio de Nossa Senhora de Nazaré. O cavaleiro parou fixamente na ponta do precipício, marcando a rocha com a ferradura³. Esse milagre foi amplamente divulgado através de gravuras (FIG 3) e pinturas e fortaleceu ainda mais a devoção popular à Nossa Senhora de Nazaré.

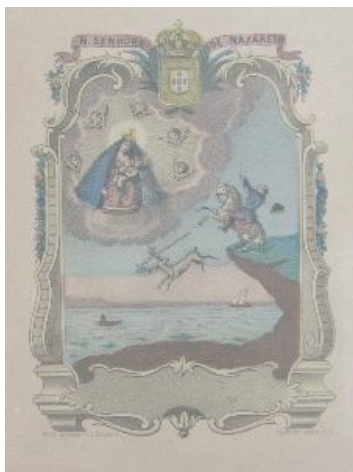


FIG. 3 - Milagre Dom Fuas. Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-PjiFvc-f10w/UEncaGVgdQI/AAAAAAAAAB4E/aJdq84gXAN8/s1600/259grav_blog.JPG

Trata-se de uma litogravura colorida, impressa em Paris na Imprimerie Roche *Leregralier* e apresenta o título de N. Senhora de Nazareth em uma fita que sai do escudo real de Dom Miguel (1828-1833), e a cena do Milagre de Dom Fuas é enquadrada por uma moldura. Maria rodeada por cinco anjos e nuvens, está sentada e amamenta o Menino em seu colo, veste túnica cor de rosa e um longo manto azul está sobre sua cabeça até os pés, sobre o qual está a coroa e por trás de sua imagem está um halo de onde saem raios. No lado direito da gravura, está Dom Fuas suspenso sobre o precipício, com sua lança e o veado projetados sobre o mar, onde se avistam duas embarcações.

³ ALÃO, Manuel de Brito. Antiguidade da Sagrada imagem de Nossa Senhora de Nazaré, 1638. Lisboa: Edições Colibri, edição 2001, p. 52.

Esse modelo iconográfico de Maria amamentando o menino, que provavelmente é associada a Nossa Senhora do Leite, ou da Lactação, em Portugal é proposto para Nossa Senhora de Nazaré. A imagem instalada em um camarim no retábulo do altar-mor do Santuário de Nazaré em Portugal (FIG 4), possui essa composição.



FIG. 4 - Nossa Senhora de Nazaré pertencente ao Santuário de Nossa Senhora de Nazaré em Portugal. Fonte:Acervo do Santuário. Foto: Maria Regina Emery Quites.

A imagem exposta no Santuário de Nazaré provavelmente é a mais antiga sob essa denominação. É uma escultura de madeira policromada que mede aproximadamente 38,5 cm, na qual Maria está sentada e amamenta o Menino no lado esquerdo do seu colo. Está coberta com um manto largo e comprido de veludo verde, bordado à ouro com desenhos de arabescos e rematado com uma renda dourada.

Segundo informação do catálogo de uma exposição realizada no Museu Etnográfico Joaquim Manso⁴, as coroas de Maria e do menino foram enviadas do Brasil por Dom João VI em 1809, e na extremidade superior era rematada por uma pomba, que segurava no bico um diamante facetado. Atualmente é apresentada com uma coroa também de ouro, mas rematada por um orbe e decorada com pedras azuis, não há registros se a primeira coroa desapareceu e quando foi substituída. É uma imagem muito antiga, mas que não deve ser posterior aos séculos XIV-XV e deve ser trabalho de oficina artesanal segundo as informações coletadas no catálogo.

Essa imagem possui uma réplica (FIG 5) também exposta no Santuário que apresenta o que teria sido a policromia original. Maria está sentada em um trono dourado, com a mão direita oferece o seio esquerdo ao Menino que está sobre seu colo apoiado em sua perna esquerda. Maria veste uma túnica vermelha com as mangas longas e o decote redondo sob o qual aparece provavelmente uma veste interna branca. Sobre o ombro esquerdo está um manto azul que a envolve até as pernas. A cabeça está levemente inclinada para a esquerda e está coberta por um véu branco. O Menino veste túnica dourada e na cabeça está uma coroa de prata. Cobrindo toda a imagem também está um manto de tecido encimado por uma coroa de prata.

⁴ SAAVEDRA MACHADO, Maria Antônia Graça; SAAVEDRA MACHADO, João L.. Nossa Senhora na Iconografia Mariana. Nazaré: Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, 1982, p. 30.



FIG. 5- Réplica da imagem de Nossa Senhora de Nazaré do Santuário em Portugal. Fonte: Acervo do Santuário. Foto: Flavya Mutran

AMBIVALÊNCIA ICONOGRÁFICA

Na iconografia de Nossa Senhora de Nazaré, há esses dois modelos iconográficos: o de Nazaré de Portugal, com Maria sentada no trono amamentando o menino; e em Belém do Pará no Brasil, com Maria de pé apresentando o menino frontalmente. Há ainda variações, na qual Maria pode estar de pé amamentando o menino, ou sentada apresentando o menino.

No acervo de gravuras pertencente ao Museu Etnográfico Joaquim Manso, há uma gravura do século XIX (FIG 6), na qual essa mudança iconográfica foi identificada. É uma litogravura à cores. Ao centro está o brasão de armas reais e uma moldura fechada e ornamentada enquadra a cena. Do lado esquerdo está Dom Fuas prestes a cair no precipício, projetado sobre o mar está a lança e o veado. No lado esquerdo está Maria, de pé envolta em nuvens e quatro anjos, traz o Menino sentado em seu braço esquerdo e dirige a mão direita sobre o fidalgo. Veste túnica rosada e manto azul, sobre a cabeça a coroa. No mar estão duas embarcações uma a ponto de naufragar e em outra, quatorze pessoas estão a salvo, remando rumo à costa. Essa gravura se refere a um milagre ocorrido na costa brasileira no estado do Pará em 1846. Segundo a tradição, o Brigue português São João Batista, naufragou com 14 pessoas a bordo. Para tentar o salvamento, se lançaram ao mar em um escaler, e fizeram uma promessa à Nossa Senhora de Nazaré, que se chegassem salvos em terra, levariam o escaler carregado até a pequena ermida de Nossa Senhora de Nazaré na cidade de Belém. O que foi atendido e cumprido⁵.

Curiosamente Maria é apresentada na gravura que se reporta somente ao Milagre de Dom Fuas, sentada e amamentando o Menino e em outra que se reporta ao Milagre do Pará, de pé carregando em seu colo esquerdo o menino sentado. A mudança iconográfica na posição do corpo ou da ação de Maria pode ser atribuída a diferenciação geográfica de milagres ocorridos em lugares diferentes, mas não podemos perder de vista que no Concílio de Trento realizado entre 1545 e 1563 foi

⁵ Idem p. 68

proibido a representação de Maria amamentando, o que teria ocasionado a alteração da posição e ação na iconografia. E que, portanto, imagens posteriores ao Concílio deveriam representar Maria com o Menino no colo.



FIG. 6 - Nossa Senhora de Nazaré e dois milagres. Fonte: Acervo Museu Etnográfico Joaquim Manso. Foto: <http://www.palaciodamemoria.pt/C/vm/014.0336.jpg>

No Brasil a devoção de Nossa Senhora de Nazaré veio com os navegantes que a consideravam sua padroeira. E embora tenha crescido e se consolidado em Belém do Pará como uma das maiores devoções do culto mariano, também possui grande expressão no Pontal de Nazaré, localizado no Cabo de Santo Agostinho, próximo da cidade de Recife em Pernambuco, nas cidades mineiras de Morro Vermelho, Santa Rita Durão e Cachoeira do Campo, e ainda em Saquarema, município do Rio de Janeiro, considerado o primeiro santuário estabelecido no Brasil em honra de Nossa Senhora de Nazaré em 1630⁶.

Essas outras imagens de Nossa Senhora de Nazaré, apresentam uma ou outra iconografia com algumas variações. Essas variações indicam a imaginação do artista ou adaptação de milagres e lendas atribuídas em lugares e contextos culturais diferentes, porém o significado original da imagem é preservado: de ser a mãe que cuida e que alimenta o filho que, pelo dogma do cristianismo católico romano tem o domínio sobre o mundo e pelo qual se manifesta em uma ampla história espiritual, sendo este o sentido essencial que a imagem sacra traz em si.

Hector Schenone cita a iconografia de Nossa Senhora de Nazaré no Brasil com referência à imagem do Pontal de Nazaré no Recife. Segundo seu texto a imagem apresenta Maria sentada e amamentando o Menino, com um manto longo que cobre sua cabeça e vai até os pés, sobre o qual está a coroa, fazendo uma analogia inclusive com Nossa Senhora do Porto, venerada em Plasencia na região de Cáceres na Espanha, e que só pode ser identificada como Nossa Senhora de Nazaré pelas gravuras que mostram o milagre de Dom Fuas⁷. Megale indica que as esculturas podem ser

⁶ MEGALE, Nilza Botelho. Cento e sete Invocações da Virgem Maria no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1980.

⁷ SCHENONE, Hector. Santa Maria: iconografia del arte colonial. Buenos Aires: Educa, 2008, p. 451.

identificadas como Nossa Senhora de Nazaré quando representam Maria sentada ou às vezes de pé, segurando o Menino em seu colo esquerdo, vestida com uma túnica cingida adornada no pescoço com correntes e colares, e sobre a cabeça um longo manto que cai até os pés e usa coroa real como o Menino⁸. Indica ainda a relação do milagre de Dom Fuas com a iconografia que aparece Maria nas nuvens cercada de anjos e o fidalgo português com seu cavalo no precipício.

NAZARÉ DE TODOS

Apesar de ter o título de “Nossa Senhora”, o nome propriamente dito é simplesmente Maria de Nazaré. O nome e o lugar de onde vem. Maria significa “senhora soberana” e Nazaré que pela tradição é considerada o lugar de seu nascimento. Foi a escolhida para ser a Mãe de Deus, *Theotokos* em grego, sendo este o primeiro dogma mariano proclamado no Concílio de Éfeso em 431.

Dentro da cultura da imagem é a representação de Maria de Nazaré, Mãe de Deus que juntamente com a representação de seu filho Jesus, origina toda a iconografia cristã. Há uma lenda inclusive que o evangelista Lucas teria pintado a primeira imagem de Maria, tendo-a como seu próprio modelo. Compreender a mensagem que a imagem traz é o papel principal da iconografia. Como indica Erwin Panofsky, a iconografia se ocupa do estudo descritivo dos motivos artísticos, primeiramente com a descrição dos aspectos formais e posteriormente os conceitos e assuntos que permitam identificar a imagem como veículo de uma ideia ligada a convenções estabelecidas ou referenciais. E nada impulsionou tanto a Arte e a produção de imagens quanto a iconografia cristã, talvez por ser o cristianismo a única das três grandes religiões monoteístas a admitir, sobretudo na raiz católica, o culto das imagens.

Mas há outra hipótese defendida por Hans Belting, de que a Arte surge a partir da valorização das imagens com o status de obra de arte no Renascimento, associada a autonomia de criação do artista e das discussões sobre o caráter artístico de sua invenção. Não é fato despercebido o surgimento de vários tratados, que tinham por objetivo estabelecer modelos que deveriam ser seguidos pelos artistas na tentativa de controle sobre essa liberdade de criação.

Ler e entender o significado de cada elemento que compõe a imagem, decifrar o que o artista produziu, dar voz à imagem é um desafio e exige intuição, capacidade de observação, conhecimento e um pouco de heterodoxia. Intuição para fruir da diversidade de fontes bibliográficas ou imagéticas, sejam elas para confirmar as hipóteses ou para refutá-las; a capacidade de observação para identificar detalhes, exercitando o olho e desenvolvendo a acuidade visual; conhecimento para distinguir as camadas de informações e heterodoxia para ousar, respeitando os limites impostos pela própria imagem, nas especulações para sair do que está estabelecido ou pertencente ao senso comum, favorecendo o exercício comparativo e associativo, imprescindível para esse estudo. A Iconografia, portanto, é um estudo descritivo da forma, no sentido de ser a aparência do sensível, que expressa um significado.

A Iconografia de Nossa Senhora de Nazaré, descrita como a Mãe que apresenta seu filho o Salvador do Mundo é apenas uma dentre muitas denominações existentes para a única Maria de Nazaré, configurando assim um ramo dentro da iconografia cristã própria dela, denominada de Iconografia Mariana construída a partir de milagres, trânsitos e tradições.

⁸ MEGALE, Nilza Botelho. Op. cit. p. 260

REFERÊNCIAS

- ALÃO, Manuel de Brito. *Antiguidade da Sagrada imagem de Nossa Senhora de Nazaré, 1638*. Lisboa: Edições Colibri, edição 2001.
- BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. *Compêndio das Eras da Província do Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1969.
- BELTING, Hans. *Imagen y Culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- DUBOIS, Florencio. *A Devoção à Virgem de Nazaré – em Belém do Pará*. Belém: Imprensa Oficial, 1953. 2 ed. Revista e ampliada
- _____. *Nossa Senhora de Nazaré: sua devoção em Portugal e no Pará*. São Paulo: Indústria Gráfica Siqueira, 1946.
- MEGALE, Nilza Botelho. *Cento e sete Invocações da Virgem Maria no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1980.
- MUELA, Juan Carmona. *Iconografía Cristiana: guía básica para estudiantes*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- SAAVEDRA MACHADO, João L.. *Nossa Senhora na Iconografia Mariana*. Nazaré: Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, 1982
- SCHENONE, Hector. *Santa Maria: iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Educa, 2008.
- VASCONCELLOS, Elisabeth Mendonça de; BONNA, Mauro Cesar Klatau. *O livro do Círio*. Belém: Floresta, Guia, 2009.

A IMAGEM DE SÃO PEDRO AO LONGO DO SÉCULO XVIII: UMA BREVE ANÁLISE DE SEU DESENVOLVIMENTO ICONOGRÁFICO

André Luiz Tavares Pereira

*Universidade Federal de São Paulo
Depto. de História da Arte
EFLCH, campus Guarulhos.*

INTRODUÇÃO

Os breves apontamentos que apresentamos aqui derivam da pesquisa que realizamos, já há algum tempo, sobre o acervo artístico das Irmandades de clérigos, em estudos de casos comparados que envolviam exemplos brasileiros (RECIFE, MARIANA, RIO DE JANEIRO E S. PAULO) e também portugueses (PORTO, AMARANTE, VIANA DO CASTELO, sobretudo). O que lhes apresento hoje diz respeito ao conjunto de iconografia petrina que derivou de minha investigação junto àquelas agremiações. O desenvolvimento ou a sucessão de práticas iconográficas estabelecidos entre nós para a execução de imagens de culto e devoção ou, ainda, a produção pictórica representando São Pedro merece análise um pouco mais detida. Do século XVII aos fins do século XVIII as figurações em escultura e em pintura tornam-se mais sofisticadas, recompondo todas a dignidade do apóstolo ou do Santo figurado como Papa. Na altura, interessava-me compreender como desenvolveu-se a representação da figura do santo entre nós, oferecendo uma linha cronológica aproximada que reconstituísse as principais modificações na composição da imagem. É este exercício que gostaria de apresentar agora, dividido entre escultura e algumas referências à pintura.

Saliento que se trata de uma breve explanação sobre a modificação iconográfica e não uma análise específica sobre a técnica escultórica. Em verdade, esta apresentação servirá como um convite aos que se dispuserem a me auxiliar nas possíveis determinações de proveniência, particularmente nos casos das imagens das Igrejas de Clérigos de Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Mariana que mencionaremos ao longo da comunicação.

AS REPRESENTAÇÕES ESCULTÓRICAS DE S. PEDRO

A primeira das imagens a lembrar, se pensamos em uma cronologia para a confecção das obras de arte sob análise, é a do São Pedro arrependido, atribuída a Frei Agostinho da Piedade (FIG. 1). Trata-se da bela peça em terracota (0,67 cm) antes na Igreja de Nossa Senhora de Monte Serrate (Salvador, BA) e hoje conservada no Museu dos Beneditinos em Salvador. A força expressiva é assegurada pelas veias saltadas do braço retesado e pelas lágrimas grossas que escorrem pela face do santo. A flexão dos joelhos, a mão crispada que segura a toga e o rosto apoiado à mão esquerda completam o quadro que o escultor montou como uma figuração concreta do remorso após a tripla negação. A representação do apóstolo alcança refinamento naturalista e certa rusticidade, decorrente por vezes da própria matéria em que está confeccionada a escultura, o que anda muito bem com a figura do apóstolo pescador.



FIG. 01 - São Pedro arrependido, atribuída a Frei Agostinho da Piedade.

Esta qualidade expressiva manifesta, de certo modo mais intensa no São Pedro Arrependido do que nas demais obras associadas a Frei Agostinho da Piedade, já foi chamada de “desabafo expressionista”. De fato, as lágrimas o desenho dos pés e das mãos as rugas que sulcam as faces do Santo, tudo sugere um artista mais afeito aos efeitos patéticos ou, pelo menos, muito atento às prescrições do texto sagrado e às convenções de representação dessa tópica afetiva capital – a do arrependimento – e de sua função no composto artístico-teológico que é a folha em branco sobre a qual operam os nossos escultores seiscentistas e setecentistas.

A cabeça inclinada, apoiada nas mãos aparecerá, também, nas imagens de Santa Maria Madalena, entre as quais destacaríamos a que integra a decoração da igreja da Madre de Deus no Recife. A expressão desolada, a mão apoiada sobre a caveira num gesto sem consolo, a própria integração da figura escultórica recostada sobre a cornija, fazem a diferença nesta imagem. Em diversos casos, seja no São Pedro atribuído a Frei Agostinho da Piedade, num Menino Jesus assinado, efetivamente, por este último (40 cm de altura, ca. 1640, Mosteiro de São Bento, Olinda) ou nas diversas Madalenas, poderíamos ver materializações da iconografia da melancolia, da maneira como é proposta por Cesare Ripa. Essa ênfase no arrependimento, de certo modo uma estratégia para enfatizar a necessidade da confissão, já foi assinalada por Myriam Ribeiro em seu catálogo para o módulo de Arte Barroca da Mostra do Redescobrimento e aponta a primeira das funções que a iconografia de São Pedro pode ter conhecido na América Portuguesa.

O Museu de Arte Sacra da UFBA guarda em seu acervo, pequenas imagens em Barro de São Pedro apóstolo de datação indeterminada. São apresentados sempre como anciãos calvos com barba cerrada, vestidos pela túnica simples, atada por uma cinta, como no caso da imagem atribuída a Agostinho da Piedade, ou por rústicos cordames. Há, porém, no conjunto de esculturas do século XVIII, um muito expressivo São Pedro apóstolo (FIG. 2), de profundo sentido teatral e expressivo. Falamos de uma pequena imagem em que o santo aparece em uma patética contorção de corpo, os dedos entrelaçados como nas preces e a expressão atormentada pelo arrependimento do que se castiga pela falta que se quer perdoada. Sua túnica, organizada em vigoroso drapeado, apresenta já a sofisticada e exuberante policromia azul e dourada, neste caso - peculiar das imagens saídas das oficinas baianas.



*FIG. 02 – São Pedro Apóstolo – sec. XVIII –
Museu de Arte Sacra da Universidade Federal
da Bahia*

A figura do santo aparece junto a um pequeno monte e, a seu lado, um galinho a lembrar a profecia e a negação a Jesus. Nesta imagem, uma das materializações mais comoventes do arrependimento levadas a cabo por um artista dos setecentos. A contorção da face, a expressão de súplica e auto-comiseração traem a presença da mão experimentada de um artista de talento, alguém capaz de resultados tão eficazes em escala tão modesta. No mesmo museu, uma imagem identificada por Myriam Ribeiro como Santo Papa no seu catálogo para a mostra do redescobrimento é identificada como sendo, também, uma representação de São Pedro. A despeito das pequenas chaves que traz junto ao corpo, presas ao traje por uma corda – o que seria por si uma disposição extravagante, em se tratando efetivamente de uma imagem de São Pedro – ou, mesmo, do traje papal, a aparência juvenil da imagem justificaria a opção adotada por Myriam Ribeiro que lhe recusa a identificação imediata ao santo chamando-o simplesmente papa.



*FIG. 03 - São Pedro em trajes papais –
proveniente de Lisboa – Acervo: Irmandade de
São Pedro dos Clérigos do Recife*

Outros São Pedros Apóstolos seriam por nós registrados em Recife e, também, na cidade de Mariana. A irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife possui uma belíssima imagem de São Pedro com aquela caracterização. Esta imagem, de origem portuguesa – sem maiores especificações até o momento - foi doada pelo bispo Dom Frei Francisco de Lima. Até 1746, quando chega a imagem de São Pedro em trajes papais (FIG. 3) adquirida pelos irmãos em Lisboa - segundo nos informa Fernando Pio - esta foi principal imagem de culto.

Uma outra escultura (FIG. 4) figurando São Pedro, representado como apóstolo, em madeira e sem policromia, está hoje depositada na galeria superior esquerda da igreja. Com tamanho próximo ao natural, foi, anteriormente, exposta no nicho que coroa a fachada da igreja, onde hoje é possível ver uma imagem em concreto, encomenda do início do século XX. A imagem em madeira sofreu alguns danos, como se pode verificar, sendo o mais significativo a mão com o livro que se desprendeu do corpo da escultura.

Embora a imagem de São Pedro venerada ainda hoje no altar principal seja peça verdadeiramente imponente (2,41m) não se trata, como visto, da primeira imagem cultuada pelos irmãos. Esta (FIG. 5) foi a que se encontra, atualmente, na capela instalada no consistório sob a invocação de São Pedro ad vincula. A escultura constituiu doação do fundador da irmandade, D. Francisco de Lima, lisboeta, bispo da diocese de Pernambuco, onde se instalou aos 22 de agosto de 1695, proveniente do Maranhão¹. A referida “primeira” imagem de São Pedro é peça possivelmente seiscentista e de origem portuguesa, sempre segundo os registros de Fernando Pio e, antes dele, Coucy Freire. Esta imagem possui ca. 1,09m, a base compreendida. Há, também, um suporte instalado nas costas, para a afixação do resplendor. É ela, igualmente, a que foi trasladada na procissão solene organizada quando da inauguração da capela que veio a constituir a sede da Irmandade.



*FIG. 04 – São Pedro - Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife, PE - Escultura em madeira originalmente exposta no nicho da fachada, s.d..
Notar o dano à mão esquerda.*



FIG. 05 – São Pedro ad vincula – Instalada no consistório da Irmandade de São Pedro dos Clérigos do Recife, PE.

¹ Refazendo, como veremos, o percurso profissional de D. Frei Manoel da Cruz antes de tornar-se bispo de Mariana em 1745.

A imagem tem qualidades artísticas evidentes, especificamente no que diz respeito à apreensão do caráter do personagem, apresentando o apóstolo em túnica azul com estofados em ouro, tendo sobre esta um manto vermelho que cinge a imagem pela cintura e enrola-se por seu braço direito. Enquanto a mão direita segura uma chave, seu emblema, a esquerda traz um livro aberto, outro dos atributos do santo. O pé esquerdo, descalço, apoia-se sobre uma pedra. A cabeça é tratada de modo particularmente expressivo, com olhos pintados de modo delicado e aparência melancólica e piedosa. Para além da calva, cachos, bigodes e barbas onduladas e em tom castanho.

A discrição elegante da bela imagem fundadora, de escala mais modesta, contrasta vivamente com a exuberância da nova imagem monumental de São Pedro em trajes papais que os irmãos encomendaram a Lisboa. A mudança formalizou-se através de decisão tomada em mesa de 5 de maio de 1746, mas a escultura seria desembarcada no Recife apenas em 1772. Vestindo trajes papais em tons de pérola e dourado, botas e luvas, capa e estola vermelhas, a imagem conta com adereços tais como a *triregno* e a cruz pontifical que constroem e atestam inequívoca autoridade. A ornamentação sobre o panejamento segue padrões com flores e folhas em esgrafito. O rosto é o de um nobre ancião com barba grisalha e copiosa, cabelos organizados em cachos de grandes ondulações. Os olhos, expressivos, são castanhos, em vidro. A mão direita ergue-se em atitude de bênção, ao passo que a esquerda flexiona-se segurando a cruz papal. Essa figura de grandes proporções talvez não tenha sido entronizada no topo do retábulo, embora nada tenha sobrado do altar anterior que possa comprovar essa hipótese. A opção atual, em vitrine à base do altar, resulta da reforma da talha na década de 1860.



FIG. 06 – São Pedro – Museu da Inconfidência, Ouro Preto, MG

Em Minas Gerais, a imagem do altar dedicado ao Santo, levantado na Sé marianense, do lado do Evangelho, é um São Pedro vestido com a toga, com um manto a complementar a indumentária, mas sem outros atributos significativos. É uma imagem relativamente discreta em suas pretensões expressivas, em algo semelhante a uma outra imagem de São Pedro, essa última conservada no Museu da Inconfidência em Ouro Preto (FIG. 6). Trata-se, esta última, de uma pequena figura de 27 cm de altura em que o santo aparece vestido com toga verde ricamente estofada em florões doura-

dos. O tecido sugerido pela madeira pintada ajusta-se à anatomia em ondulações curtas e suaves na altura do peito e com movimento mais pronunciado, mas sempre arredondado, sobre as pernas. As mangas estão dobradas sugerindo um avesso revestido por tecido vermelho. Um manto vermelho com escarificações que sugerem folhagens está lançado sobre o ombro direito, cobrindo boa parte deste lado do corpo da figura e atravessando para o lado oposto na altura da cintura. Na mão direita, o santo traz o característico livro. A mão esquerda segura, um pouco acima do ombro, o manto já descrito, numa atitude de que ajusta, num rápido movimento, a vestimenta que se afrouxa. Sobre as voltas do drapeado do manto, pode ter existido, como nos sugere o texto do catálogo do Museu, a miniatura de um galo em alusão ao episódio da tripla negação de Cristo (Marcos, 14, 27-31).

A figura, porém, resulta algo atarracada e algo desproporcionada com a cabeça e as mãos um pouco maiores do que a harmonia poderia pedir. Todo o empenho artístico parece ter sido dirigido à policromia, esta sim de grande impacto e sofisticada delicadeza. Embora o panejamento ondulante da túnica e o drapeado original do manto sejam sinais de um certo talento e domínio de recursos do ofício, o ajuste frouxo sobre a anatomia trai a formação em curso e ainda a concluir deste artista anônimo dos setecentos.

O São Pedro Apóstolo da Sé de Mariana pode ter sido a primeira imagem a ser cultuada pela irmandade de clérigos naquela cidade. Assim sendo, o percurso seria semelhante ao que se pode observar no caso analisado na irmandade do Recife com a representação escultórica de São Pedro Papa surgindo apenas num segundo momento, em meados do século XVIII, sucedendo uma imagem mais modesta, mesmo que de grande qualidade, que apresenta o santo como apóstolo. A hipótese que nos ocorre é a de que uma certa hierarquia na utilização destas representações, dependendo a possibilidade ou o privilégio de entronizar uma imagem do santo como Papa das possibilidades econômicas da irmandade e de fatores externos que condicionassem a legitimidade da representação, o que deveria pressupor, igualmente, um grau mínimo de organização e capacidade de gerir suas finanças.

A irmandade de Mariana, sempre um tanto mais modesta no seu aparato artístico, se comparada com as demais, conservou uma tela, pintura sobre madeira, em que o episódio do recebimento das chaves é sintetizado na figura de Pedro segurando as ditas nas mãos, emoldurado por uma quadratura que sugere colunas em mármore e trechos de arquitetura. Na parte inferior, a legenda *tibi dabo claves caelorum* encarrega-se de fixar o episódio de maneira a dissipar dúvidas. A tela, avulsa, não despida de qualidade compositiva e com soluções plásticas que fazem supor a presença de um desenhista de experiência e mão adestrada no diapasão luso-brasileiro, reveste-se, inexistindo outros objetos ou pinturas que nos possam auxiliar a compreender sua origem e significado, de um certo mistério.

O emolduramento que apresenta hoje, por certas características e qualidades da madeira, parece ser original, mas pode ser, nada opõe-se a isto, acréscimo posterior à execução, mesmo que realizado em data bastante recuada. Pode ter sido, este painel, um presente, uma doação de um irmão ou de um outro patrocinador. A lista de bens móveis associados à irmandade dos clérigos no final do século XVIII, conservada no Arquivo da Arquidiocese de Mariana (AEAM), não a inclui, desafortunadamente, entre os objetos arrolados. Não é, igualmente, mencionada em crônicas ou estudos anteriores. Lembremos que a igreja dos Clérigos de Mariana foi, no início do século XX, um grande “repositório” de arte colonial. Essa tela poderia ter chegado até ali através da coleta que se efetuou em diversos sítios e permanecido na capela após o desmembramento do acervo do Museu de Arte Sacra que ali foi instalado. O processo de condensação iconográfica que vemos nessa tela é de profundo interesse. Sua estrutura é, antes, a de um emblema. Suprime-se a figura de Jesus, apre-

senta-se o apóstolo Pedro com o corpo reduzido a três quartos. As chaves já estão em sua mão, mas com Jesus excluído da composição, restou materializar-lhe a fala no texto que se vê na parte inferior da tela. A ti te dou as chaves do céu, a fala substitui a representação do trecho dramático. Não há mais a flexão dos joelhos nem a súplica no olhar: o artista parece ter optado pela concisão e por um discurso direto o quanto possível, organizado, quase, à maneira de um emblema.

Esculturas de São Pedro como papa são registradas, também, em outras capelas, guardando, por vezes, direta ligação com o modelo adotado pela igreja dos clérigos. O exemplo mais nítido, neste sentido, pode ser o da imagem de São Pedro que se encontra na capela da Madre de Deus do Recife, que parece uma “contrafacta” da imagem portuguesa comprada pelos clérigos recifenses. Em Salvador a igreja da paróquia de São Pedro exibe uma belíssima imagem, em vulto próximo ao natural, de São Pedro papa, com sua mitra em metal.

Também a irmandade de clérigos baianos apresenta uma bela imagem de São Pedro papa, não havendo, neste caso, registro de imagem do santo em trajes de apóstolo no inventário geral resultante da pesquisa patrocinada pela fundação Vitae que consultamos ainda no ano de 2003. Há que se fazer menção, entretanto, ao desmoronamento da antiga igreja dos clérigos, ocorrida no ano de 1797, e em que deve haver sido perdida parte relevante de seu acervo artístico. O novo edifício estava pronto já na virada ao século XIX e seu altar mor em 1809. A imagem de São Pedro ali entronizada em tamanho natural (ca. 1,79), possui características coerentes com produção baiana setecentista, particularmente no que diz respeito ao tratamento ondulante do panejamento e sua policromia caracteristicamente exuberante. Não há documentação que desabone a hipótese ou registro da compra de escultura ou remessa desde Portugal. O manto interno está decorado em vermelho trazendo a imagem, por cima deste, uma sobrecapa branca enriquecida por decoração fitomórfica dourada. Por último, uma longa capa dourada ornamentada com motivos florais. Cabelos e barba, esta bipartida, são tratados de modo realista pelo escultor e o expressivo gestual ganha relevo ao combinar-se com o marcado contraposto definido pela inclinação da cabeça para a direita e a curvatura suave do corpo em sentido divergente. O rosto delicado conta com olhos de vidro castanhos articulados de modo a criar expressão patética, com os lábios ligeiramente entreabertos, mas igualmente piedosa. Os braços estão abertos de modo gracioso. Numa das mãos, traz o santo as chaves e, na outra, a cruz papal dourada. A perna direita flexiona-se em arco elegante.

A representação, mais rara entre nós, do Santo em sua cátedra apareceu nos dois casos, trágicos no âmbito da história das capelas de São Pedro dos Clérigos entre nós, é dizer, nas demolidas igrejas de São Paulo (FIG 07 esq.) e do Rio de Janeiro (FIG. 07 dir.). Schenone menciona algumas imagens de São Pedro *in cathedra* que se instalavam nas catedrais da América espanhola por ocasião da festa do santo a 29 de junho e a que poderíamos comparar os casos brasileiros. No Rio de Janeiro e em São Paulo, entronizavam-se imagens deste tipo em tamanho próximo ao natural, com a figura do santo assentada em magníficas cadeiras, portando a cruz episcopal e a mitra, objetos, em ambos os casos, removíveis. O São Pedro entronizado representa o topo de uma hierarquia de representações, a deferência máxima ao apóstolo feito sumo sacerdote da igreja católica que aparece, nestas representações, como em majestade. Uma figuração similar é registrada na espetacular pintura do forro da Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, executada em 1764 por João de Deus Sepúlveda e em que o santo aparece acompanhado por uma corte eclesiástica, com representantes das diversas ordens religiosas. Uma representação de sua precedência sobre as demais agremiações religiosas.

A cátedra como representação da Igreja de Pedro, o tema da transmissão das chaves reforçada pelos relevos, a pesca milagrosa a reforçar a ideia do apostolado. Estes elementos corroboram, igualmente, a ideia de que a iconografia de São Pedro entronizado – utilizado pelos irmãos clérigos

de Recife, de São Paulo e do Rio de Janeiro – visaria a produzir o efeito da centralidade da igreja, o vínculo direto com a herança apostólica de Pedro. De simples pescador, de representação do arrependimento e da contrição, chegaríamos à representação da autoridade máxima da Igreja. Uma renovação iconográfica particularmente relevante para entender o contexto da ampliação da administração religiosa no Brasil setecentista e os veículos de sua internalização.



FIG. 07 – São Pedro Papa entronizado – imagens provenientes das antigas Igrejas de São Pedro dos Clérigos de São Paulo (esq.) e Rio de Janeiro (dir.)

CONCLUINDO

Percebemos, ao longo de nossa pesquisa, de que forma as representações de São Pedro modificaram-se, indo da figura do apóstolo e pescador - ainda que mandatário de Cristo, circunstância geralmente manifesta pelo atributo das chaves – à figura de chefe do poder espiritual, vestido em trajes papais à moda do dia ou assentado, majestaticamente, em seu trono. A estas alterações iconográficas antecederam fatores relevantes como a consolidação das diversas confrarias de clérigos, fenômeno perceptível sobretudo a partir das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e, mais sensivelmente, a partir da década de 1720. Em nossa pesquisa, procuramos associar esta modificação no status dos irmãos clérigos com a grande movimentação político-religiosa que vai da criação do Patriarcado de Lisboa em 1716, a retomada das relações entre Portugal e a Santa Sé ao tempo de Clemente XII e Neri Corsini e desta à investidura de D. Tomás de Almeida como cardeal – sua criação - em 1737. Este período profícuo para as relações institucionais envolvendo a Igreja Portuguesa parece ter provocado uma revalorização da devoção a S. Pedro e uma nova invenção de sua imagem.

Procuramos comparar o fenômeno brasileiro a alguns dos estudos de caso portugueses contemporâneos e, a título apenas ilustrativo, na impossibilidade de aprofundar a análise daquela casuística e de seu contexto específico, apresentamos aqui os casos da Sé do Porto, da Igreja de S. Nicolau da mesma cidade, bem como a da Igreja de Bom Jesus em Matozinhos, norte de Portugal (FIG. 08). A transformação da imagem de S. Pedro de Apóstolo em Papa revelou-se-me, igualmente, através do interesse pela cerimônia de sua vestição (FIGs. 09 e 09b), nas festas de S. Pedro e S. Paulo, fenômeno particularmente caro ao supracitado Clemente XII e cuja aplicação à escultura brônzea de S. Pedro do Vaticano nos dá a perceber o efeito imponente que ela sugere ao “recoroar” o príncipe dos apóstolos em pleno século XVIII. Entendemos que nossas imagens de São Pedro em trajes papais muitas vezes aproximaram-se da linguagem escultórica da retratística dos papas, cardeais e outras autoridades eclesiásticas dos séculos XVII e XVIII, o interesse pelo traje e seus atributos ressaltando a dimensão “funcional” do culto e a presença desta autoridade em âmbitos tão afastados do centro do poder religioso, como seria a América Portuguesa de então.



FIG. 08 – Exemplos portugueses: Sé - Porto, Igreja de São Nicolau – Porto e Igreja do Bom Jesus – Matozinhos, Portugal



FIG. 09 e 09b - Modelos romanos possíveis para o clero português

Arnolfo de Cambio (?): escultura brônzea de S. Pedro, S. Pedro do Vaticano. A primeira imagem apresenta a mesma escultura vestida para as Vésperas da festa dos S.S. Apóstolos Pedro e Paulo (28 de junho). A cerimônia da “vestição” da imagem foi particularmente relevante ao longo do pontificado de Clemente XII Corsini.

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

O USO DA RADIAÇÃO GAMA PARA DESINFESTAÇÃO DE BENS CULTURAIS

Marcia de Mathias Rizzo

*docente do Curso Superior de Conservação e Restauro da PUC-SP;
diretora da MRIZZO Laboratório de Conservação e Restauração de Bens Culturais Ltda.
Email: mrizzo@mrizzo.com.br*

RESUMO

As obras de arte fazem parte do patrimônio cultural da humanidade e estão sujeitas às degradações físicas, químicas e biológicas. Do ponto de vista físico-químico, elas são sistemas complexos em cujas interfaces ocorrem inúmeras alterações. Do ponto de vista biológico, elas fazem parte do ecossistema e podem ser utilizadas como substrato por macro e micro organismos (RIZZO, 2008). O ataque biológico é um tema muito importante na preservação do patrimônio cultural, especialmente no Brasil, devido ao clima tropical, que favorece a contaminação e proliferação desses organismos. Dentro do conjunto das obras de arte, as esculturas de madeira policromada são as maiores vítimas de ataque por térmitas, sendo vorazmente devoradas por esses insetos.

Por outro lado os métodos tradicionais, que utilizam produtos químicos, como venenos, para desinfestação, podem interagir com a obra e seus substratos causando danos irreversíveis. Adicionalmente, eles fazem mal aos restauradores, ao público em geral e ao meio-ambiente.

Como alternativa a esses métodos, tem-se utilizado a atmosfera anoxia, introduzida nos anos 90 pelo professor Robert Koesler.

Outro método alternativo de grande eficácia apresentado aqui, é a utilização da radiação gama em obras de materiais diversos com policromia, utilizado no Brasil desde 2001 pela autora deste texto com pesquisas junto ao IPEN – Instituto de Pesquisas Energéticas Nucleares. O método é bastante seguro e pode eliminar macro e micro organismos. Ele requer conhecimento e estudo prévio dos materiais componentes da obra e cálculo da quantidade e tempo de radiação específica para cada caso. Assim como a atmosfera anoxia, ele não tem efeito residual, portanto requer que a obra seja protegida de futuros ataques após a desinfestação.

Palavras chave: ciência da conservação, desinfestação, radiação gama, macro e micro organismos.

INTRODUÇÃO

A radiação ionizante tornou-se há muitos anos parte integrante de nossas vidas. Sua aplicação se dá desde a área da medicina até às armas bélicas. Atualmente, por exemplo, a sua utilização em alguns exames de diagnóstico médico, através de sua aplicação controlada, como por exemplo, a radiografia, é uma metodologia de grande auxílio. Ela também é usada para desinfestar alimentos e aumentar seu tempo de prateleira ou esterilizar materiais hospitalares.

Resumidamente podemos dizer que a radiação ionizante é aquela com energia suficiente para arrancar um elétron de seu orbital, formando assim íons positivos e negativos. Neste tipo de radiação, destacam-se os raios X (fonte artificial), e os raios gama (fonte natural) (OKUNO; YOSHIMU-

RA, 2010).

Uma das vantagens de utilizar a energia gama, em detrimento das outras fontes de energia, está na sua capacidade de destruir os micro e macro organismos, com seu alto conteúdo de energia, grande penetração e letalidade devida sua ação ao nível celular. Essa penetração é uniforme, profunda e instantânea (SILVA et al., 2003).

As fontes autorizadas pela Comissão Nacional de Energia Nuclear são as radiações gama, Cobalto60 e Césio137, raios X e os aceleradores de elétrons, sendo o mais usado o gama por ser economicamente viável para grandes ou pequenas quantidades de produtos. O irradiador Cobalto60 consiste numa fonte de Cobalto60 instalada numa câmara de irradiação que contém paredes de concreto blindadas. Essa fonte, quando não está em operação, fica há alguns metros abaixo da superfície e somente é elevada quando vai irradiar o objeto.

De acordo com Kappke (2007), uma das particularidades da radiação ionizante é seu alto poder letal à célula. Ela pode afetar o DNA diretamente pela deposição de energia na macromolécula, ou indiretamente pela deposição de energia na água circundante com a formação de radicais primários, incluindo íons de hidrogênio (H-) e elétrons livres. A radiação ao interagir com a molécula da água, abundante em um organismo vivo, participa de quase todas as reações metabólicas. As moléculas de água são atingidas pela radiação em maior número e sofrem radiólise - decomposição química induzida por radiações ionizantes. A morte do micro e/ou macro organismo é consequência da ação ionizante desta irradiação (VALENTE, 2004). Pereira (PEREIRA, 2009) argumenta que a radio sensibilidade dos micro e macro organismos varia com o meio no qual ocorre a irradiação, dependendo da atividade da água, PH, temperatura, presença ou ausência de oxigênio e composição química do meio. A resistência à radiação também varia de acordo com o organismo, podendo haver diferenças na resistência inerente de espécie para espécie, para diferentes tipos de organismos da mesma espécie e essas diferenças dentro de grupos similares estão relacionados com suas estruturas químicas e físicas, bem como com suas habilidades de recuperação dos danos causados pela radiação.

No grupo dos micro organismos que usam as obras de arte como substrato temos os fungos e bactérias, dentre outros; e no grupo dos macro organismos que usam as obras de arte como substrato temos os térmitas (cupins, brocas, etc.).

OBJETIVOS

Os objetivos deste trabalho são: mostrar as diferentes possibilidades desta técnica na desinfestação de bens culturais de diferentes tipologias (papel, pinturas, esculturas, etc), em especial nas esculturas de madeira policromadas ou não; enfatizar a importância do estudo prévio dos materiais e componentes da obra; e, a importância de manter uma documentação dos procedimentos realizados, assim como dos resultados.

PRIMEIRA PESQUISA SOBRE SUPERFÍCIE POLICROMADA

A imunização de obras de arte por meio de radiação gama começou a ser divulgada e utilizada no Brasil, a partir do estudo realizado numa pintura peruana do século XVII, a qual gerou dois artigos. O primeiro, *Effects of gamma rays on a restored painting from the XVIIth century* (RIZZO et al, 2002) apresentado no IMPR-12 “12th International Meeting on Radiation Processing” – Avignon,

France (2001), e publicado no “RPC - Radiation Physics and Chemistry”, volume 63, números 3-6, março 2002, paginas 259-262. O segundo, quando a obra foi reinfestada, Gamma rays irradiation process on a restored painting from the XVIIth century, apresentado no INAC 2009 - International Nuclear Atlantic Conference, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 27 de Setembro a 2 de Outubro de 2009, e, publicado na “Associação Brasileira de Energia Nuclear – ABEN”.

A pintura em questão foi restaurada, e, depois, severamente contaminada por fungos. Cerca de 70% de sua área foi atingida (FIG. 1).



Figura 1 – Primeira contaminação. Fotografia com luz rasante, tirada sob num angulo de 30 para mostrar a que quase 70% da pintura peruana estava coberta por colônias de fungos.

Depois de diversas tentativas mal sucedidas de descontaminação, pensei no processo de radiação como uma alternativa, uma vez que, como já foi mencionado, é uma tecnologia efetiva já utilizada em outras áreas.

Procurei então, o IPEN-CNEN/ SP, Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares - Centro de Tecnologia das Radiações e, juntos, com o auxílio da Renner Sayerlack S/A, realizamos um estudo, como parte do trabalho de pesquisa que realizava na época no IQ-USP, Instituto de Química - Universidade de São Paulo sobre físico-química aplicada à restauração.

O estudo prévio é importantíssimo, pois a radiação ionizante pode aumentar o grau de polimerização de ligantes, adesivos, vernizes, etc., e, da mesma forma, pode alterar a cor dos pigmentos.

O objetivo desse estudo foi investigar a influência da radiação na pintura original e nos produtos usados no processo de restauração.

SÍNTESE DO TRABALHO

DESCRIÇÃO DA PINTURA

Título: “Fuga para o Egito”; autor: atribuído a Leonardo Flores; época: século XVII; dimensões: 1,90 m x 3,00 m; Origem: Peru / América do Sul; técnica: tempera sobre tela. A pintura chegou ao laboratório de conservação sem estrutura, enrolada, rasgada, com perda significativa do suporte (tela) e da camada de pictórica. Possuía alguns remendos inadequados e havia sido repintada em algumas áreas. Não tinha verniz - como quase todas as pinturas peruanas - e tinha muita sujidade aderida diretamente à camada de pintura. A obra foi restaurada de acordo com os procedimentos e materiais apropriados.

MATERIAIS UTILIZADOS NA RESTAURAÇÃO

Polímeros: Os polímeros utilizados nos processos de restauração foram: (a) cera microcristalina; (b) Paraloid B72 (resina acrílica) da Rhom e Haas; BEVA 371 da Adam - um adesivo desenvolvido especificamente para fins de restauração que contém: (c) Copolímero AC 400 (VAC c.15%) da Allied Chemical, (d) Larapol K-80 (resina cetona) da BASF, (e) Elvax 150 (VAC c.33%) de DuPont, (f) Cellolyn 21 (éster de ftalato de álcool abietílico) de Hercules, e (g) Óleo de parafina livre de 65°C mp.

Tintas de retoque: As tintas de retoque utilizadas foram feitas de pigmentos puros misturados resina acrílica paraloid B72 e tintas para retoque das marcas Lefranc & Borgeois e Maimeri.

IDENTIFICAÇÃO DA CONTAMINAÇÃO BIOLÓGICA

Após a restauração, a pintura foi atacada por fungos. Para identificar os contaminantes presentes na obra de arte, foi realizada uma abordagem simples. Quase todas as colônias consistiam em fungos, e a observação microscópica de estruturas conidióforas revelou a presença de *Aspergillus* sp e *Penicillium* sp (RIZZO et al, 2002).

INVESTIGAÇÃO DOS EFEITOS DA RADIAÇÃO NA COR DAS AMOSTRAS

Pequenas amostras da pintura original foram tiradas da borda da pintura, tentando cobrir o máximo possível os diferentes pigmentos existentes na obra de arte e também tendo em mente a identificação dos pigmentos da América do Sul feita por outros cientistas (ABAD, 2000) (SELDES et al., 1999). Todas as tintas de retoque utilizadas no processo de restauração também foram testadas. Os comprimentos de onda das cores de todas as amostras foram medidos por um espectrofotômetro Datacolor SF 600 antes e depois da irradiação. Todos os espectros foram comparados. A mudança de cor foi avaliada pela AATCC (Associação Americana de Químicos Têxteis e Coloristas) Procedimento de Avaliação 1 / Escala de Cinza para Mudança de Cor (RIZZO et al., 2002).

CARACTERIZAÇÃO TÉRMICA DE MATERIAIS POLIMÉRICOS

Todos os materiais poliméricos utilizados no processo de restauração foram caracterizados por técnicas de análise térmica como termogravimetria (TG) e calorimetria de varredura diferencial (DSC) antes e depois da irradiação com raios gama. As medidas termogravimétricas foram realizadas

utilizando uma termobalança TGA50 da Corporação Shimadzu a 20°C/min de taxa de aquecimento, a partir da temperatura ambiente atingida até 600°C, sob fluxo de ar de 50 ml/min. As medidas calorimétricas foram realizadas usando uma Shimadzu Corporation DSC 50 a 10°C/min de taxa de aquecimento, na faixa de -90°C a 300°C dependendo da amostra, sob atmosfera N₂ (RIZZO et al, 2002).

PRIMEIRO PROCESSO DE IRRADIAÇÃO

De acordo com a literatura, a dose apropriada de radiação gama para eliminar os microrganismos identificados é de 6 kGy. Pequenas amostras da pintura original e todos os materiais utilizados no processo de restauração foram submetidos a três processos de irradiação subsequentes usando radiação gama para obter as doses: 6 kGy - recomendado para descontaminação neste caso, 10 kGy - acima do que alguma modificação de cor havia sido detectada antes - e 25 kGy - dose padrão para esterilização (BELYAKOVA, 1961; TOMAZELLO, 1994) .

Antes do procedimento de irradiação, a obra foi limpa. Todos os resíduos de fungos aparentes foram retirados por processo mecânico. A pintura foi colocada dentro de uma caixa acrílica, fechada hermeticamente para evitar a recontaminação após a irradiação. A caixa de acrílico com a pintura foi acomodada em uma caixa de madeira revestida com poliestireno expandido (FIG. 2). Todo este conjunto foi irradiado.

Entretanto, seis anos depois a obra apresentou infestação novamente.



Figura 2 – Lado de trás da pintura com a proteção de acrílico dentro da caixa de madeira forrada com isopor, sendo observada antes da primeira irradiação.

VERIFICANDO O VAZAMENTO DA CAIXA ACRÍLICA

Quando a pintura mostrou colônias de fungos na superfície novamente, primeiro verificou-se a vedação da caixa acrílica.

O método utilizado foi: por um pequeno orifício no lado de trás da caixa de acrílico, o gás de hélio foi injetado para dentro e todos os perímetros suscetíveis de vazamento foram testados por

uma sonda Sniffer portátil, Detector de vazamento, Spectron 3000s, Edwards (FIG. 3). O gás hélio é mais leve do que oxigênio e é mais fácil para ele escapar se houver alguma passagem. Foi constatado que não havia nenhum vazamento. Após a verificação do vazamento do sistema, a caixa de acrílico foi aberta.



Figura 3 – Checando o vazamento da caixa de acrílico com a injeção de gás hélio e o uso de um detector Sniffer (espectrômetro de massa).

SEGUNDO PROCESSO DE IRRADIAÇÃO

Os estudos prévios sobre o comportamento dos materiais da pintura feitos antes da primeira irradiação nos permitiram decidir a dose certa da segunda irradiação. A nova dose de radiação gama utilizada foi de 9 kGy totalizando 15 kGy, sob o que algumas modificações em pigmentos ou em polímeros foram encontradas (RIZZO et al, 2002). Tanto a caixa como a pintura foram limpas novamente. Todos os resíduos de fungos aparentes foram retirados por processo mecânico. A pintura foi colocada dentro da caixa de acrílico novamente, fechada hermeticamente para evitar a recontaminação após a irradiação. Mas, desta vez, a atmosfera dentro da caixa foi alterada. Dois orifícios com válvulas controladas foram feitos nos extremos diagonais do lado de trás da caixa. Por eles, o gás argônio foi injetado dentro da caixa criando uma atmosfera anóxica com pressão positiva. Esta micro atmosfera sem oxigênio não é favorável ao crescimento do tipo de fungos encontrados na pintura (SELWITZ, MAEKAWA, 1998; RIZZO, 2008). O gás argônio é mais pesado do que oxigênio, portanto, espera-se que seja mais difícil para qualquer molécula de oxigênio entrar na caixa, se houver algum vazamento. As válvulas permitirão a manutenção futura da atmosfera modificada por uma manutenção regular do gás argônio. Todo o processo de irradiação foi repetido com a nova dose selecionada. A pintura foi irradiada no irradiador multi proposito do IPEN.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Todos os dados detalhados sobre a investigação dos materiais de pintura e os materiais de conservação utilizados na pintura feita antes do primeiro tratamento podem ser encontrados na referência (RIZZO et al, 2002) e estão resumidos nos dois parágrafos seguintes:

As comparações da cor de todos os pigmentos antes e depois da irradiação são expressas como números na “escala de cinza”. Nesta escala, o número 5 significa nenhuma modificação, enquanto o número 1 significa uma grande modificação de cor. Nenhuma modificação foi encontrada em qualquer amostra irradiada com 6 ou 10 kGy. E pouca modificação (entre 4 e 5 na escala) foi encontrada em algumas cores com 25 kGy. Portanto, os dados mostram que não há alteração significativa na cor de todas as amostras em função da radiação, mesmo depois de ter sido submetida a uma dose de 25 kGy (RIZZO et al, 2002).

Por outro lado, a interação da radiação ionizante com os materiais poliméricos pode causar reticulação e degradação da cadeia, o que modifica os parâmetros químicos e físicos importantes como estabilidade térmica, temperatura de transição vítrea, cristalização e ponto de fusão dos polímeros termoplásticos. O comportamento térmico dos polímeros utilizados no processo de restauração da imagem original foi estudado tanto por TG quanto por DSC.

Ao comparar as curvas dos polímeros antes e depois da irradiação, pode-se observar que as doses de radiação aplicadas não afetam as propriedades dos materiais estudados. Portanto, não há evidências de reticulação promovida pela radiação (RIZZO et al, 2002).

A possível recontaminação da pintura causada por alguma falha no selo da caixa acrílica foi verificada por uma sonda Sniffer e não foi encontrada nenhuma vazão. O sistema estava intacto. Não há evidências de que alguns espécimes novos entraram no sistema para causar um novo crescimento das colônias.

CONCLUSÃO

Os resultados obtidos até agora permitiram concluir que a dose de 6 kGy não matou todos os espécimes de fungos na pintura. Uma vez que a população de fungos era enorme, provavelmente algum esporo não foi eliminado no primeiro processo de irradiação e germinou anos depois.

Adicionalmente, essa experiência mostrou a importância de realizar um estudo prévio sobre composição e comportamento de materiais de qualquer objeto que seja irradiado. Mostrou também que deve ser utilizada uma forma complementar de prevenir a recontaminação, como uma atmosfera controlada, uma vez que este não é um método residual. Há um limite para repetir este tratamento porque as quantidades de doses de radiação no mesmo objeto são cumulativas. Por todas estas razões, é muito importante manter um relatório detalhado juntamente com a obra para futuras intervenções de conservação.

Por outro lado, a irradiação da pintura com uma dose de 15 kGy (6 kGy na primeira vez mais 9 kGy na segunda vez) não danificou a pintura restaurada, do ponto de vista dos pigmentos e dos polímeros. Nenhuma modificação de cor pôde ser detectada nesses processos.

No entanto, uma vez que uma pintura é um sistema complexo com muitas interfaces, os autores estudam continuamente a possibilidade de alguma alteração molecular causada pela irradiação agir como agente iniciador de catálise heterogênea, o que poderia deteriorar a obra de arte a longo

prazo, a fim de excluir tanto quanto possível, qualquer mecanismo de deterioração induzida.

APÊNDICE

Vale a pena comentar que a dose para desinfestação de macro organismos, como por exemplo, os termitas que atacam preferencialmente as obras sobre madeira é bem menor do que a dose utilizada para a eliminação de micro organismos, como os fungos, visto no estudo de caso acima. Portanto é um procedimento mais seguro e que pode ser realizado em obras sobre madeira atacadas por cupins ou brocas com menos riscos. Especialmente se a obra de madeira não tiver policromia.

O estudo acima deu início a um método simples e muito eficaz de desinfestação da imaginaria de madeira, que é tão atacada em nosso país.

Segue abaixo um exemplo de obra sobre madeira que foi irradiada por estar atacada por termitas. É uma escultura de madeira policromada, de Nossa Senhora do Patrocínio (FIG. 4 e FIG. 5) pertencente à igreja do mesmo nome em Caldas – MG. A obra estava totalmente infestada com cupins, havia sofrido intervenções inadequadas anteriormente e estava desfigurada. Antes de qualquer procedimento de restauro, foram realizadas várias radiografias cobrindo todas as partes da obra. As radiografias revelaram que a obra se encontrava extremamente fragil com grandes vazios feitos por enormes galerias de insetos. Como se se vê na radiografia da cabeça da santa e do menino Jesus, na FIG. 6, as partes mais escuras correspondem aos locais onde houve perda estrutural da madeira, pois a mesma foi devorada pelos insetos. A obra foi irradiada no irradiador multi proposito do IPEN (FIG. 7) e restaurada adequadamente (FIG. 8).



Figura 4 – Imagem de madeira policromada e dourada de Nossa Senhora do Patrocínio – atacada por térmitas e com intervenções inadequadas.



Figura 5 – Detalhe da figura 4.



Figura 8 – Detalhe da figura 4.

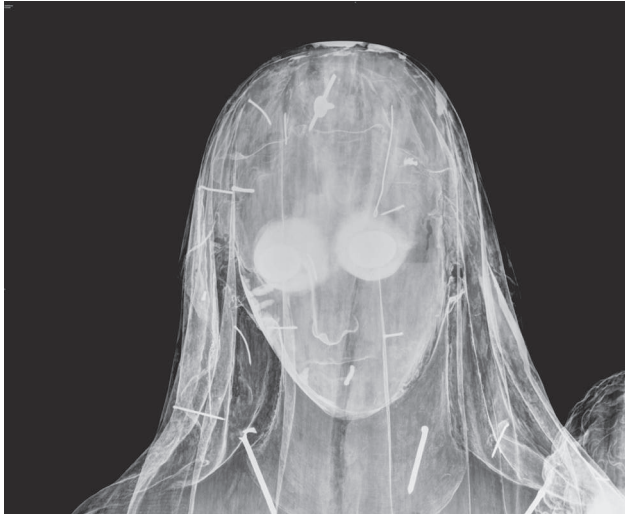


Figura 6 – Imagem de madeira policromada e dourada de Nossa Senhora do Patrocínio – atacada por termitas e com intervenções inadequadas.



Figura 7 – Obra sendo colocada no irradiador multi proposito do IPEN.

COMENTÁRIO

O que gostaria de ressaltar é que tão importante quanto o resultado obtido pelo trabalho realizado, é o próprio trabalho em si; isto é: o exercício da multi e interdisciplinaridade em qualquer área do conhecimento.

REFERÊNCIAS

RIZZO, M.M., *Caracterização físico-química de materiais de esculturas cerosas do Museu Alpino*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Química, IQ / USP, SP. 2008.

OKUNO, Emico; YOSHIMURA, E. *Física das radiações*. São Paulo: Oficina de Textos, 2010. Disponível em: <https://docslide.com.br/download/link/93825227-livro-fisica-das-radiacoes-emico-okuno>

SILVA, Neusely da et al. *Ocorrência de Escherichia Coli 0157:H7 em vegetais e resistência aos agentes de desinfecção de verduras*. Ciência, Tecnol. Alimentos, Campinas, v. 23, n. 2, maio/ago. 2003.

KAPPKE, Jaqueline. *Estudo dos danos provocados pela radiação gama em células de E. coli*. Dissertação de Mestrado – Universidade Tecnológica Federal do Paraná – Campus Curitiba. Curitiba, 2007.

VALENTE, Angélica Moreira. *Efeito da irradiação sobre mexilhões Perna. Coliformes termotolerantes e Enterococcus: ação antimicrobiana e análise sensorial das amostras*. 81 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2004.

PEREIRA, Marco Antônio dos Santos. *Estudo da ação da radiação gama de Co60 sobre Salmonella poona, Escherichia coli e Alicyclobacillus acidoterrestris em polpa de manga congelada*. 93f. Tese de Doutorado. São Paulo: Instituto de Pesquisas Energéticas Nucleares/Universidade de São Paulo, 2009.

RIZZO, M.M., MACHADO, L.D.B., BORRELY, S.I., SAMPA, M.H.O., RELA, P.R., FARAH, J.P.S., SCHUMACHER, R.I. Effects of gamma rays on a restored painting from the XVIIth century. In: *Radiation Physics and Chemistry*, 63, pp. 259-262. 2002.

RIZZO, M.M., MACHADO, L.D.B., RELA, P.R., KODAMA, Y., Gamma rays irradiation process on a restored painting from the XVIIth century. *INAC 2009 - International Nuclear Atlantic Conference*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 27 de Setembro a 2 de Outubro de 2009, e, publicado na Associação Brasileira de Energia Nuclear – ABEN. 2009.

- BERGER, G.A., Formulating adhesives for the conservation of paintings. In: *Conservation and restoration of pictorial art*. Brommelle and Smith (eds.), Butterworths-IIC, London, p. 169-181. 1976.
- HORIE, C.V. *Materials for conservation: organic consolidants, adhesives and coatings*. Hartnolls Ltd., Bodmin, Cornwall, (Reprinted). 1996.
- ABAD, G. *Green, red and yellow pigments in South America painting (1610-1780)*, personal communication with the author. 2000.
- SELDES, A., BURUCÚA, J. E., MAIER, M. S., ABAD, G., JÁUREGUI, A., SIRACUSANO, G., Blue pigments in South America painting (1610-1780). In: *JAIC*, Number 38 : 100-123. 1999.
- BELYAKOVA, L.A., Gamma-radiation as a disinfecting agent for books infected with mould spores. In: *Microbiology*, 29, 548-550. 1961.
- TOMAZELLO, M.G.C., *A aplicabilidade da radiação gama no controle de fungos que afetam papéis*. Tese de Doutorado, IPEN-CNEN/SP, USP. 1994.
- SELWITZ, C., MAEKAWA S. *Inert Gases in the Control of Museum Insect Pests*, The J. Paul Getty Trust Ed. 1998.
- MAGAUDDA, G. The recovery of biodeteriorated books and archive documents through gamma radiation: some considerations on the results achieved In: *Journal of Cultural Heritage*, 5 113–118. 2004.
- SILVA, M., MORAES, A.M.L., NISHIKAWAA M.M., GATTIC, M.J.A., ALENCARD, M.A.V., BRANDÃO L.E., NÓBREGA, A. Inactivation of fungi from deteriorated paper materials by radiation. In: *International Biodeterioration & Biodegradation*, 57 163–167 Elsevier, 2006.

ASPECTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

SUBSÍDIOS PARA ELABORAÇÃO DE UM ESTUDO SOBRE O OFÍCIO DA PINTURA E POLICROMIA NA ANTIGA COMARCA DO RIO DAS VELHAS

Célio Macedo Alves

*Doutor em História e professor do Departamento de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto
(e-mail: celio.macedo@ig.com.br)*

RESUMO

Este artigo, que abrange as áreas de iconografia, autorias e atribuições, tem por finalidade apresentar alguns subsídios para posterior elaboração de um estudo mais abrangente sobre a produção pictural no território compreendido hoje pela atual região metropolitana de Belo Horizonte, onde se situam cidades como Sabará, Caeté e Santa Luzia, todas com igrejas coloniais que exibem rico acervo de pinturas. Trata-se também de discutir a possibilidade de utilização de novo tipo de documentação que venha auxiliar o historiador no estudo da pintura colonial.

Palavras-chave: Pintura Colonial – Região de Sabará – Barroco – Rococó – Pintura de Perspectiva

A região de Sabará, antiga comarca do Rio das Velhas – hoje região metropolitana de Belo Horizonte – apresenta em seus templos oriundos do ciclo do ouro um rico acervo de pinturas de teto e parietal que, se, por um lado, não atingiu um nível glamoroso como em outras regiões mineiras (Ouro Preto, Congonhas, São João Del Rei e Santa Bárbara), oferece, por outro, aspectos técnicos, temáticos e estilísticos de suma importância para compreensão da pintura colonial mineira, dignos de estudos mais sistemáticos e aprofundados.

Não obstante o esforço de levantamento e interpretação de aspectos de estilo, temas, fontes e análise comparativa levados a cabo por pesquisadores e especialistas como Rodrigo Melo Franco, Luis Jardim, Carlos Del Negro, Afonso Ávila e Myriam Ribeiro, quase absolutamente nada se sabe ainda sobre os artistas que criaram a maior parte das pinturas.

Situação decorrente especialmente pela exiguidade da documentação no que se refere às obras de pintura realizadas ao longo do século XVIII e início do XIX nas igrejas e capelas da região de Sabará, Santa Luzia e Caeté. Exceção feita às pinturas da Igreja do Carmo de Sabará, realizadas pelo pintor Joaquim Gonçalves da Rocha, e cuja documentação é conhecida, ainda que de segunda mão.

Outro aspecto que prejudica, e muito, a análise e interpretação desse importante foco de pinturas são as inúmeras intervenções que muitas delas vêm sofrendo ao longo dos anos de existência. Diga-se que algumas delas foram inclusive “recriadas” de maneira grosseira por “artistas plásticos” locais.

Na ausência quase total dos livros contábeis e de ajustes das irmandades que contratavam as obras de suas respectivas igrejas, surge então a necessidade de se buscar novas fontes de informação. Em tempos atuais, historiadores e especialistas em artes tem voltado cada vez mais seus olhares para fontes “indiretas”, tais como inventários, testamentos, processos criminais, róis de confessos, devassas e outros tipos de documentação, civil e eclesiástica, que se mostram aptos a trazerem informações reveladoras sobre artistas e suas obras.

No caso deste estudo, procurou-se, inicialmente, levantar dados sobre a pintura em Sabará a partir dos códices que compõem o fundo documental referente à Câmara de Sabará, que se encontra guardado, a parte mais antiga, no Arquivo Público Mineiro e, a parte mais recente, na Biblioteca Pública da cidade. Nesses documentos buscou-se levantar nomes de pintores que tenham trabalhado na região demarcada.

Neste aspecto, a pesquisa se orientou em duas direções: inicialmente procedeu-se um levantamento nos estudos já existentes sobre pintura mineira colonial, para depois, consultar o fundo documental citado.

NOMES APONTADOS EM TRABALHOS DE ALGUNS ESTUDIOSOS

Rodrigo Mello Franco em seu já clássico estudo sobre a Pintura Colonial em Minas Gerais, referindo-se sobre a pintura nas igrejas de Sabará, cita o nome de Tomé Ribeiro Lima, tomado como o “registro mais remoto referente à atividade de pintor na Vila Real”, quando este fez a pintura da Casa de Câmara, em 174¹.

No mesmo trecho, porém, admite que as pinturas das “chinoiseries” da capela do Ó, poderiam ser atribuídas a Jacinto Ribeiro, pintor de origem indiana, que desde 1711 encontrava-se na região das Minas, realizando trabalhos de pintura na Vila do Carmo (atual Mariana), em Camargos (1721) e em Itabira do Campo (1738). No entanto, até o momento não apareceu nenhuma referência documental que comprove a sua passagem por Sabará².

Segundo Pasta de Inventário da Igreja Matriz de Sabará, no Arquivo do IPHAN-MG, a pintura da igreja teria sido realizada na primeira metade do século XVIII por um pintor de nome João de Deus. Seria este o João de Deus Veras, pintor de origem lisboeta bastante atuante na região de Ouro Preto e Mariana, entre 1725 e 1740, ano em que veio falecer?³ No entanto, não há ainda nenhum registro que confirme a presença ou não deste pintor na região de Sabará.

Judith Martins aponta a presença do pintor Marcelino José de Mesquita, que no ano de 1781 era preso a mando do intendente da Casa de Fundação de Sabará, Antônio José Godinho Caldeira, por ter agido de má fé e não ter concluído a pintura da Casa de Fundação da vila de Sabará que havia contratado⁴.

NOMES APONTADOS NAS FONTES PRIMÁRIAS (LIVROS DA CÂMARA E OUTROS DOCUMENTOS)

A pesquisa nos livros da Câmara de Sabará revelou a presença de dois pintores atuando na Vila desde o ano de 1723 e que muito bem poderiam ter sido os autores de algumas pinturas realizadas nas capelas e igrejas de Sabará e das redondezas.

¹ ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, nº 18, p. 11-47, 1978. p. 16.

² Ibid.

³ MARTINS, Judith. Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974, p. 300, vol. II (Publicações do IPHAN, nº 27).
Id. Ibid., p. 46.

⁴ Id. Ibid., p. 46.

Um deles é o próprio Tomé Ribeiro Lima, já mencionado pelo Rodrigo Mello, que em 04 de outubro de 1741 ajusta com a Câmara a pintura do frontispício da Casa⁵.

Este mesmo Tomé Ribeiro Lima aforava, em março de 1736, dez braças de terra no largo da Igreja Matriz, fato que demonstra que era morador da Vila⁶.

Há ainda uma referência a um recibo passado a Tomé Ribeiro Lima pela pintura de janelas no Recolhimento de Macaúbas, localizado em Santa Luzia, datado de 05 de junho de 1746⁷.

Ao contrário do que suponha Rodrigo de Mello, o pintor mais antigo atuante na Vila de Sabará (pelo menos até o momento da pesquisa) e cujo nome aparece revelado em livros da Câmara, é o do português Miguel Lobo de Souza.

Em 28 de janeiro de 1719, é citado como fiador de Antônio de Souza Crespo no pagamento de dez oitavas de ouro referentes aos quintos reais⁸.

No ano de 1723, Miguel Lobo recebe 4 oitavas de ouro por pinturas de varas para a Câmara da Vila de Sabará⁹.

Em 22 de dezembro de 1740, Miguel Lobo de Souza arremata a pintura da Casa da Audiência por duzentos e setenta oitavas. Pintura que deveria conter painéis, como consta dos apontamentos¹⁰. Já em 1747, Miguel Lobo recebe da Câmara mais 68 oitavas de ouro por serviço não especificado¹¹.

Por sorte, descobri o testamento de Miguel Lobo de Souza, também entre os documentos constantes da Câmara de Sabará, no caso um Livro de Registros de Testamentos¹². No testamento, datado de 02 de julho de 1751, Miguel Lobo declara que:

- Encontrava-se pobre;
- Era natural de Lisboa, onde foi batizado na Freguesia de Santa Catarina do Monte Sinai (atual freguesia da Misericórdia); sendo filho legítimo de José Lobo e de Marina Francisca (já defuntos);
- Não era casado, mas tinha um filho natural por nome Justiniano Lobo, que vivia na cidade de Lisboa com uma moça “de servir” chamada Josefa Maria;
- Possuía uma casa que fazia divisa com a capela de Santa Rita (hoje demolida) e de outra parte com a casa de Antônio Lobo de Souza, preto forro casado com Antônio Loba de Souza, que foi sua escrava;
- Possuía os escravos João Mina e Francisca (já idosos), e pede para passar carta de alforria a eles;
- Como bens declara ser possuidor de louças, tintas e instrumentos empregados em seu ofício de pintor.

⁵ APM-CMS-004-Livro de Arrematações e Fianças – 1723-1747, fl. 123.

⁶ APM-CMS-002-Livro de Capitação de Escravos e Aforamentos – 1720-1742, fl. 90

⁷ MELLO, Cleyr Maria de. Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas – Cronologia: 1708/1994. Santa Luzia: Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, 2014, p. 26.

⁸ APM-CMS-001-Licença para Lojas, Vendas e Quintos – 1719-1724, fl.37v.

⁹ AHU – Avulsos de MINAS GERAIS, cx. 23-1724-1725 – APUD MENEZES, Ivo Porto de. Documentação referente a Minas Gerais existente nos Arquivos Portugueses. Revista do Arquivo Público Mineiro. Belo Horizonte, vol. 26, p. 121-303, 1975, p.283-284

¹⁰ APM-CMS-004-Livro de Arrematações e Fianças – 1723-1747, fl. 114

¹¹ APM-CMS-022 – Prestação de Contas e Despesas Gerais – Lembranças Despesas da Câmara – 1743-1817, fls. 24 v e 25 v.

¹² APM-CMS -020 – Testamentos-1748-1754, fl.73 v.

Uma curiosidade, é que ele pede para que as tintas e mais pertences que tocam ao seu ofício de pintor depois de serem avaliadas em seu justo valor sejam entregues ao preto Antônio Lobo de Souza para que ele os disponha e ganhe com eles a sua vida. O que significa que Antônio Lobo também exercia o ofício de pintor.

De conhecimento do local onde foi batizado Miguel Lobo e do nome dos pais, consegui localizar o seu assento de batismo em Portugal e, por conseguinte, a data de seu nascimento, que se deu em 01 de junho de 1687¹³.

Informação de suma importância, pois demonstra que estando em Minas Gerais já em 1719, com então 32 anos de idade, Miguel Lobo de Souza já era um pintor constituído. E mais ainda, que sua formação teria ocorrido toda ela em Portugal, possivelmente na freguesia de Santa Catarina de Monte Sinai, onde nasceu e foi batizado.

Estudos recentes demonstram que esta freguesia era o reduto de importantes pintores a tempera, a óleo e de azulejo, que mantinham ali suas oficinas, nas quais se ingressavam os moços candidatos a aprendizes de pintura – o que poderia ter sido o caso do próprio Miguel Lobo.

Apesar de ser difícil afirmar com absoluta certeza que Tomé Ribeiro Lima e Miguel Lobo de Souza – principalmente este, presente na vila por 32 anos – teriam sido os pintores responsáveis pelas pinturas executadas na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, na capela de Nossa Senhora do Ó e mesmo outras capelas e igrejas da região de Sabará, dada à escassez ou mesmo inexistência de documentação precisa, é de se supor, no entanto, a presença da mão de um deles ou dos dois na execução dessas pinturas.

Outro nome de pintor que consta na documentação por nós arrolada é o de João Gonçalves da Rocha, que em 1770 aparece recebendo a quantia de 166 oitavas e meia de ouro, certamente, por conta do douramento do retábulo da irmandade de Nossa Senhora do Amparo da igreja Matriz de Sabará. Este altar encontrava-se acabado há pouco tempo, pois havia sido arrematado em 1768 pelo carpinteiro Veríssimo Vieira da Mota, entalhador residente na Vila de Sabará¹⁴.

No entanto, até o momento, nenhuma outra informação sobre pintor foi encontrada nos arquivos locais.

Já o pintor Joaquim Gonçalves da Rocha apresenta-se como um caso a parte. Lamentavelmente, até o momento, não foi localizada nenhuma informação precisa sobre o ano e local de nascimento e batismo; sobre onde e com quem se iniciou na arte da pintura; e nem tão pouco sobre o ano e local de sua morte.

No entanto, Judith Martins, em seu imprescindível dicionário de artistas e artífices, traz uma curta informação que nos possibilita inferir algumas considerações importantes sobre a vida deste pintor.

Registra Martins no verbete relativo ao pintor a seguinte nota: “ 1801 – ...homem pardo, natural da Vila de Sabará, morador neste arraial de Curral del Rei, onde vive de sua arte de Pintor, de idade de 46 annos”. Informação esta, segundo indicação da autora, retirada de um livro de Devassas, fls. 157, pertencente ao arquivo da Cúria de Mariana (ainda não pesquisado).¹⁵

¹³ Livro 7 de Baptizados da Freguesia de Santa Catarina-1686-1701 (disponível no site: PT-ADLSB-PRQ-PLSB28-001-B7).

¹⁴ PASSOS, Zoroastro Vianna. Em torno da História do Sabará. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942, p. 139.

¹⁵ MARTINS, Op. cit., p. 170, vol. II.

De onde se pode inferir, portanto, que Gonçalves da Rocha era natural da Vila de Sabará, onde teria nascido ano de 1755, já que contava com 46 anos em 1801. Trata-se, então, de um pintor da mesma geração dos pintores Manoel da Costa Ataíde, Manoel Ribeiro Rosa, João Batista de Figueiredo e Francisco Xavier Carneiro, pintores nascidos em fins da década de 1750 e início da década de 1760.

Em qual oficina teria Joaquim Gonçalves da Rocha se iniciado na arte da pintura? É uma questão de difícil resposta, visto que até hoje nem sabemos, p. ex., quem teria sido o mestre de Manoel da Costa Ataíde, artista cuja documentação já foi esmiuçada centenas de vezes!

Como, no estudo da pintura colonial, movemo-nos quase sempre no campo labiríntico das conjecturas, não será então desproposito levantar aqui mais uma: porventura não seria Joaquim Gonçalves da Rocha parente próximo – filho talvez? – do pintor João Gonçalves da Rocha, que em 1770 encontrava-se na vila de Sabará dourando na igreja matriz o retábulo da Irmandade do Amparo? Os sobrenomes são os mesmos e também o ofício; nesta data, em 1770, Joaquim estaria com 15 anos, uma boa idade para ser iniciado no ofício da pintura, e nada melhor do que ser feito justamente com o pai ou um parente próximo. Em sendo pardo, como declarado no documento citado por Martins, Joaquim seria forçosamente um filho ilegítimo de João Gonçalves da Rocha ou de outro indivíduo com uma mulher negra escrava ou alforriada.

Outro dado que se pode inferir deste registro é que: estando com 46 anos em 1801, Gonçalves da Rocha ao ajustar em 1818 a grandiosa pintura do forro da igreja do Carmo de Sabará, estaria, portanto, com 63 anos de idade. O que, convenha-se, tratar-se de uma idade já bem avançada para ficar equilibrando-se em andaimes montados em alturas bem elevadas. O que justifica a presença de outros oficiais na empreitada, como se deduz da obrigação da Ordem inserida no ajuste de fornecer durante o período da obra “as cazas desta Ordem com seos pertences para guarda das tintas e residencia dos officiaes...”

A partir desta citação podemos presumir ser Gonçalves da Rocha um pintor bastante experiente e respeitado na região, “chefe” de uma equipe de pintores – alguns poderiam ser inclusive seus aprendizes – e o que explicaria, em certa parte, a presença na região de Sabará e adjacências de um grupo de pinturas de forro cujas estruturas “arquitetônicas” e temáticas apresentam características bem semelhantes.

No contrato ajustado, em 1818, entre Joaquim Gonçalves da Rocha e a Ordem Terceira do Carmo de Sabará a pintura e douramento da sua igreja encontramos descrito praticamente o tipo de forro que o pintor viria executar em outros tempos pintados por ele e sua equipe:

Uma pintura geralmente composta por um “banco de arquitetura” – ao qual os especialistas hoje gostam de chamar de “muro-parapeito” – com seus pedestais em forma de quartelas sustentando vasos de flores e/ou anjos com emblemas e instrumentos musicais.

Por trás do “banco de arquitetura” aparecem inseridas figuras sacras atendendo certamente o desejo dos clientes: ora os evangelistas, ora os quatro grandes doutores da Igreja, sendo estes os mais frequentes, e ora santos.

Ao meio do forro pinta-se a “Visão” principal com Nossas Senhoras em suas diversas devoções, com a Trindade coroando Nossa Senhora, com cenas de passagens bíblicas e com santos. E todos eles envolvidos por nuvens com coros de anjos e querubins.

Este é, portanto, o topos apresentado pelas pinturas de Gonçalves da Rocha e seus seguidores, ainda que individualizado nas suas características principais, fato este percebido pelas variações de estilo e qualidade pictórica.

Duas das obras de Joaquim Gonçalves da Rocha na região são datadas, do Mosteiro de Macaúbas e do Carmo de Sabará, já outras indicadas aqui são atribuídas a ele e a sua equipe face à repetição do esquema composicional e da temática apresentada nas pinturas.

A pintura mais remota e documentada de Joaquim Gonçalves da Rocha refere-se aos forros da Capela do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, e cuja data do ajuste é de 1800¹⁶.

Ali o pintor executou as pinturas dos forros da Capela-mor e da Nave. Em ambas desenvolve a estrutura do muro-parapeito com anjos segurando buquês de flores, na Capela-mor, e com os Evangelistas e Doutores da Igreja, na nave. (FIG. 1)

Na visão central da Capela-mor representa Nossa Senhora sendo coroada pela Santíssima Trindade e na Nave a figura de Nossa Senhora indicando ao peito seu sagrado coração. (FIG. 2)



Fig. 1 – Mosteiro de Macaúbas – Pintura no forro da Capela-Mor, 1800 (Foto: Arquivo do IEPHA/MG)



Fig. 2 – Mosteiro de Macaúbas – Pintura do forro da Nave, 1800 (Foto: Arquivo do IEPHA/MG)

Para a igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Sabará, Joaquim Gonçalves da Rocha teve uma atuação mais longa: em 1812 ajusta o douramento e pintura do altar-mor¹⁷; em 1813, a pintura da sacristia e consistório¹⁸, e em 1818 a pintura e douramento da nave¹⁹.

¹⁶ MELLO, Cleyr Maria de. Op. cit., p. 35.

¹⁷ PASSOS, Zoroastro Vianna. Em torno da História do Sabará. A Ordem 3ª do Carmo e a sua Igreja. Obras do Aleijadinho no Templo. Rio de Janeiro: [s.n.], 1940, p. 116-117.

¹⁸ MARTINS, Op. cit., p. 170, vol. II.

¹⁹ PASSOS, Op. cit., p. 117-119.

Tanto a pintura da Capela-mor quanto a da Nave encontram-se estruturadas a partir de um muro-parapeito com balcões-púlpitos e quartelas, onde se inserem figuras de anjos levando emblemas relativos a Nossa Senhora (estrela, lírio, casa, porta, torre, rosa, lua crescente e sol), na Capela-mor, e figuras de papas, reis, santos e santas pertencentes à Ordem, situados por detrás do muro da Capela e da Nave. (FIG. 3)



Fig. 3 – Igreja da Ordem 3ª do Carmo em Sabará, c. 1818 – Pintura do forro da Capela-mor (Foto: autor)



Fig. 4 – Igreja da Ordem 3ª do Carmo em Sabará, 1818 – Pintura do forro da Nave (Foto: autor)

Nas visões do centro, na Capela-mor, a cena na qual Nossa Senhora do Carmo, carregando o menino Jesus, entrega o escapulário a São Simão Stock, tido por fundador da Ordem, e na Nave, a cena bíblica na qual o profeta Elias, elevado ao céu em uma carruagem de fogo, deixa cair seu manto a seu discípulo Eliseu, episódio que os carmelitas tomam simbolicamente como o nascimento de sua ordem! (FIG. 4)

As outras pinturas que podem ser atribuídas a Joaquim Gonçalves da Rocha e sua oficina são as da Matriz de Santa Luzia na cidade de mesmo nome, Igreja de São Francisco em Sabará, Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Ravena, distrito de Sabará, e a Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Morro Vermelho, distrito de Caeté. (FIG. 5)

Todas estas pinturas foram executadas no século XIX, certamente, entre 1800 e 1825. Apresentam uma composição semelhante, com um muro-parapeito circundando todo o teto, decorado em quartelas, compoteiras, concheados e flores. Por dentro do muro, surgem as figuras dos Evangelistas (Capela-mor de Santa Luzia, Capela-mor de São Francisco em Sabará e Nave de Nossa Senhora de Nazaré em Morro Vermelho) ou as figuras dos quatro Doutores da Igreja (Nave de Santa Luzia e Capela-mor de Nossa Senhora de Nazaré em Morro Vermelho). (FIG. 6)



Fig. 5 – Matriz de Santa Luzia – Pintura do forro da Capela-mor, séc. XIX (Foto do autor)



Fig. 6 – Igreja de São Francisco em Sabará – Pintura do forro da Capela-mor, séc. XIX (Foto: autor)



Fig. 7 – Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Ravena (Sabará) – Pintura do forro da Capela-mor, séc. XIX (Foto: Arquivo do IEPHA/MG)



Fig. 8 – Museu do Ouro (Sabará) – Imagem de São Jorge (220x90x50 cm), 1816 (Foto do autor)

Nas visões do centro representam-se temas relativos à devoção do templo, como a Santa Luzia na Matriz daquela cidade; a Nossa Senhora Rainha dos Anjos na São Francisco de Sabará; A cena da assunção de Nossa Senhora na Nave de Santa Luzia, Capela-Mor de Nossa Senhora da Assunção em Ravena e Capela-mor de Nossa Senhora de Nazaré em Morro Vermelho, em cuja Nave se vê cena do milagre em que Nossa Senhora de Nazaré intercede pelo cavaleiro Diego Fuas Roupinho. (FIG. 7)

Por fim, deve-se mencionar ainda sobre a atuação de Joaquim Gonçalves da Rocha em Sabará, o estofamento da interessante imagem de São Jorge, que antigamente saía a cavalo na procissão de Corpus Christi e que hoje se encontra no Museu do Ouro, em Sabará. A imagem, executada pelo escultor Antônio Pereira dos Santos, em 1816, foi estofada no mesmo ano e em 1819 pelo pintor²⁰. (FIG. 8)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 18, p. 11-47, 1978.

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958 (Publicações do DPHAN, nº 20).

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974, vol. II (Publicações do IPHAN, nº 27).

MELLO, Cleyr Maria de. *Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas – Cronologia: 1708/1994*. Santa Luzia: Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, 2014.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Pintura de perspectiva em Minas Colonial – Ciclo Rococó. *Revista Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, nº 12, p. 171-180, 1982/3.

PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da História do Sabará. A Ordem 3ª do Carmo e a sua Igreja. Obras do Aleijadinho no Templo*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1940.

_____. *Em torno da História do Sabará*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942.

RIBEIRO, Myriam. A Pintura de perspectiva em Minas Colonial. *Revista Barroco*. Belo Horizonte: UFMG, nº 10, p. 27-37, 1979.

²⁰ APM-CMS-155 – Receita e Despesa, 1815-1820, fls. 33 e 110.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DA AJUDA: UMA MEMÓRIA ESMAECIDA

Raquel Ramos Pimentel

Conservadora restauradora

Mestre em Artes Visuais

Universidade Federal do Espírito Santo

raquelrpimentel@hotmail.com

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de desaparecimento de parte do acervo de imagens da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, fundada em 1716 e tombada pelo IPHAN em 1985¹. A igreja pertencia à antiga fazenda jesuítica de Araçatiba, localizada no município de Viana e uma das maiores produtoras de açúcar da Capitania do Espírito Santo. Como ocorre na maior parte dos acervos de imagens no Espírito Santo, não há registros que comprovem a autoria e nem datação dessas esculturas, contudo, através da documentação primária, inventários realizados, bibliografia específica e fotografias antigas das imagens foi possível reunir dados importantes para a pesquisa.

Palavras-chave: igreja, imagens, Nossa Senhora da Ajuda

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de desaparecimento de parte do acervo de imagens da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, fundada em 1716 e tombada pelo IPHAN em 1985². A igreja pertencia à antiga fazenda jesuítica de Araçatiba, localizada no município de Viana e uma das maiores produtoras de açúcar da Capitania do Espírito Santo.

Como ocorre na maior parte dos acervos de imagens no Espírito Santo, não há registros que comprovem a autoria e nem datação dessas esculturas, contudo, através da documentação primária, inventários realizados, bibliografia específica e fotografias antigas das imagens foi possível reunir dados importantes para a pesquisa.

A igreja de Nossa Senhora da Ajuda possuía um acervo de imagens religiosas, que após a expulsão dos jesuitas do Brasil em 1759 foi sequestrado, inventariado e vendido, assim como todos os outros bens da fazenda³.

O primeiro inventário foi realizado por deliberação régia, durante o período de 8 a 17 de abril de 1780. No que se refere as imagens da igreja constam nove esculturas sacras e uma Santa Ceia: “Nossa Senhora da Ajuda, Menino Deus, Santo Antônio, Santana, Santo Inácio, São Francisco Xavier, Senhor Crucificado, São José, Nossa Senhora do Presepe, um painel da Ceia do Senhor (...)”⁴. Também estão relacionadas no mesmo inventário objetos e joias pertencentes a quatro imagens não citadas:

¹ BALESTRERO, L. Heribaldo. A obra dos jesuitas no espírito Santo, 1979, P. 68

² BALESTRERO, L. Heribaldo. A obra dos jesuitas no espírito Santo, 1979, P. 68

³ Ibidem, p.69

⁴ DAEMON, Basílio Carvalho. Província do Espírito Santo: sua descoberta, história cronológica, sinopse e estatística. 2010, P.238 e 239

uma piscina de prata, uma chave de prata, um cálix de prata, uma grande coroa de prata de Nossa Senhora da Ajuda, outra coroa de prata de outra Senhora da Ajuda, um resplendor e palma de prata de São Francisco Xavier, outro resplendor de Santo Inácio, dois ditos pequenos com uma coroa e um coração de prata pertencentes a Santana, São Benedito e Nossa Senhora; uma cruz de prata do Menino Deus e uma outra cruz de prata de Santo Inácio; um resplendor de prata de Santo Antônio, três resplendores de prata das três imagens do Presepe, quatro castiçais grandes de prata, duas cruzes grandes de prata para guião pertencentes às irmandades de Nossa Senhora da Ajuda e São Francisco Xavier (...)⁵ (grifo nosso).

De acordo com a descrição acima é possível levantar a hipótese de que o acervo da igreja, em algum outro momento, possuiu um número maior de imagens do que o mencionado no inventário. Compreende-se que na citação “outra coroa de prata de outra Senhora da Ajuda” é uma referência a uma coroa que pertencia a uma segunda imagem de Nossa Senhora da Ajuda. Do mesmo modo, de forma menos explícita a expressão “dois ditos pequenos” é uma alusão aos resplendores, que juntamente com uma coroa e um coração de prata pertenciam as imagens de Sant’Ana, São Benedito e Nossa Senhora. Uma vez que a imagem de São Benedito não utiliza como atributo nem coração e nem coroa, é pertinente considerar que um dos resplendores era dele. Mais adiante, no mesmo texto, é possível entender que os outros “três resplendores de prata” pertenciam as “três imagens do Presepe”. Entretanto, se apenas uma imagem de Nossa Senhora havia sido relatada como pertencente ao presépio, os dois outros resplendores pertenciam a quais imagens do presépio? São José e Menino Jesus ou alguns dos Reis Magos? Embora não seja possível saber quais eram, certamente existiram outras quatro imagens na igreja de Araçatiba, mesmo que em um período mais remoto, entre as quais outra Nossa Senhora da Ajuda, São Benedito e duas imagens do presépio.

Concluído o inventário e avaliação dos bens, a fazenda foi arrematada pelo capitão Manuel Bento da Rocha e pelo tenente-coronel Manoel Fernandes Vieira, na Junta da Fazenda do Rio de Janeiro em 30 de maio de 1780 pela mesma quantia em que as terras foram avaliadas 58:603\$480⁶.

Segundo Balestrero o Coronel de Ordenança Bernardino Falção Gouveia Vieira Machado teria adquirido as terras de Araçatiba posteriormente, graças as boas relações que mantinha como funcionário do governo⁷. De fato, durante a visita do bispo do Rio de Janeiro D. José Caetano da Silva Coutinho ao Espírito Santo, ele ficou hospedado em Araçatiba, que consta como Residência Episcopal no dia 12 de novembro de 1812. Foi concedida ao coronel Bernardino a permissão de realizar celebrações nas casas de sua fazenda e batismos para crianças e adultos nos escritórios e capelas de sua propriedade, por meio de Provisão concedida nesta mesma data e prorrogada até 1814. Considerada uma importante fazenda agrícola, a propriedade contava com trabalho de mais de 400 escravos⁸.

Um relato do príncipe Maximiliano Weid Newvied, naturalista alemão que viajou pelo Espírito Santo e fez uma visita ao município de Viana, em fins de 1815, comprova a grande dimensão e a produtividade das terras da fazenda nesta época.

Araçatiba foi a maior fazenda que encontrei durante a minha viagem. O edifício possui extensa fachada de dois pavimentos, e uma igreja; as choças dos negros, como o engenho de açúcar e as casas de trabalho, ficam ao pé de uma colina, perto da residência⁹.

⁵ Ibidem, p.239

⁶ DAEMON apud NERY, p.238

⁷ BALESTRERO, 1979, p.37

⁸ Ibidem, p. 92

⁹ MAXIMILIANO, Príncipe de Wied- Neuwied, Viagem ao Brasil; Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1958. Pgs 143 e 146.

O filho do coronel Bernardino, o capitão Sebastião Vieira Machado, tornou-se o herdeiro da fazenda alguns anos depois. Assim como seu pai, tinha grande prestígio naquela comunidade e também recebeu Provisão em 1819 para realizar celebrações e batismos em suas terras¹⁰. Realizou uma reforma na igreja no ano de 1849, conforme placa fixada na fachada e foi enterrado dentro da igreja, no arco cruzeiro, segundo lápide sepulcral datada de 1855. As terras de Araçatiba ficaram com os descendentes de Sebastião Vieira Machado até 1865¹¹.

Através de uma audiência pública, realizada em 1894, uma parte da fazenda foi dividida entre os devotos de Nossa Senhora da Ajuda, a maioria ex-escravos da fazenda. Foi cedida ao cabedal de Nossa Senhora da Ajuda uma quarta de terra da antiga fazenda de Araçatiba: “uma quarta de terras, cada um dos 21 herdeiros que tinham quinhões nas 47 partes em que ficou dividida a fazenda (sic)”¹².

No final do século XIX a igreja de Nossa Senhora da Ajuda passou por um longo período de decadência, esquecimento e depredações, momento em que são divulgados nos jornais da época arrombamentos das janelas, derrubada de uma parede e escavação em busca de dinheiro¹³, acreditava-se que os jesuítas, antes de partir, haviam enterrado dinheiro dentro da igreja.

Quanto às imagens, é importante destacar o relato de D. Pedro Maria de Lacerda, bispo do Rio de Janeiro, durante sua estadia na Fazenda Paraíso, em Alegre, no dia 19 de janeiro de 1887. Lacerda havia descoberto que muitos escravos que ali estavam foram trazidos da fazenda de Araçatiba. Interessado em saber quais imagens ainda estariam na igreja, registrou a declaração de uma das escravas:¹⁴

(...) disse-me que de N. Sra. Da Ajuda, do Sr dos Passos, de S. Francisco. Que S. Francisco, perguntei; e disse que Xavier e juntou S. Inácio. Apresentei-lhe uma das imagens do Pe. Anchieta que há pouco recebi da corte: e disse-lhe que imagens estão lá vestidos como este Pe. Anchieta: será Sr dos Passos? Não, respondeu ela, mas sim S. Francisco Xavier e S. Inácio. E assim deve ser.

Nota-se o cuidado do bispo em checar a lista de imagens informada, conferindo como se vestiam os santos jesuítas São Francisco Xavier e Santo Inácio. A partir desses dados supõe-se que ao menos as imagens da padroeira Nossa Senhora da Ajuda, São Francisco Xavier e Santo Inácio ainda permaneciam em Araçatiba. Além disso, acrescenta-se a imagem do Senhor dos Passos, visto que não foi inventariada em 1780.

A igreja de Nossa Senhora da Ajuda e seu acervo, foram tombados como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 20 de março de 1950. Na certidão do Livro de Tombo Histórico e das Belas Artes, do Ministério da Cultura, inscrição nº 267, processo 422/50, constam duas imagens de Nossa Senhora da Conceição. Entretanto, nada é mencionado sobre a imagem da padroeira Nossa Senhora da Ajuda ou sobre a existência de outras imagens¹⁵.

¹⁰ BALESTRERO, 1979, p. 92

¹¹ ABREU, Tereza Carolina Frota, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 6a. Subregional II. Vitória- ES. Projeto de captação de recursos para Revitalização e Restauração da Igreja de N. S. da Ajuda, uma parceria entre o IPHAN e a Prefeitura Municipal de Viana. Araçatiba, Viana- Es, 2002.

¹² Ibidem, 2002.

¹³ Lopes, Almerinda da Silva. Arte no Espírioto Santo do século XIX à Primeira República. Ed. do Autor. 1997, p.69

¹⁴ LACERDA. Dom Pedro Maria de. Diário das Visitas Pastorais de 1880 e 1886 à Província do Espírito Santo. Vitória: Phoenix Cultura, 2012, p. 572

¹⁵ CERTIDÃO DE TOMBAMENTO DA IGREJA DE ARAÇATIBA E SEU ACERVO, Livro de Tombo Histórico e das Belas Artes, Ministério da Cultura, inscr. n.267, processo n.422/50, fls 46 e inscr. n. 353 fls 72

Certamente a imagem da padroeira Nossa Senhora da Ajuda foi identificada equivocadamente como Nossa Senhora da Conceição, uma vez que ela se encontra até os dias atuais no altar-mor da igreja de mesmo nome em Araçatiba.

Fotografias gentilmente cedidas pela restauradora Rachel Diniz Ferreira, que realizou uma pesquisa em Araçatiba na década de 1980, comprovam a existência das duas imagens, que ficavam expostas na igreja nesta época, Nossa Senhora da Ajuda no altar-mor (FIG. 1) e Nossa Senhora da Conceição, sobre uma mesa na lateral esquerda da nave (FIG. 2).



FIG. 1 - Arquivo Rachel Diniz Ferreira. Imagens de Nossa Senhora da Ajuda no altar-mor e de Nossa Senhora da Conceição na lateral esquerda. 1984



FIG. 2 - Arquivo Rachel Diniz Ferreira. Imagem de Nossa Senhora da Conceição. 1984

Em fotografias antigas do IPHAN, embora desfocadas, é possível identificar as mesmas imagens, Nossa Senhora da Ajuda (FIG. 3) e Nossa Senhora da Conceição (FIG. 4), como também as imagens do Senhor dos Passos desmontado (FIG. 5 e 6), Menino Deus (FIG. 7), São Sebastião (FIG. 8) e Nossa Senhora com menino, somando um total de seis imagens.



FIG. 3 - Arquivo do IPHAN. Imagem de Nossa Senhora da Ajuda. [S.D.]

FIG. 4 - Arquivo do IPHAN. Imagem de Nossa Senhora da Conceição. .[S.D.]





FIG. 5 - Arquivo do IPHAN. Imagem do Senhor dos Passos desmontado. [S.D.]



FIG.a 6 - Arquivo do IPHAN. Cabeça da imagem do Senhor dos Passos com peruca. [S.D.]



FIG. 7 - Arquivo do IPHAN. Imagem do Menino Deus. [S.D.]



FIG. 8 - Arquivo do IPHAN. Imagem de São Sebastião. [S.D.]

De acordo com o acervo documental do IPHAN, a restauração das imagens ocorreu entre 1987 e 1990, período em que foram realizados serviços de imunização geral e arrolamento dos bens móveis (não encontrado), executados por meio do Departamento Estadual de Cultura, com recursos do Governo do Espírito Santo e acompanhamento do IPHAN¹⁶.

¹⁶ DOCUMENTO DE CARACTERIZAÇÃO DO BEM CULTURAL E DO SÍTIO HISTÓRICO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA AJUDA. Acervo Documental do IPHAN. Viana, ES, p.42

Essas informações conferem com os relatos verbais de D. Emiliana Coutinho da Silva, antiga guardiã da igreja por aproximadamente 40 anos (até 17 de março de 2009) e descendente de Sebastião Vieira Machado. Segundo D. Emiliana as imagens da igreja foram restauradas em 1990, por uma restauradora de Minas Gerais, a convite da prefeita da época Maria Teresinha Mendes Pimentel. Inclusive a imagem de Nossa Senhora da Conceição, que teria desaparecido pouco tempo depois¹⁷.

No inventário do acervo de bens móveis e integrados da igreja de Araçatiba, realizado pelo IPHAN, assinado pela firma Seguir Consultoria e Projetos LTDA, em março de 2008, consta apenas uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, com datação do final do século XVIII ou início do XIX, de 105 X 45 X 75 cm e uma imagem de Cristo Crucificado, do século XIX, de 70 X 8 X 23 cm¹⁸.

Considerando o grupo de imagens identificadas nas fotos do arquivo do IPHAN e através da fotografia anexada à ficha do inventário, confirma-se que a imagem Nossa Senhora da Conceição foi identificada erroneamente. Trata-se na verdade da imagem da padroeira Nossa Senhora da Ajuda.

Quanto à imagem de Nossa Senhora da Conceição, como foi dito anteriormente, já havia sido roubada na época do inventário em 2008. Provavelmente o mesmo aconteceu com a imagem do Menino Deus e o painel da Santa Ceia, também não inventariados.

A imagem do Senhor dos Passos, não foi incluída em nenhum inventário, nem no de 1780 e nem no de 2008, possivelmente porque não foi encontrada em nenhuma das duas ocasiões, devido a um antigo costume da comunidade, preservado até os dias atuais. A imagem, uma escultura de vestir totalmente articulada, fica guardada em um baú de madeira, localizado na sacristia, envolvida em tecidos e só é exibida durante a Semana Santa, momento em que é montada, vestida, penteada e exposta à adoração dos fiéis. Após a cerimônia da Paixão e morte de Cristo, as portas da igreja se fecham, a imagem é novamente despida, desmontada e retorna ao baú, de onde só sairá no ano seguinte.

Em relação às outras imagens: São Sebastião e Nossa Senhora com menino, foram omitidas por alguma razão desconhecida, pois aparecem em inventário posterior.

Um novo inventário foi realizado em 17 de abril de 2015, no qual foram anexadas as imagens negligenciadas. Constam as seguintes imagens em madeira: Nossa Senhora da Conceição, de 105 x 45 cm (na ficha novamente aparece a fotografia da imagem de Nossa Senhora da Ajuda); Senhor dos Passos articulado, com peruca de cabelo humano, de 171 cm de altura e São Sebastião, de 44 x 15 cm. Das imagens citadas encontradas no arquivo fotográfico do IPHAN, Nossa Senhora com Menino Jesus, sem iconografia definida, de 62 x 17 cm, foi a única identificada com o suporte em gesso. Também foram catalogadas quatro imagens em gesso: Nossa Senhora da Aparecida, Sagrado Coração de Jesus (2) e São Benedito e uma imagem em resina da Sagrada Família¹⁹.

Antigas e novas falhas são percebidas no inventário de 2015: a imagem de Nossa Senhora da Ajuda continua a ser identificada como Nossa Senhora da Conceição, são inseridas as imagens do Senhor dos Passos e São Sebastião, mas a imagem de Cristo Crucificado é esquecida.

¹⁷ SILVA, EMILIANA COUTINHO DA. 22 de abril de 2015. Entrevista concedida à equipe do Núcleo de Conservação e Restauração da UFES

¹⁸ INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA AJUDA. Arquivo de documentação do IPHAN, 2008

¹⁹ INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS E INTEGRADOS DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA AJUDA. Arquivo de documentação do IPHAN, 2015

Em visita à igreja de Nossa Senhora da Ajuda, realizada pela equipe do Núcleo de Conservação e Restauração (NCR) da UFES, à qual pertence a autora, em abril de 2015²⁰, para elaboração de projeto de restauro das imagens de madeira, foram encontradas as seguintes esculturas: Nossa Senhora da Ajuda, 137 X 80 X 42 cm; Cristo Crucificado, 70 X 8 X 23 cm e Senhor dos Passos, 175 X 53 X 35 cm. Observou-se que as dimensões aferidas são diferentes das encontradas nos inventários. A imagem de São Sebastião, que estava guardada em algum local dentro da própria igreja, não foi disponibilizada para identificação e diagnóstico do estado de conservação.

No site do IPHAN, até hoje apenas a imagem de Nossa Senhora da Conceição consta como roubada da igreja de Nossa Senhora da Ajuda. Entretanto, levando em conta a análise dos inventários realizados em 1780, 2008 e 2015, como também fotografias reunidas nesse trabalho, concluímos que desapareceram também outras imagens. Antes de 1780 já haviam desaparecido: outra Nossa Senhora da Ajuda, São Benedito e duas imagens de presépio. Entre o primeiro inventário e o relato do bispo Lacerda, ou mesmo depois de 1880, provavelmente sumiram as seguintes imagens: Santo Antônio, Santana, São José, Nossa Senhora do Presépio, Santo Inácio, São Francisco Xavier e o painel da Santa Ceia. Depois de 1990 desapareceram: Nossa Senhora da Conceição e Menino Deus. Um total de doze imagens e uma pintura.

As imagens desaparecidas podem ter sido roubadas e vendidas ou transferidas para outras igrejas. A imagem de Nossa Senhora da Ajuda, apesar das precárias condições de conservação, resiste aos constantes roubos, provavelmente por ser de grande dimensão e estar parafusada ao nicho principal do retábulo-mor. A imagem do Senhor dos Passos, também mal conservada, como foi dito, mantém-se com pouca visibilidade, pois fica guardada dentro de um baú de madeira e só é exposta na Sexta-feira Santa. Até recentemente a imagem era montada ajoelhada com uma cruz nas costas na Quinta-feira Santa, para cumprir a iconografia do Senhor dos Passos, transformando-se em Senhor Morto na Sexta-feira da Paixão, quando a cruz era retirada e a imagem era exposta deitada sobre uma mesa. As imagens de Cristo Crucificado e de São Sebastião estão em melhor estado de conservação, embora apresentem sujidades e repinturas.

Do antigo conjunto arquitetônico jesuítico, a igreja se constitui como o único remanescente, juntamente com as ruínas da residência e o cemitério. Atualmente encontra-se com problemas estruturais, de infestação de insetos xilófagos, sujidades generalizadas e principalmente excrementos de pássaros e morcegos, que moram dentro do monumento, problemas que afetam também as imagens.

Conflitos entre membros da comunidade fez com que alguns dos antigos fiéis, mais participativos, deixassem de atuar nos cuidados básicos com a limpeza da igreja e das imagens. O que é agravado pela falta de uso constante do espaço, devido a baixa frequência de missas, que só acontecem uma vez ao mês.

O fator mais problemático são os inventários incorretos, que mantêm identificações equivocadas de devoção, dados incompletos de dimensão, procedência e doação, ausência de datação, omissão de imagens e outros bens. Erros que contribuem para o desaparecimento das imagens e a impunidade dos responsáveis. Além disso, impedem que sua população conheça sua verdadeira história.

²⁰ RELATÓRIO DE VISITA À IGREJA DE NOSSA SENHORA DA AJUDA. Arquivo de documentação do Núcleo de Conservação e Restauração da UFES, 22 de abril de 2015

A igreja é marco das duas principais festas locais: a celebração da padroeira Nossa Senhora da Ajuda, que acontece no dia 8 de setembro, com a caminhada da Ajuda, no sábado anterior à festa, e a festa de São Benedito, que em Araçatiba ocorre no primeiro domingo após o natal, marcada pela participação das bandas de congo.

A comunidade de Araçatiba, formada por aproximadamente 800 moradores, remanescentes de escravos, espera pela restauração desse monumento e de suas imagens, projeto elaborado em parceria com o IPHAN e a Arquidiocese de Vitória, que tramita no ministério da cultura aguardando aprovação.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Tereza Carolina Frota. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 6a. Subregional II*. Vitória- ES. Projeto de captação de recursos para Revitalização e Restauração da Igreja de N. S. da Ajuda, Araçatiba, Viana- Es, 2002.

ARQUIVO FOTOGRÁFICO DO IPHAN. *Imagens digitalizadas da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, [s/d]*, Seis fotografias pb.

BALESTRERO, L. Heribaldo. *A obra dos jesuitas no espírito Santo*. S/ editora, 1979.

CARNIELLI, Adwalter Antônio. *História da Igreja Católica no Estado do Espírito Santo: 1535-2000*. Vitória: Gráfica e Editora Jep, 2005.

CERTIDÃO DE TOMBAMENTO DA IGREJA DE ARAÇATIBA E SEU ACERVO, Livro de Tombo Histórico e das Belas Artes, Ministério da Cultura, inscr. nº 267, processo nº422/50, fls 46 e inscr. nº 353.

DAEMON, Basílio Carvalho. *Província do Espírito Santo: sua descoberta, história cronológica, sinopse e estatística*. Coordenação Maria Clara Medeiros Santos Neves. Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2010.

DOCUMENTO DE CARACTERIZAÇÃO DO BEM CULTURAL E DO SÍTIO HISTÓRICO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA AJUDA. Arquivo de Documentação do IPHAN. Viana, ES.

FERREIRA, Rachel Diniz. *Imagens da igreja de Nossa Senhora da Ajuda, 1984*, duas fotografias coloridas, 8x12 cm.

HERMANI, Renata. *Catálogo de bens tombados no Espírito Santo*. Fernando Achiamé e outros. Vitória: Secretaria de Estado de Educação e Cultura/Conselho Estadual de Cultura; Universidade Federal do Espírito Santo, [s/d].

INVENTÁRIO de bens móveis e integrados da igreja de Nossa Senhora da Ajuda. Arquivo de documentação do IPHAN, 2008.

INVENTÁRIO de bens móveis e integrados da igreja de Nossa Senhora da Ajuda. Arquivo de documentação do IPHAN, 2015.

LACERDA, D. Pedro Maria de. *Diários das Visitas Pastorais de 1880 e 1886 à Província do Espírito Santo*. Vitória: Phoenix Cultura, 2012. Organização e coordenação editorial: Maria Clara Medeiros Santos Neves.

LIVRO de visita pastoral de Dom João Batista Nery (1897-1908). Arquivo do Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória ES, livro nº 172.

LOPES, Almerinda da Silva. *Arte no Espírito Santo do século XIX à Primeira República*. Ed. do Autor. 1997.

MAXIMILIANO, Príncipe de Wied- Neuwied. *Viagem ao Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

RELATÓRIO de visita à Igreja de Nossa Senhora da Ajuda. Arquivo de documentação do Núcleo de Conservação e Restauração da UFES, 22 de abril de 2015.

SILVA, EMILIANA COUTINHO DA. 22 de abril de 2015. Entrevista concedida à equipe do Núcleo de Conservação e Restauração da UFES.

DEVOÇÕES JESUÍTAS NO RIO DE JANEIRO COLONIAL: IMAGENS E RELÍQUIAS

Cesar Augusto Tovar Silva

*Mestre em História Social da Cultura
Pesquisador e professor de História e História da Arte
PUC-Rio / FSBRJ / CSI-RJ
cesartovar@uol.com.br*

RESUMO

A história do estado do Rio de Janeiro em seus primeiros séculos está ligada à presença da Companhia de Jesus nessas terras, atuante desde os tempos da conquista da baía de Guanabara e do núcleo urbano que aí se formou, em 1565. A partir da fundação do Real Colégio de Jesus da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, em 1568, os jesuítas se fizeram presentes na construção das antigas capitanias que formaram este estado, por meio da manutenção de um conjunto de aldeamentos e fazendas desde a região dos Campos dos Goytacazes até as terras de Itaguaí. O presente texto é resultado de uma pesquisa acerca da arte e arquitetura jesuíta no Rio de Janeiro colonial, que teve como eixo motivador a contextualização da ação da Companhia de Jesus na construção da história da cidade do Rio de Janeiro. Entre seus desdobramentos, objetiva refletir sobre o significado das devoções difundidas por esta ordem religiosa nessas terras entre os séculos XVI e XVIII através das imagens e relíquias sagradas.

Palavras-chave: Jesuítas; devoções; imagens; relíquias; mártires.

A COMPANHIA DE JESUS E A AMÉRICA PORTUGUESA

Oficializada em 27 de setembro de 1540 pela Bula *Regimini Militantis Ecclesiae*, a Companhia de Jesus foi, entre as ordens religiosas atuantes nos séculos XVI a XVIII, o principal agente que permitiu à Igreja Católica organizar e expandir sua influência por meio da catequese e educação às terras colonizadas. Nesse contexto, há de se destacar a importância de seus missionários no processo colonizador empreendido por Portugal, primeiro Estado europeu com a qual a Companhia firmou parceria, consolidada ainda em 1540 com a chegada de jesuítas a Lisboa.

Na América Portuguesa, a presença da Companhia de Jesus se verificou a partir da instituição do Governo Geral e a chegada de Tomé de Souza à Capitania Real da Bahia de Todos os Santos, no ano de 1549. Desta comitiva fazia parte o primeiro grupo de jesuítas enviado ao Brasil, sob a liderança do Padre Manuel da Nóbrega.

Estabelecidos na Bahia, os jesuítas estiveram presentes na fundação da cidade de Salvador onde fundaram seu primeiro colégio no Brasil e deram início ao seu principal propósito na colônia, a conversão dos gentios. Para tanto, estabeleceram aldeamentos, comunidades indígenas dirigidas por padres, voltadas para a catequese e mantidas pelo trabalho de subsistência na lavoura e criação de animais.

A partir da Bahia, a presença dos missionários da Companhia de Jesus se expandiu tanto em direção norte, com destaque para a capitania de Pernambuco, como para o sul, notadamente nas capitanias do Espírito Santo e de São Vicente, onde foram fundados colégios e aldeamentos para a promoção da ação catequética e educativa. Para o sustento e manutenção desses estabelecimentos, a Coroa concedeu terras aos padres para que nelas instalassem fazendas produtivas. Dessa forma, formou-se a estrutura básica edificativa da presença jesuíta na colônia: os colégios, os aldeamentos e as fazendas. Em todas, cabe destacar a presença de capelas e igrejas que se destacaram como centros promotores das devoções católicas, um dos alicerces do processo colonizador lusitano.

A FUNDAÇÃO DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO

Entre dezembro de 1552 e janeiro de 1553, em passagem pela baía nomeada pelos portugueses como Rio de Janeiro, um grupo formado pelos padres Manuel da Nóbrega, Francisco Pires e quatro estudantes da Companhia teria pregado aos índios. Serafim Leite, célebre historiador da Companhia de Jesus, apontou esse episódio como “a primeira catequese dos jesuítas no Rio de Janeiro”¹.

Os portugueses, no entanto, não haviam dado muita atenção ao local, concentrando sua atenção mais ao sul, na região correspondente ao atual estado de São Paulo onde, em 1532, Martim Afonso de Souza havia fundado a vila de São Vicente na faixa litorânea e, em 1554, os jesuítas se fixariam, serra acima, junto às aldeias indígenas de Piratininga, núcleo gerador da futura cidade de São Paulo.

Em 1555, após décadas de boa relação de escambo estabelecida com os índios tamoios, que dominavam a região, um grupo de franceses chefiados por Nicolas Durand de Villegagnon adentrou a baía de Guanabara e nela fundou a França Antártica. O núcleo inicial dessa colônia correspondia à pequena Ilha de Serigipe (hoje Villegagnon) onde construíram uma paliçada nomeada Forte Coligny.

Para Portugal, a presença dos franceses na Guanabara era uma ameaça à soberania lusitana na região, isolando São Vicente das demais capitanias localizadas ao norte. Os jesuítas viam na França Antártica o perigo da proliferação entre os nativos dos princípios do calvinismo, então considerado uma heresia. Ameaçados em sua ação missionária, os padres assumiram papel de destaque na conquista do Rio de Janeiro.

Em 1560, o governador-geral Mem de Sá promoveu um ataque aos franceses. Entre os portugueses que participaram da tomada do Forte Coligny, estavam os padres Nóbrega e José de Anchieta. Para Nóbrega, contudo, não bastava expulsar os invasores. Mais de uma vez o padre escreveu recomendando a fundação de uma cidade na região. Para ele, só assim ficaria garantido o domínio português.

Sem a presença efetiva dos portugueses, os franceses não tardaram a retornar. Enquanto isso, empenhado no projeto de fundação de uma cidade na Guanabara, o governador enviou seu sobrinho Estácio de Sá para Portugal em busca de apoio real. Ao mesmo tempo, os jesuítas buscaram estabelecer a paz dos tamoios com os vicentinos, chegando, inclusive, a se fazerem prisioneiros em Iperoig (atual Ubatuba), onde conseguiram convencer alguns indígenas a desistir da luta contra os portugueses no Rio de Janeiro.

No início de 1565, o governador enviou Estácio de Sá da Bahia à Guanabara, com determi-

¹ LEITE, 1938, p. 363.

nações de expulsar os franceses e aí fundar uma cidade. Contudo, com recomendações de que nada se fizesse sem primeiro ouvir os conselhos do padre Nóbrega. Em resultado, no dia 1º de março do mesmo ano, foi fundada a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

O núcleo inicial da cidade localizava-se próximo à barra da Baía de Guanabara, na praia entre os morros Pão de Açúcar e Cara de Cão. Entre as primeiras benfeitorias aí realizadas, estava a primeira capela sob a responsabilidade dos jesuítas na cidade. Tratava-se de uma construção simples, feita de pau a pique e coberta de palha. Consta que algumas vezes ela teria sido furada pelas flechas dos tamoios. Era “uma casa-igreja da evocação de São Sebastião”², santo padroeiro da cidade e do jovem rei Dom Sebastião de Portugal.

Pouco tempo depois, ainda em 1565, Estácio de Sá iniciou o processo de distribuição de sesmarias. Coube aos jesuítas a maior delas. Conhecida posteriormente como sesmaria do Iguaçu, compreendia um amplo território correspondente a boa parte da atual zona norte carioca

Nos meses seguintes à fundação da cidade, ocorreram vários combates. Somente em janeiro de 1567, após a chegada de reforços vindos da Bahia sob a liderança do próprio Mem de Sá, é que foram realizadas as batalhas que determinaram a expulsão definitiva dos franceses. No entanto, o ataque às fortificações inimigas não se deu de imediato. Por ordem do governador, aguardou-se o dia 20 de janeiro, dia do padroeiro São Sebastião a quem se confiou a proteção no combate. Contudo, durante a luta, Estácio de Sá foi atingido por uma flecha. Vindo a falecer após cerca de um mês, foi sepultado na primitiva capela dedicada a São Sebastião.

Expulsos os franceses, Mem de Sá não tardou em transferir a cidade para um local mais seguro no interior da baía: o Morro de São Januário, que mais tarde passaria a ser conhecido como do Castelo. Nele os jesuítas fundaram o seu Colégio, sendo seu primeiro reitor o padre Manuel da Nóbrega.

A expansão da obra jesuíta nas capitanias que formaram o Rio de Janeiro

No novo sítio urbano, os primeiros moradores ergueram outra capela de São Sebastião e a entregaram aos cuidados dos jesuítas. Construída em taipa, era, porém, uma igreja provisória. Em 1570, Mem de Sá já havia feito erguer duas outras igrejas: a Sé de São Sebastião, para onde seriam transferidos os restos mortais de Estácio de Sá, e uma segunda, destinada aos jesuítas. Contudo, esta era pequena e logo precisou ser substituída por um templo maior, construído entre 1585 e 1588, junto ao qual ergueu-se o Real Colégio de Jesus.

Além do Colégio, cabe lembrar que os jesuítas estavam empenhados no trabalho da conversão do gentio. Para isso, foi fundado na sesmaria do Iguaçu, ainda que provisoriamente, o primeiro aldeamento indígena do Rio de Janeiro. Era a aldeia de Gebiracica, formada pelos índios temiminós que haviam lutado como aliados dos portugueses na guerra contra franceses e tamoios para a conquista da Guanabara. Aí os temiminós ficaram por alguns anos e fundaram uma ermida dedicada a São Lourenço, santo sob cuja proteção se mantiveram quando sua aldeia foi transferida para o outro lado da baía, nas terras da atual cidade de Niterói.

No Rio de Janeiro, os jesuítas mantiveram quatro aldeamentos. Os mais antigos, organizados ao redor da baía ainda no século XVI, eram São Lourenço, em Niterói, formado pelos temiminós transferidos de Gebiracica, e São Barnabé, no interior da baía, nas terras da fazenda jesuíta de Pupaia (ou Macacu). No século XVII, foram criados São Francisco Xavier de Itinga, depois transferido

² LEITE, 1938, p. 391.

para Itaguaí, e São Pedro de Cabo Frio, em regiões mais afastadas.

Na América Portuguesa, além do propósito catequético, os aldeamentos cumpriam o papel de defesa da terra contra as possíveis invasões estrangeiras. Assim, sua localização ficava também determinada pelos interesses militares da colonização. Nessa lógica, São Lourenço, São Barnabé e São Francisco Xavier formavam um triângulo defensivo ao redor da cidade do Rio de Janeiro. São Pedro garantia a proteção de Cabo Frio.

Na grande sesmaria do Iguaçu, os padres estabeleceram dois engenhos e uma fazenda: o Engenho Velho, o Engenho Novo e a Fazenda de São Cristóvão. O mais antigo engenho da sesmaria, o Engenho Velho, era dedicado a São Francisco Xavier. Construído nos primeiros anos do século XVIII, o Engenho Novo foi dedicado originalmente a São Miguel Arcanjo, a quem se consagrou sua primitiva capela. Em 1720, inaugurou-se uma nova igreja dedicada a São Miguel e à Imaculada Conceição. A Fazenda ou Quinta de São Cristóvão era a sede de uma ampla casa de campo onde os estudantes do Colégio passavam férias e o descanso semanal. Erguida em lugar alto, entre 1748 e 1752, era um grande edifício de planta com dois pátios internos, entre os quais foi construída uma capela dedicada a São Pedro. Além desta, reservada aos hóspedes da casa de campo, os padres já haviam construído à beira mar a capela de São Cristóvão para congregar os moradores da fazenda.

Além do recebimento de sesmarias, as propriedades dos jesuítas se formaram a partir da compra de terras ou da doação feita por particulares, sobretudo através de testamentos. Assim se formou a Fazenda de Santa Cruz, a maior propriedade jesuítica no antigo Rio de Janeiro, localizada na atual zona oeste carioca. A fazenda era dedicada à exaltação da Santa Cruz e sua igreja a Santa Bárbara.

No outro lado da baía de Guanabara, havia duas outras fazendas. A primeira delas, conhecida como Fazenda do Saco, foi construída entre as praias de São Francisco e Charitas, em Niterói. Segundo a tradição, sua primitiva capela foi erguida ainda no século XVI por índios temiminós e padres jesuítas, entre eles José de Anchieta. Na segunda metade do século XVII, a capela deu lugar à atual igreja de São Francisco Xavier, a quem se consagrou a propriedade. A outra fazenda ficava no recôncavo da baía. Era a Fazenda de Macacu, também conhecida como Fazenda da Papucaia, em cujas terras foi estabelecido o aldeamento indígena de São Barnabé. Entre as construções da fazenda, sua capela era dedicada a Nossa Senhora da Conceição.

A expansão dos jesuítas para o norte do Rio de Janeiro em direção ao Espírito Santo deu-se em conformidade aos interesses colonizadores de submissão dos indígenas e impedimento da presença estrangeira. A conquista das novas capitânicas de Cabo Frio e da Paraíba do Sul, correspondia aos resultados da ação militar e administrativa colonizadora que, no processo de concessão de sesmarias, destinou três delas aos jesuítas. Além disso, cabe lembrar que, no ano de 1617, os jesuítas estabeleceram o aldeamento indígena de São Pedro de Cabo Frio.

Nas novas sesmarias, os padres construíram três fazendas. A mais próxima delas, não muito distante do aldeamento de São Pedro, recebeu o nome de Fazenda dos Campos Novos e foi consagrada a Santo Inácio. Mais ao norte, em Macaé, foi fundada a Fazenda de Santana. Por fim, a mais distante delas, porém a maior e mais importante, era a Fazenda de Santo Inácio e Nossa Senhora da Conceição, que ficou conhecida como Fazenda do Colégio, localizada em Campos dos Goytacazes.

AS DEVOÇÕES JESUÍTAS NO RIO DE JANEIRO COLONIAL

O culto aos santos surgiu nos primeiros séculos da Era Cristã, junto aos túmulos dos mártires, que acabaram por se tornar centros da vida eclesiástica europeia. Nas palavras de Peter Brown, os santos eram “mortos muito especiais”, cuja retidão de vida ou de morte pela fé permitiam a ligação entre os vivos e Deus³. Ao longo da Idade Média, outros modelos de santidade se uniram aos mártires e a prática do culto aos santos se tornou uma das marcas de identidade do cristianismo católico.

Fortalecido a partir do século XVI, em função do contexto contrarreformista, o culto aos santos se consolidou como um dos principais alicerces sobre o qual se desenvolveu o processo catequético junto às colônias ibéricas. Nesse raciocínio, as capelas e igrejas fundadas no Novo Mundo podem ser um dos elementos reveladores das intenções devocionais, ou seja, a que santos elas eram consagradas e por que razões.



FIG. 1 – São Lourenço. Madeira dourada e policromada. 118 cm. Séc. XVII. Igreja de São Lourenço dos Índios, Niterói. Foto: Cesar Tovar



FIG. 2 – São Barnabé. Madeira dourada e policromada. 134 cm. Séc. XVIII. Igreja de São Barnabé, Itaboraí. Foto: Cesar Tovar

Os jesuítas se destacaram como um dos principais agentes da promoção das devoções católicas na América. Contudo, cabe lembrar que, em seus primeiros tempos, a Companhia de Jesus ainda não possuía seus próprios santos oriundos da Ordem, razão pela qual se colocaram sob a proteção de modelos já consagrados de santidade, entre os quais se destacavam os mártires. No caso do Rio

³ BROWN, 1981, p. 3.

de Janeiro, constatou-se que os santos aos quais foram consagradas a maior parte das 14 propriedades da Companhia de Jesus (1 Colégio, 4 aldeamentos e 9 fazendas) eram mártires ou jesuítas, com ênfase aos primeiros no século XVI. Além do culto a São Sebastião, cuja imagem os jesuítas foram guardiães nos primeiros anos da cidade, também foram consagrados a santos mártires os aldeamentos de São Lourenço (FIG. 1) e São Barnabé (FIG. 2), bem como a fazenda de São Cristóvão. No século seguinte, o aldeamento de Cabo Frio foi consagrado a São Pedro, apóstolo e papa martirizado. Também a este foi dedicada a capela da casa de campo da Fazenda de São Cristóvão, erguida no século XVIII. Na mesma época, a capela da Fazenda de Santa Cruz foi consagrada à virgem mártir Santa Bárbara.

O século XVII consagrou as devoções jesuítas a partir da canonização de seus primeiros santos, Inácio de Loyola e Francisco Xavier, no ano de 1622. Das fazendas estabelecidas neste século, duas foram dedicadas a Santo Inácio (FIG. 3), a de Cabo Frio e a de Campos dos Goytacazes. São Francisco Xavier foi consagrado protetor do aldeamento de Itinga (FIG. 4). A ele também foram transferidas as devoções de duas fazendas fundadas no século anterior: o Engenho Velho e a Fazenda do Saco. O mesmo caso se aplica à igreja construída junto ao Colégio no Morro do Castelo, que passou a ter Santo Inácio como orago.



FIG. 3 – Santo Inácio de Loyola. Madeira policromada. 69 cm. Séc. XVIII. Igreja de Santo Inácio de Campos Novos, Cabo Frio. Foto: Cesar Tovar



FIG. 4 – São Francisco Xavier. Madeira policromada. 96 cm. Séc. XVIII. Igreja de São Francisco Xavier, Itaguaí. Foto: Cesar Tovar

A primeira capela ocupada pelos jesuítas, no sítio da fundação, havia sido consagrada a São Sebastião, cuja imagem teria sido trazida pelo próprio Estácio de Sá. Porém, a construção da Sé no Morro do Castelo e sua consagração ao padroeiro da cidade haviam implicado na transferência da imagem do santo para esta igreja. Assim, a igreja dos jesuítas, até então guardiã da dita imagem, parecia destinada a deixar de ser o principal centro devocional da cidade. Contudo, a situação foi revertida, pois, no final do ano de 1584, uma comitiva da Companhia trouxe ao Rio de Janeiro “uma relíquia do glorioso Sebastião engastada em um braço de prata”, conduzida à igreja dos jesuítas em solene procissão marítima e “colocada no sacrário para consolação dos moradores”⁴. Entre os múltiplos significados do recebimento desta relíquia, o historiador Vinícius Cardoso aponta a possibilidade dos jesuítas, como guardiães da relíquia do padroeiro, terem essa tutela traduzida em poder simbólico, “reafirmando sua função de guias da cristandade e mediadores com o divino”⁵. Dessa forma, os inicianos perdiam a representação da imagem, mas recebiam a relíquia, vestígio da própria presença física do santo.

Segundo Serafim Leite, os jesuítas possuíam uma considerável quantidade de relíquias, na maioria de mártires, guardadas tanto na igreja do Morro do Castelo quanto na capela interna do Colégio. Da lista, percebe-se a existência de mais de uma relíquia do padroeiro São Sebastião. Na igreja, encontravam-se relíquias de São Fabião, São Ponciano, São Remígio, São Basílio, Santa Praxedes, e dos mártires São Sebastião, São Xisto, São Gabínio, São Domício, São Ponciano, Santo Antimo, São Tibúrcio, São Valeriano, São Demétrio, Santa Júlia, Santa Inês e Santa Basilissa. Na capela interna do Colégio, havia relíquias do Santo Lenho, de Santa Mônica e dos mártires São Sebastião, São Macário, São Demétrio, São Julião, São Zenão, São Tiago Maior, São Maurício e três santas das Onze Mil Virgens. Em síntese, eram 29 relíquias, entre as quais 24 pertencentes a mártires. Serafim Leite descreve que, na capela interna, havia um relicário de mármore branco decorado com embutidos de jacarandá, onde foram colocadas as estátuas dos santos, cada qual com a respectiva relíquia incrustada no peito em caixinha de cristal. Além disso, uma cruz de prata com o Santo Lenho. No caso da igreja, as imagens dos santos, confeccionadas em madeira e vindas de Portugal pouco antes de 1619, precederam a chegada de suas respectivas relíquias⁶.

A obra dos jesuítas no Rio de Janeiro colonial também esteve sob a proteção da Imaculada Conceição; de Santana, sua mãe; do próprio Cristo, a quem a Ordem era consagrada; e da Santa Cruz, símbolo maior do cristianismo. Contudo, a maioria das propriedades invocavam os santos mártires e jesuítas como protetores, sobretudo aquelas de propósito eminentemente catequético, como os aldeamentos. Nesta perspectiva, é importante considerar que, na história do cristianismo, os santos eram os mais próximos da realidade humana, considerados verdadeiros “modelos imitáveis” de vida. Assim, na escolha dos santos protetores de suas capelas e igrejas, os missionários (incluídos os das demais ordens e regiões coloniais) podem ter priorizado aqueles que serviriam de maior inspiração a uma vida cristã praticável frente às dificuldades da realidade colonial, e que não hesitaram em morrer pela fé ou, conforme o lema jesuíta, viver para “a maior Glória de Deus”⁷.

⁴ CARDIM, 1980, p. 169.

⁵ CARDOSO, 2010, p. 49.

⁶ LEITE, 1938, p. 393-394.

⁷ JOLLES, 1976. p. 40.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROWN, Peter. *The cult of saints*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

CARDIM, Fernão. Narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica. In: *Tratados da terra e gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

CARDOSO, Vinícius Miranda. *Emblema Sagitado: os jesuítas e o Patrocinium de São Sebastião no Rio de Janeiro, sécs. XVI-XVIII*. Seropédica- RJ, 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

JOLLES, André. Legenda. In: *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEITE, Serafim (SJ). *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tomo I. Lisboa: Portugalia; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

SILVA, Cesar Augusto Tovar. *Os jesuítas e o Rio de Janeiro: a saga dos jesuítas na construção da história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC-Rio / CSI, 2015.

ARTISTAS INDÍGENAS E JESUÍTAS A TALHA E A IMAGINÁRIA PRODUZIDA NAS OFICINAS DOS COLÉGIOS DO ESTADO DO MARANHÃO E GRÃO-PARÁ

Renata Maria de Almeida Martins

*Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU-USP
BBM-USP – Biblioteca Brasileira Mindlin / MAE-USP – Museu de Arqueologia e Etnologia
renatamartins@usp.br*

RESUMO

Sabemos através de documentos e de notícias da “Crônica dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão” (1652-1698) de autoria do jesuíta luxemburguês João Felipe Bettendorff (1627-1698), que o retábulo da igreja do Colégio de São Luís do Maranhão, foi desenhado por ele mesmo, e entalhado por um português de nome Manoel Mansos, auxiliado por um índio de nome Francisco, entre os anos de 1692 e 1694. O índio Francisco, pela sua habilidade, antes havia sido enviado pelo próprio Bettendorff, para aprender o ofício de entalhador nas obras da sacristia do Colégio de Salvador na Bahia, para depois também executar o retábulo da igreja da aldeia de Anindiba, hoje Paço do Lumiar no Maranhão. Após a morte de Bettendorff, chega a São Luís no ano de 1703, o jesuíta tirolês João Xavier Traer (1668-1737), formado como escultor no Colégio de Viena. Traer permanece por treze meses no Maranhão, fazendo imagens para a Igreja de São Luís e aldeias, e depois segue para o Colégio de Belém, onde comandou por mais de trinta anos a sua oficina (1705-1737). Através do Catálogo de 1720, temos notícias de que trabalharam como escultores em Belém, três índios – Marçal, Ângelo e Faustino –, da Fazenda de Gibirié, hoje Barcarena Velha no Pará. Por sua vez, o jesuíta João Daniel (1722-1776), em seu “Tesouro Máximo Descoberto no Rio Amazonas” (1757-1776), informa que os púlpitos e os anjos tocheiros da igreja de Belém, foram “obras” de índios, deixando suas impressões sobre o trabalho artístico dos indígenas e relatos sobre a habilidade em entalhar desde objetos da sua própria cultura, como aspiradores de tabaco, até obras de arte sacra. Partindo destes dados, este artigo visa contribuir para um melhor conhecimento dos artistas jesuítas e índios, que dispendo de técnicas e materiais da floresta amazônica, produziram as obras de talha e imaginária nas oficinas das missões do Maranhão e Grão-Pará entre os séculos XVII e XVIII.

Palavras-chave: Índios, Jesuítas, Artes, Missões Jesuíticas, Amazônia.

Parece não ser mais uma novidade na historiografia da arte brasileira a atribuição a índios, mestiços e/ou negros, da feitura de algumas das mais belas obras de talha e imaginária originárias das missões da Companhia de Jesus no Maranhão e Grão-Pará. Através da prática artística nas oficinas dos Colégios, e sob o olhar atento de jesuítas escultores, os “naturais” da Amazônia demonstraram suas habilidades, e apresentaram as madeiras, as tintas da terra, e os instrumentos oriundos da floresta aos artífices europeus. Os jesuítas trouxeram seus modelos consagrados, sua iconografia e outras técnicas. Quero destacar aqui esta reunião de artífices, sobretudo índios e europeus, e suas tradições artísticas tão diferentes, que gerou um conjunto de obras realmente impressionantes pela grande força expressiva e pela originalidade na sua execução. Isso se faz muito vivo, especialmente quanto à produção escultórica, tanto em São Luís, quanto em Belém. Trabalhos importantes mos-

traram este aspecto muito visível nas missões do Norte do Brasil, como aqueles de Myriam Oliveira¹, e de Stella Brito e Kátia Bogéa².

Em relação à cultura artística indígena, visto que a cerâmica arqueológica da Amazônia esteve sempre em lugar de destaque; perguntava-me quais objetos em madeira eram elaborados por indígenas e circulavam naquele ambiente de “trocas” e de “negociações”. Buscava esses tipos de objetos “sensíveis”³, que pudessem não somente comprovar, mas também melhor explicar este evento bem-sucedido do trabalho do indígena como entalhador e escultor, seus materiais e técnicas, aplicado nas missões.

Viajantes e missionários nos falam da destreza e da competência dos índios no trabalho com a madeira, elegendo e aproveitando, nas suas artes e/ou nos seus objetos utilitários – como também nas missões –, os troncos de muitas espécies. Vários objetos de madeira mencionados nestes escritos, estão presentes em importantes coleções etnográficas de museus europeus, tais como aspiradores de tabaco, bordunas, lanças, remos, instrumentos musicais, banquinhos. Alguns dos acervos mais importantes são aqueles dos Museus de Ciências de Lisboa e de Coimbra, que reúnem o material recolhido na *Viagem Filosófica*, entre 1783 e 1792, por Alexandre Rodrigues Ferreira⁴. Há também outras importantes coleções, como as chamadas *Collezioni Medicee* (organizadas entre 1609 e 1621) do *Museo di Antropologia ed Etnologia* de Florença; as de Spix e Martius, recolhidas entre 1817 e 1820, hoje no Museu de Etnologia de Munique; e a de Theodor Koch-Grunberg, resultado de suas quatro visitas ao Brasil entre 1903 e 1915, no Museu Etnográfico de Berlim.

Desde a formação do *Museo Kircheriano*, implantado pelo jesuíta Athanasius Kircher (1602-1680) no *Collegio Romano* em 1651 – raiz do *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini* em Roma –; os missionários da Companhia colecionaram objetos de suas missões na Ásia, África e América.

A ciência antropológica, como destacou Alfred Métraux, deve assim muito aos jesuítas, que escreveram excelentes descrições das culturas indígenas sul-americanas que buscaram converter⁵; e particularmente de seus “curiosos” objetos. Ao se confrontarem diretamente com esta nova cultura, no ambiente das oficinas na Amazônia - mãos, sensibilidades, materiais e técnicas–, é que a habilidade dos índios, negros e mestiços, e a cultura da floresta e suas artes, passa a ser julgada, observada, e principalmente, testada e utilizada pelos missionários.

São chaves importantes neste sentido, no século XVII, a obra de João Felipe Bettendorff (1625-1698)⁶, que chegou às missões do Maranhão em 1660; e no século XVIII de João Xavier Traer (1668-1737), escultor proveniente do Colégio de Viena, e chefe por mais de trinta anos da oficina do Colégio do Pará, com seus aprendizes índios, negros e mestiços.

Bettendorff encaminhou um índio de nome Francisco, nas últimas décadas dos seiscentos, para ser treinado e trabalhar nas obras de embutido da sacristia da igreja da Companhia na Bahia. Francisco depois executaria, juntamente com um entalhador português, o retábulo de São Luís, des-

¹ OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de; Hernández, Mariela. “La Epopeya Jesuítica en el Amazonas Brasileiro y sus imágenes”. In: Anais do III CIBI, Sevilha, 2001.

² BRITO, Stella; Bogéa, Kátia; et alii. Olhos da Alma, Escola Maranhense de Imaginária. São Luís: s/e, 2002.

³ EDWARDS, Elizabeth; GOSDEN, Chris; PHILIPS, Ruth (Ed.). *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford: Berg, 2006.

⁴ Imagens disponíveis em Museu Digital, Museu da Ciência da Universidade de Coimbra <http://museudaciencia.inwebonline.net>

⁵ MÉTRAUX, Alfred. “Jesuit Missions in South American”. In: *Handbook of South American Indians*. Washington: Smithsonian Institution, 1949, p. 645, v. V.

⁶ BETTENDORFF, João Felipe. *Chronica dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*. Belém: Secult, 1990.

enhado pelo próprio Bettendorff por volta de 1690.

Fatos ligados a estes “intercâmbios culturais” estão documentados no *Tesouro Máximo Descoberto no Rio Amazonas* escrito entre 1757 e 1776 pelo jesuíta João Daniel (1722-1776)⁷ – que chegou ao Maranhão em 1741 – em seus tratados sobre a madeira, sobre as tintas, e o capítulo “Da Grande Habilidade e Aptidão dos Índios”. Fantasia, habilidade, aptidão e modelos, para com instrumentos chegar a perfeição, assim via o jesuíta João Daniel, a fórmula para a primorosa feitura de obras realizadas por índios na igreja do Colégio de Santo Alexandre no Pará, como os anjos tocheiros (FIG. 1 e FIG. 2) e os púlpitos (FIG. 3), entalhados em madeira.



FIG. 1. Anjo Tocheiro. Altura: 141,5 cm. Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém do Pará, Renata Martins, 2008.



FIG. 2. Anjo Tocheiro. Altura: 141, 5 cm. Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém do Pará, Renata Martins, 2008.



FIG. 3. Púlpito. Lado da Epístola. Igreja de São Francisco Xavier do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém do Pará, 2008.

Não se mantendo restrito às obras das missões, Daniel vai demonstrar que estas mesmas habilidades e aptidões demonstradas no fazer artístico de obras religiosas no Pará, haviam já sido evidenciadas naqueles “matos”, onde os índios costumavam fazer “algumas curiosidades de debuxos e embutidos”, com seus próprios instrumentos, no caso, o dente de cotia, e que estes objetos, eram também de grande estima dos europeus.

O dente de cotia ou de roedores mencionado por Daniel, como instrumento para debuxar (ou melhor, decorar com incisões) e embutir (especialmente a madrepérola), aparece na iconografia e nas goivas (também feitas com fêmur de macaco e dentes de piranha) da coleção da *Viagem Filosófica* na Academia de Ciências de Lisboa. Entre os utensílios empregados para esculpir, havia também raladores elaborados com a língua do peixe Pirarucu ou lixas de pele de arraia de rio.

⁷ DANIEL, João. *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*. Belém / Rio de Janeiro: Contraponto / Prefeitura de Belém, 2004.

Em um bonito documentos sobre a cultura material da Amazônia, Ferreira nos fala das pranchetas de madeira para aspirar o tabaco *Paricá*, que costumavam lembrar a figura de um animal, e que esta forma e suas decorações incisivas eram feitas com dentes de cutia e de outros animais⁸. Os olhos eram de madrepérola de concha embutidas. Exemplos destas pranchetas, de execução delicada, com motivos decorativos geométricos, encontram-se na coleção do Museu Antropológico de Coimbra. A habilidade em escavar a madeira, e de embutir miudezas, também é destacada por Ferreira. Lavradas em madeira escura e decoradas com linhas e /ou pontos incisivos em tinta amarela ou branca (inspiradas às vezes em padrões da pele de determinadas cobras), são encontradas com representações estilizadas, formando corpos em transformação, de animais (répteis ou símios), e de humanos, o que também é comum na arte dos povos da Amazônia. Na cerâmica marajoara antropomorfa, corpos são construídos amodelados à forma das vasilhas e urnas funerárias⁹; já nos vasos cerâmicos dos Tapajó, a ideia de metamorfose corpórea está materializada nas figuras antrozoomorfas, e em seres híbridos¹⁰; como também ocorre nos objetos líticos do Baixo Amazonas.

Há ainda outros tipos de objeto cuidadosamente entalhados em madeira, que também teriam sido utilizados para conter alucinógenos ou tabaco, como um recipiente representando um jaguar bicéfalo, com incisões e embutidos de madrepérolas, proveniente do Baixo Amazonas, hoje no *British Museum*¹¹. Provavelmente daquela região, ou ainda das Guianas, não se sabe ao certo, também é o bastão cerimonial de antes de 1687, conservado na *Bibliothèque Saint Geneviève* em Paris. Os índios do Baixo Amazonas, onde os jesuítas estabeleceram importantes missões, não teriam sido apenas habilidosos no entalhe em madeira, mas também exímios escultores em pedra, como podemos ver nos ídolos, muito elaborados na sua fatura e composição, aludindo às transformações de seres humanos em animais¹². Ídolos de pedra, como também de madeira, que teriam sido adorados pelos índios, foram mencionados por Cristóbal de Acuña em 1641, e também em João Daniel, na missão dos Tapajó em 1750.

Outros objetos magníficos em sua decoração e entalhe são as clavas de madeira pesada e formas retangulares, reunidas também por Ferreira. Há clavas decoradas com motivos incisivos de cunho geométrico e outras representando motivos antropomorfos. A grande variedade e beleza destes objetos esculpidos em madeira, inspirou um completo trabalho de autoria do arqueólogo e etnógrafo sueco Hjalmar Stolpe (1841-1905)¹³. Na obra são reproduzidos desenhos elaborados pelos índios da Amazônia e da Guiana, mostrando a qualidade artística desta classe de objetos.

Igualmente muito representativos da produção artística em madeira pelos índios da Amazônia, são os banquinhos, também presentes na iconografia e na coleção da Viagem Filosófica. De formas elegantes e sinuosas, lavrados em uma peça única de madeira, os banquinhos dos índios Tukano do noroeste da Amazônia, com seus assentos pintados com motivos geométricos, remetem ao mito de criação daquele povo, que ainda hoje fabrica seus banquinhos no seu estilo tradicional. Objeto sagrado para os Tukano, a existência de banquinhos de madeira foi registrada por viajantes

⁸ “Memórias sobre os instrumentos, de que usa o gentio para tomar o tabaco ‘Paricá’, os quais foram remetidos no caixão n. 7 da primeira remessa do Rio Negro, Barcelos, 13 de fevereiro de 1786”. In: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. Viagem ao Brasil, Rio de Janeiro, 2005, v.1.

⁹ BARRETO, Cristiana. “Meios Místicos de Reprodução Social: Arte e Estilo na Cerâmica Funerária da Amazônia”, São Paulo, MAE-USP, 2009, tese de doutorado.

¹⁰ GOMES, Denise. “Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó”. In: PEREIRA, Edith; GUAPINDAIA, Vera (Ed.). Arqueologia Amazônica, Belém do Pará: MPEG / IPHAN / SECULT, 2010, pp. 213-234, v. 1.

¹¹ Cf. BARRETO, Cristiana; McEWAN, Colin; NEVES, Eduardo, Unknown Amazon. Londres: British Museum, 2001, p.19.

¹² FONSECA, João Aires da. “As estatuetas líticas do Baixo Amazonas”. In: PEREIRA, Edith; GUAPINDAIA, Vera (Ed.). Arqueologia Amazônica, Belém do Pará: MPEG / IPHAN / SECULT, 2010, pp. 237-257, v. 1.

¹³ METEN, Theodore (Ed.). Hjalmar Stolpe, Amazon Indians Designs from Brazilian and Guianan Wood Carvings. Nova Iorque, s/e: 1972. Agradeço à Profa. Cristiana Barreto (MPEG / MAE-USP) pela indicação e acesso à obra.

e cronistas em diversas outras culturas indígenas brasileiras. São indícios desta tradição, as urnas funerárias cerâmicas datadas de cerca do séc. XI da cultura Maracá do Amapá, onde indivíduos são retratados sentados em banquinhos¹⁴. Nas urnas, os banquinhos às vezes tomam formas de animais, como no banco de madeira proveniente do Rio Xingu, representando uma ave de rapina bicéfala, pertencente ao Museu Etnológico de Berlim. O relato do jesuíta Cristóbal de Acuña em 1641 nos fala dos trabalhos de entalhe em madeira dos índios Caripuna e Zurina da margem esquerda do Rio Solimões: “bancos em formas de animais forjados com primor e bastante confortáveis; armas muito vistosas cobiçadas por outras nações indígenas, e um pequeno ídolo, tirado de um tosco pedaço de madeira, tão símile ao natural que teriam muito o que aprender com eles os escultores europeus”¹⁵.

Demonstrando a intimidade e o costume dos índios em trabalhar com a madeira, figuram também armas, como arcos, lanças, clavas; e também instrumentos musicais, como chocalhos e lanças-chocalho ou trombetas, e ainda embarcações e remos, como aquele entalhado em peça única de madeira vermelho-escura, da coleção de Ferreira.

Sobre a escolha das madeiras, Daniel escreve o tratado “Da Riqueza do Amazonas na preciosidade de sua madeira”, onde a partir da experiência dos índios, elenca as madeiras e seus usos. Por exemplo, quando menciona, o “talho industrioso das embarcações” em Angelim; ou nas missões, no uso do chamado Pau-Santo para obras de retábulos, grades, ornatos de sacristias; ou o Cedro – de que são feitos os anjos tocheiros, os púlpitos e os altares, originalmente dourados, da igreja de Belém –, escolhido para as imagens, obras de entalhe, retábulos, ou outras em que era necessário o douramento. Segundo o Inventário do Colégio de São Luís, havia uma “Casa dos Carpinteiros”, onde os jesuítas deixaram ferramentas e imagens de santos, santas, e nossas senhoras já principiadas. Do lado de fora desta Casa, teriam ficado “muitos troncos de cedro grandiosos para Estátuas”¹⁶.

É o jesuíta luxemburguês João Felipe Bettendorff, arquiteto e pintor, autor do desenho da igreja e do retábulo de São Luís, que coloca as premissas para melhor entendermos a trajetória artística de índios entalhadores e escultores, provavelmente aqueles mais experientes nos tipos de obras e instrumentos que vimos, dentro do contexto missionário. Bettendorff toma a iniciativa de ensinar o índio Francisco do Maranhão a desenhar, “e lhe tinha posto em mão a pena para aprender a debuxar”; como também para aprender o ofício de entalhador, colocando Francisco para trabalhar com o ex-noviço Diogo de Souza, pois havia visto nele grande habilidade para obras de entalhe. Francisco teria antes trabalhado para o padre Alexandre de Gusmão nas obras de embutido de casca de tartaruga da sacristia da igreja do Colégio da Bahia (descrita pela primeira vez no Catálogo Trienal da Companhia em 1694), como dissemos. Vimos que as madrepérolas embutidas em madeira, eram uma especialidade dos índios escultores na Amazônia, comentada pelos cronistas jesuítas.

Mais tarde, na Aldeia de Anindiba no Maranhão (Paço do Lumiar), Francisco, juntamente com carapinas (no Brasil Colônia denominação dada aos oficiais que trabalham com obras de madeira em geral), de nomes Mandú e Miguel, teria “feito um retábulo de cedro que podia aparecer entre as melhores igrejas da cidade”¹⁷. Bettendorff informa que o jesuíta português Manoel Rodrigues havia desenhado aquele retábulo. Rodrigues era arquiteto e mestre de obras, e foi trazido por Bettendorff para o Maranhão em 1661.

¹⁴ BARRETO, Cristiana. Bancos Indígenas: entre arte e artefato, em Bancos Indígenas do Brasil. São Paulo: BEI, 2013.

¹⁵ ACUÑA, Cristóbal. Novo Descobrimento do Rio das Amazonas (1641). Rio de Janeiro: Agir, 1994.

¹⁶ BRASILIAE 28, Inventário do Maranhão, ARSI. In: MARTINS, Renata. “Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará”, São Paulo, FAU-USP, 2009, v. 2., tese de doutorado. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28042010-115311/pt-br.php>

¹⁷ BETTENDORFF, João Felipe. Crônica..., 1990, Op. cit., p. 506.

O Inventário da expulsão descreve o retábulo pintado de Anindiba, suas imagens e um quadro:

Retábulo de talha pintado com diversas tintas, e nelle duas imagens de Nossa Senhora da Luz, huma grande e outra pequena, ambas com coroa de prata, e dois mantos para as festas, huma imagem de São José com seu resplendor de prata, duas imagens mais pequenas, uma de Santo Inácio e outra de Santa Quitéria, ambas também com resplendores de prata, no fim do dito retábulo hum quadro de Bom Jesus pintado, e sacrário dourado com chave dourada¹⁸.

Ao que temos notícias, deste retábulo foi apenas conservado o sacrário, muito repintado, e entre as imagens, aquela de São José, depositada na mesma igreja.

Após a experiência bem sucedida em Anindiba, Francisco é encaminhado por Bettendorff para trabalhar, juntamente com o português Manuel Mansos, na execução da então obra de talha mais importante de todo o Estado, a do retábulo da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz (FIG. 4).

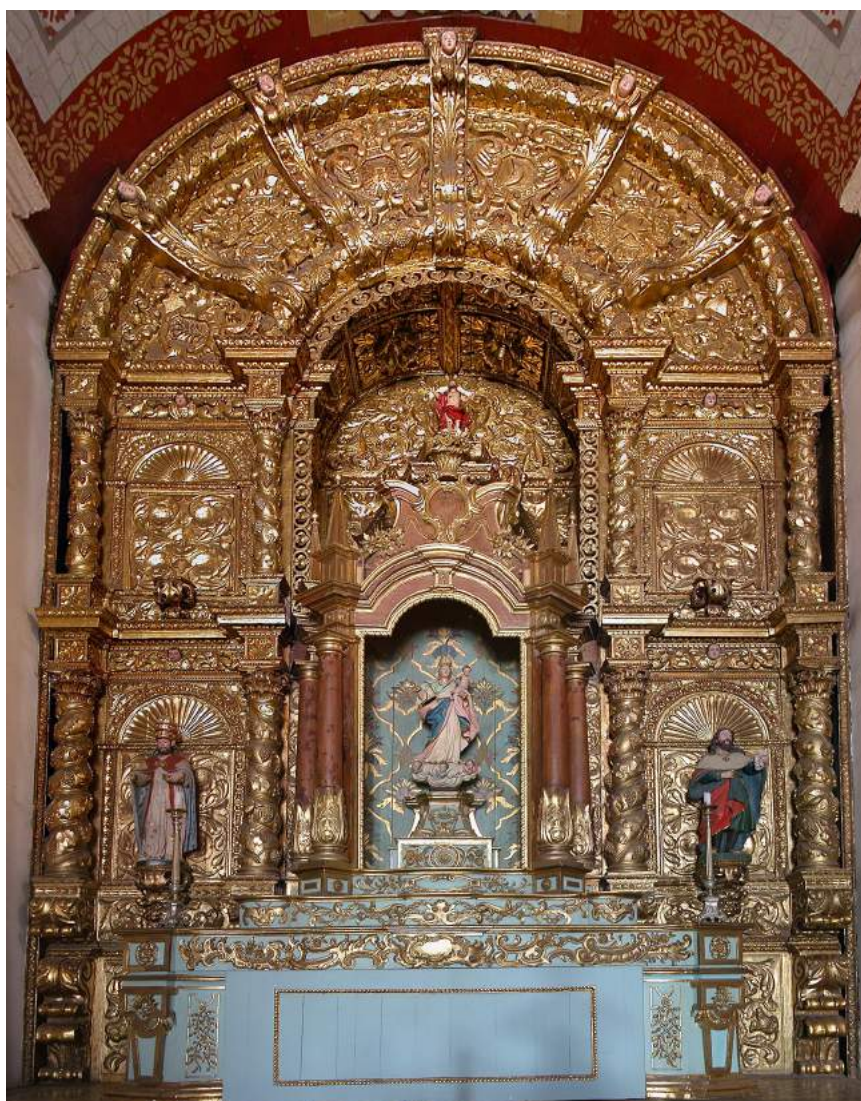


FIG. 4. Retábulo da Capela-mor. Igreja do Colégio Jesuítico de Nossa Senhora da Luz, São Luís do Maranhão, Renata Martins, 2008.

¹⁸ BRASÍLIAE 28, Inventário do Maranhão, 1759-1760, ARSI. In: MARTINS, Renata. "Tintas da Terra, Tintas do Reino...", 2009, Op. cit., pp. 200-278, v. 2.

Bettendorff também nos informa detalhes sobre o retábulo da igreja de São Miguel Arcanjo em Maracanã no Pará. Por volta dos anos 1690, Diogo da Costa (1625-1725) – jesuíta nascido no Maranhão, arquiteto, mestre de obras, desenhista, músico e cantor – havia mandado fazer três imagens de vulto (Nossa Senhora da Ajuda, São Miguel e Santo Inácio), renovar a pintura de Santo Antônio Português, e ainda desenhado e mandado entalhar o retábulo, “que ele mesmo tinha traçado e mandado fazer por sua direcção por Martinho, cunhado do principal, e outros índios carapinas do Maracanã”¹⁹.

O retábulo não mais existe, mas a Baía de Maracanã, local de circulação de jesuítas entre o Maranhão e o Pará, deixou suas marcas na história das artes da Companhia. Demonstrando a centralidade desta pequena aldeia em relação à produção de imaginária, em visita à Igreja em 2004, constatamos a presença de algumas imagens, provavelmente do período jesuítico, embora muito deterioradas e repintadas, guardadas em um pequeno depósito na igreja²⁰. Por algumas delas terem a mesma iconografia e serem obras de feitura local, poderiam ter sido aquelas mencionadas por Bettendorff em 1697; ou ainda, outras setecentistas, já que temos notícias de que o jesuíta tirolês João Xavier Traer também frequentou a Aldeia de Maracaña, pois ali morre em consequência de um naufrágio no ano de 1737.

Traer chega a São Luís em 1703, portanto, poucos anos após a morte de Bettendorff, ocorrida em 1698 em Belém. Há uma importante carta, escrita do Colégio do Pará em 1705, e publicada em 1728²¹, em que Traer nos conta que antes de seguir para o Pará, permaneceu por treze meses no Maranhão, onde fez imagens para a igreja do Colégio de São Luís e para outras igrejas menores naquela região. Relata também, com desvelado preconceito, o que chamou de “preguiça aviltante deste povo”, especialmente de seu criado no Pará – um “moleque travesso” – que o ajudava a misturar as tintas.

No manuscrito do Catálogo do *Colégio de Santo Alexandre* de 1720²², no Capítulo 7, “Dos esculptores, pedreiros e carpinteiros”, são citadas duas oficinas e seus instrumentos, como por exemplo, “três enxós de carapinas”. O Capítulo 9 informa que havia dois cubículos, que serviam ao “irmão escultor e rapazes que aprendem”. E no capítulo 10, “Dos oficiais que tem o Colégio”, são mencionados negros, índios e cafuzos. Como escultores, aparecem os nomes de Marçal, Angelo e Faustino, índios de Gibirí, atual São Francisco Xavier, na Região das Ilhas no Pará.

Também de Gibirí, viria “Lucas Pintor”, escravo, que teria pintado o arco da Capela-mor da igreja de Belém, e dourado todos os altares das igrejas de Belém (FIG. 5), Gibirí, Jaguarari e Maimaiacú. Não se sabe com que tintas Lucas teria realizado o douramento, mas no tratado “Das Tintas mais especiais do Rio Amazonas”, Daniel menciona um verniz utilizado pelos índios para “fingir em ouro” feito com resina *jotaí*²³ fervida com óleo de *copaíba*²⁴.

São atribuídas ao jesuíta Traer e aos seus rapazes aprendizes nas Oficinas do Colégio do Pará, a talha do altar-mor (FIG. 6 e FIG. 7), algumas imagens – como o par de anjos tocheiros –, e os púlpitos da Igreja de São Francisco Xavier, sagrada entre os anos de 1718 e 1719. A atribuição está vinculada

¹⁹ BETTENDORFF, João Felipe. Crônica..., 1990, Op. cit., p. 630.

²⁰ Ver MARTINS, Renata, “Tintas da Terra, Tintas do Reino...”, 2009, Op. cit., tese de doutorado, 2v.

²¹ “Carta do jesuíta João Xavier Traer em 16 de março de 1705”, in STOCLEIN, Joseph (Ed.), Der Neue Welt-Bott mit allerhand Nachrichten dern Missionariorum S.J., Augsburgo / Graz, 1728, t. XIV, n. 332, pp. 64-67. Cf. tradução para o português em MARTINS, Renata, “Tintas da Terra, Tintas do Reino...”, 2009, Op. cit., pp. 176-184.

²² MARTINS, Renata. “O manuscrito do Catálogo do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre em Belém do Grão-Pará (1720) da Coleção Lamego do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo”, in Revista do IEB-USP, n. 49, São Paulo, mar. / set. 2009, pp. 187-208.

²³ Jutai, jatobá, pão-de-ló-de-mico: Hymenea courbaril

²⁴ Copaífera Langsdorffii.



FIG. 5. Altar-mor. Igreja de São Francisco Xavier do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém do Pará, Renata Martins, 2008.



FIG. 6. Arco do Retábulo da Capela-mor. Igreja de São Francisco Xavier do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém do Pará, Renata Martins, 2008.



FIG. 7. Anjo no Retábulo da Capela-mor. Detalhe. Igreja de São Francisco Xavier do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém do Pará, Renata Martins, 2008



FIG. 8. Anjo Tocheiro. Detalhe. Colégio Jesuítico de Santo Alexandre, Museu de Arte Sacra do Pará, Belém do Pará, Renata Martins, 2008.

ao Tesouro de Daniel, e aos Catálogos da Companhia, que informam não existirem outros escultores além de Traer, vivendo no Pará naquele período. Apenas após a morte de Traer em 1737, é que chegam três escultores portugueses: Agostinho Rodrigues, Francisco Rebelo e Bernardo da Silva.

Os anjos tocheiros seriam a “primeira obra que fez um índio daquele ofício” (FIG. 8). A afirmação de João Daniel, certamente, refere-se ao fato daquele índio jamais ter entalhado uma imagem sacra. Levando em consideração que Daniel inicia o capítulo “da grande habilidade dos índios” comentando que na floresta, os índios faziam “curiosidades de debuxos e embutidos”; o índio em questão, autor do entalhe dos anjos, deveria ser muito experiente em esculpir em madeira objetos de sua própria cultura. Os anjos, que antes se localizavam no presbitério da igreja, são indubitavelmente produtos de técnica muito apurada e original.

Assim também se apresentam os púlpitos de cedro. No Catálogo de 1760, são assim descritos: “de fábrica moderna de madeira entalhada, esculpida tudo dourado e de extremosa beleza”. Ditos “soberbos” e “obras de outros índios” por Daniel, são extremamente complexos em sua leitura iconográfica, contendo figuras alegóricas, símbolos religiosos, monogramas. Desenhados provavelmente por Traer em seus últimos anos de vida (o Catálogo de 1720 menciona apenas um púlpito, e não o descreve), e entalhados por índios, revelam-se na sua composição e técnica, obras únicas no panorama brasileiro do período colonial, como foi destacado por Lúcio Costa em 1941.

Para concluir este ensaio, todos estes dados sobre os artistas índios e mestiços, suas técnicas e seus conhecimentos na arte da escultura em madeira, empregadas com orientação dos jesuítas nas artes das missões, mostram-nos, como seria fundamental aprofundar o estudo dos materiais e das tradições artísticas tradicionais da Amazônia, para melhor compreendermos os diferentes aportes culturais na arte do Barroco na América Portuguesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, Cristóbal. *Novo Descobrimento do Rio das Amazonas (1641)*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.
- BARRETO, Cristiana. *Bancos Indígenas: entre arte e artefato, em Bancos Indígenas do Brasil*. São Paulo: BEI, 2013.
- BARRETO, Cristiana. *Meios Místicos de Reprodução Social: Arte e Estilo na Cerâmica Funerária da Amazônia*. São Paulo, MAE-USP, 2009, tese de doutorado.
- BARRETO, Cristiana; McEWAN, Colin; NEVES, Eduardo. *Unknown Amazon*. Londres: British Museum, 2001.
- BETTENDORFF, João Felipe. *Chronica dos Padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão*. Belém: Secult, 1990.
- BRASILIAE 28. Inventário do Maranhão, 1759-1760, ARSI. In: MARTINS, Renata. *Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará*. São Paulo, FAU-USP, 2009, tese de doutorado, pp. 200-278, v. 2. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28042010-115311/pt-br.php>
- BRITO, Stella; Bogéa, Kátia; et alii. *Olhos da Alma, Escola Maranhense de Imaginária*. São Luís: s/e, 2002.
- “CARTA do jesuíta João Xavier Traer em 16 de março de 1705”. In: STOCLEIN, Joseph (Ed.). *Der Neue Welt-Bott mit allerhand Nachrichten dern Missionariorum S.J. Augsburg / Graz, 1728, t. XIV, n. 332, pp. 64-67.*
- DANIEL, João. *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*. Belém / Rio de Janeiro: Contraponto / Prefeitura de Belém, 2004.
- EDWARDS, Elizabeth; GOSDEN, Chris; PHILIPS, Ruth (Ed.). *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford: Berg, 2006.
- FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Kapa Editorial, 2005.

FONSECA, João Aires da. "As estatuetas líticas do Baixo Amazonas". In: PEREIRA, Edith; GUAPINDAIA, Vera (Ed.). *Arqueologia Amazônica*. Belém: MPEG / IPHAN / SECULT, 2010, pp. 237-257, v. 1.

GOMES, Denise. "Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó". In: PEREIRA, Edith; GUAPINDAIA, Vera (Ed.). *Arqueologia Amazônica*. Belém: MPEG / IPHAN / SECULT, 2010, pp. 213-234, v. 1.

MARTINS, Renata. "Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará", São Paulo, FAU-USP, 2009, 2 v., tese de doutorado. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28042010-115311/pt-br.php>

MARTINS, Renata. "O manuscrito do Catálogo do Colégio Jesuítico de Santo Alexandre em Belém do Grão-Pará (1720) da Coleção Lamego do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo". In: *Revista do IEB-USP*, n. 49, São Paulo, mar. / set. 2009, pp. 187-208.

"MEMÓRIAS sobre os instrumentos, de que usa o gentio para tomar o tabaco 'Paricá', os quais foram remetidos no caixão n. 7 da primeira remessa do Rio Negro, Barcelos, 13 de fevereiro de 1786". In: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Kapa Editorial, 2005, v. 1.

METEN, Theodore (Ed.). *Hjalmar Stolpe, Amazon Indians Designs from Brazilian and Guianan Wood Carvings*. Nova Iorque, s/e: 1972.

MÉTRAUX, Alfred. "Jesuit Missions in South American". In: *Handbook of South American Indians*. Washington: Smithsonian Institution, 1949, p. 645, v. V.

OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de; HERNÁNDEZ, Mariela. "La Epopeya Jesuítica en el Amazonas Brasileiro y sus imágenes". In: *Anais do III CIBI*, Sevilha, 2001.

AS REPRESENTAÇÕES LIGADAS À SAGRADA FAMÍLIA E A ESCULTURA RELIGIOSA DA SÃO PAULO COLONIAL

Maria José Spiteri Tavolaro Passos

*Doutora em Artes Visuais;
Pesquisadora do grupo “Barroco Memória Viva” (CNPq/Instituto de Artes/UNESP – SP);
Docente na Universidade Cruzeiro do Sul (SP)
mjspiteri@uol.com.br*

RESUMO

O cenário sócio-político que envolveu o período colonial brasileiro foi pautado além das diretrizes metropolitanas por princípios religiosos que de certo modo guiavam os colonos, orientando-os na fé e na moral.

Nesse contexto as figuras dos santos foram de grande valia e algumas das principais devoções cultuadas na colônia, entre elas as relacionadas à Sagrada Família, podem ser entendidas como um instrumento orientador para os valores e conduta dos habitantes das novas terras, o que nos permite estabelecer relações entre a recorrência dessas imagens nas igrejas de então e interesses que poderiam permear aquela estrutura social.

Palavras-chave: Escultura, São Paulo, Período Colonial, Arte Sacra, Sagrada Família

APRESENTAÇÃO

No Brasil Colonial, ao lado dos interesses da metrópole, os princípios religiosos em muito contribuíram para guiar aqueles que viviam nas novas terras, orientando a fé e a moral e influenciando não apenas suas crenças, mas suas ações.

Nesse contexto, a promoção do culto aos santos foi de fundamental importância, para o que, concorreram os religiosos e os membros das fraternidades leigas, que reuniram nos espaços sagrados um extenso repertório sob a forma de pinturas, esculturas e objetos, refletindo as orientações dirigidas aqueles que viviam nas terras coloniais. Assim, os exemplares remanescentes do período passam a constituir um rico espaço de investigação no que diz respeito à vida dos colonos sob o domínio português.

Tendo como base as igrejas paulistas, buscou-se detectar a recorrência de algumas invocações. Assim, foi possível observar que o tema da Sagrada Família, e todos os personagens a ela relacionados (frequente na iconografia portuguesa), ocupou um lugar de destaque nesses templos.

O presente estudo busca a partir do estudo das recorrências iconográficas em igrejas coloniais paulistas estabelecer possíveis relações entre o universo religioso e diversos aspectos da sociedade colonial luso-brasileira.

AS TIPOLOGIAS ICONOGRÁFICAS: A PARENTELA DE MARIA E A SAGRADA FAMÍLIA

Para Louis Réau (2008, p.135) os temas genealógicos ligados à Família de Cristo se dividem em três grupos: a árvore de Jesse, a Sagrada Parentela e a Sagrada Família. A árvore de Jessé se baseia na profecia de Isaías (Is 2, 1-3)¹, segundo a qual o Messias seria descendente do Rei Davi, filho de Jessé e na genealogia proposta por Mateus no seu Evangelho, ao tratar do nascimento e infância de Jesus². Desse modo essa temática estabelece uma relação entre a figura de Jesus e os reis de Israel.

A árvore genealógica de Jesus e de seus pais constitui um complexo e controverso universo de personagens, passando por algumas mudanças desde a Idade Média e com a intensificação dos cultos marianos, a “filiação davídica de José e Cristo” no século XVI praticamente havia sido substituída pela de Maria (REAU, 2008, p. 141).

Embora em Portugal a árvore de Jessé esteja presente em suas igrejas (como a da Igreja de São Francisco, no Porto), trata-se de um tema mais raro no Brasil e, especialmente em São Paulo, onde são mais frequentes as temáticas relativas a Sagrada Família e a Sagrada Parentela de Maria, por possíveis razões que abordaremos no transcórre deste trabalho.

A tipologia iconográfica denominada como Sagrada Família diz respeito especificamente à família de Jesus Cristo, e a Sagrada Parentela, se refere aos ancestrais de Jesus, pelo lado materno, e que tem a figura de Santana, mãe de Maria, como um elemento fundamental.

Trata-se de um tema apócrifo ligado ao tríptico matrimônio de Santana, envolvendo diversos personagens como os pais de Maria, tios, primos, sobrinhos e outros³.

Durante nossos levantamentos em igrejas do litoral e interior paulista foi possível verificar a recorrência de imagens ligadas à Sagrada Parentela. No entanto, além dos pais, outros personagens associados à família de Maria foram identificados como os pais de João Batista, Isabel (prima de Maria) e Zacarias e até a avó de Maria, Santana Emerenciana.

Porém é em torno dos ancestrais diretos de Maria, São Joaquim e Santana (especialmente como Mestra) que se concentra a maior parte das imagens paulistas relacionadas aos seus familiares. Em alguns casos, localizamos o par (Joaquim e Ana), como ocorre na igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Santos, no litoral Sul do estado. Mas em geral, essas figuras são encontradas isoladamente (FIG. 1 e 2).

É interessante observar a recorrência das figuras femininas nas igrejas paulistas, especialmente as de Maria e de sua mãe, Santana. Vale destacar que, em São Paulo, a mulher muitas vezes assumiu, além de suas funções habituais de cuidar da criação, alimentação e educação dos filhos, o comando da casa, visto que os homens partiam em viagens exploratórias ou comerciais (FIG. 3).

¹ Acerca dessa profecia ver ainda o texto de Miquéias tratando a respeito do reino futuro de Iahweh em Sião (Mq 4, 1-3).

² “Livro da origem de Jesus Cristo, filho de Davi, filho de Abraão:

Abraão gerou Isaac, Isaac gerou Jacó, Jacó gerou Judá e os seus irmãos, Judá gerou Faraése Zara, de Tamar, [...] Salmon gerou Booz, de Raab, Booz gerou Jobed, de Rute, Jobed gerou Jessé, Jessé gerou o rei Davi. Davi gerou Salomão, daquela que foi mulher de Urias, [...]. Josias gerou Jeconias e os seus irmãos por ocasião do exílio na Babilônia. Depois do exílio na Babilônia [...] Eliud gerou Eleazar, Eleazar gerou Matan, Matan gerou Jacó, Jacó gerou José, o esposo de Maria, da qual nasceu Jesus, chamado Cristo.” (Mt 1, 1-16)

³ Segundo uma tradição relatada na Legenda Áurea (VORÁGINE, 2011, p.566-567), Santana teria sido casada por três vezes. Joaquim, pai de Maria e, portanto, avô de Jesus teria sido seu primeiro esposo. De uma segunda união, com Cleofás, Santana teria uma outra filha, Maria Cleofás (esposa de Alfeu e mãe de Tiago Menor, José o Justo ou Barsabás, Simão e Judas) e de uma terceira, esta com Salomé, teria dado a luz a Maria Salomé (casada com Zebedeu e mãe de Tiago Maior e João Evangelista).



FIG. 1 - São Joaquim e Santana. madeira policromada e dourada. século XVIII. Origem portuguesa. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP – Fotos: M. Bonazzi



FIG. 2 - São Joaquim e Santana. madeira policromada e dourada. século XVIII. Origem portuguesa. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Santos, SP – Fotos: M. Bonazzi



FIG. 3 - Santana Mestra. Madeira policromada. Século XVIII. Igreja Matriz de Santana, Santana do Parnaíba, SP – Foto: M. Rosada



FIG. 4 – Santana Mestra. Madeira policromada e dourada. Mosteiro de São Bento, Jundiá, SP – Foto: M. Rosada

Assim, nesse contexto, considera-se bastante compreensível a recorrência de imagens em que Santana é representada como mestra, sentada muitas vezes em luxuosas poltronas evocando os tronos em estilo barroco, com espaldares altos. Simbolicamente, por meio da figura de Santana Mestra, a mulher era entronizada, representada como uma matriarca, detentora de um poder e de uma sabedoria, senhora de seus domínios, ainda que restritos ao lar e à prole (FIG. 4).

Leila Algranti, em sua obra “Honradas e Devotas: mulheres na colônia” (1999) comenta que apesar de na maior parte do território colonial, em especial nas áreas de extração aurífera, houvesse falta de mulheres, em São Paulo ocorria o contrário, visto que os paulistas “partiam para o sertão deixando suas esposas para trás”. Ainda que alguns esposos zelassem por sua família e pela saúde de seus lares, outros se transformavam em verdadeiros algozes violentos que humilhavam, maltravavam, espancavam suas mulheres, traziam para casa os filhos bastardos para que suas esposas os acolhessem.

Mary del Priore, em seu livro “Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia” (1993) por sua vez, com base em documentos do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, localizou diversos processos que atestam os maus tratos aos quais muitas mulheres, e até mesmo os filhos, eram submetidos nos tempos da Colônia. Para elas, o conforto era na maior parte das vezes encontrado refugiando-se no convívio com os filhos, espaço esse no qual se fortaleciam e tinham a possibilidade de exercer algum domínio.

Ao lado dos familiares de Maria, temos a representação específica da família de Jesus, a Sagrada Família, também chamada de “Trindade Terrestre”⁴, que se divide em dois grupos.



FIG. 5 - Santas Mães. Proced.: Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, São Paulo, SP. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, SP – Foto: P. Tirapeli



FIG. 6 - Sagrada Família (grupo de Nossa Senhora do Desterro). Madeira policromada. Capela de Nossa Senhora do Desterro, Mosteiro de São Bento, Santos, SP - Foto: M. Rosada

⁴ Segundo Louis Réaus (2008, p. 153) a representação Trindade Terrestre, constituída por José, Maria e Jesus, ou ainda Santana, Maria e Jesus, seria um paralelo carnal da Trindade Celestial, formada pelas figuras do Deus Pai, Jesus e o Espírito Santo.

No primeiro deles, temos a iconografia das Santas Mães, ou Santana Tríplice⁵, quase um sub-grupo da Parentela de Maria, no qual o Menino é apresentado juntamente com sua mãe e sua avó. O Museu de Arte Sacra de São Paulo, guarda em seu acervo um majestoso exemplar dessa representação que, originalmente pertenceu Igreja da Irmandade da Boa Morte⁶, na capital. Nessa obra, vemos as duas mulheres sentadas, estando o Menino entre elas, seguindo uma estrutura compositiva encontrável em exemplares do Brasil e Portugal (FIG. 5).

Um outro caso localizado isoladamente é o da imagem de Santa Emerenciana, hoje guardado no Museu das Igrejas do Carmo, em Mogi das Cruzes. Embora essa escultura apresente perdas, é constituída pela figura de Emerenciana em pé, trajando as vestes carmelitas e em cada um de seus braços sustenta uma figura feminina de menores proporções: a da direita está sem o rosto e a da esquerda provavelmente teria sobre o braço esquerdo a figura de uma criança.

O segundo caso é o da representação de Jesus junto a seus pais.

Tem-se notícias de que em terras paulistas não era incomum a presença de representações da Família de Cristo nas igrejas, seja sob a forma de esculturas ou de pinturas. Geraldo Dutra de Moraes, em sua obra *A Igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo* (1979, p. 77), aponta que um dos retábulos da nave da antiga igreja dos inacianos na capital era dedicado a uma imagem de Nossa Senhora do Desterro de 1,54m de altura e outro era dedicado “à Sagrada Família, com as imagens de Jesus, Maria e José”.

Também no antigo mosteiro beneditino de Parnaíba encontrava-se um outro grupo da Sagrada Família, do qual atualmente restam apenas as imagens do Menino e de Nossa Senhora, essa última hoje guardada em uma coleção particular⁷.

Até o momento, em São Paulo, localizamos, em igrejas, dois grupos completos de Sagradas Famílias: um deles em Santos e outro em Jundiá.

O primeiro deles encontra-se no antigo mosteiro beneditino da cidade de Santos, litoral sul do Estado de São Paulo. Esse grupo escultórico, ocupa o nicho central do retábulo-mor da capela (FIG. 6); apresenta linhas arcaizantes e já é mencionado no Santuário Mariano, por Frei Agostinho de Santa Maria nas primeiras décadas do século XVIII, sendo que segundo o referido frei, o grupo já se encontrava nesse templo entre 1712 e 1714, conforme registros de Frei Miguel de São Francisco.

Aqui não muyto distante da Villa tem os Religiosos Monjes do Patriarca S. Bento hum Conventinho em hum alegre, & deliciofo bofque, & muyto a propofito para a vida contemplativa, espirital & muyto próprio dos Monjes do grande Patriarca S. Bento, por ficar muyto retirado da Villa. Na Igreja defte Conventinho tem os Monjes hũa devotiffima Imagem de noffa Senhora do Desterro, com a qual não jó os Religiosos tem muyta grande devoção, mas os moradores da Villa de Santos. He esta Santiffima Imagem de efcultura de madeyra, com o Santiffimo Filho pela mão, & o Santo Patriarca Jofeph, feu amorofo ayo. Fazem-lhe a fua feftividade aquelles virtuosos Monjes como a fua Protectora. Não me constou quem edificou aquelle Conventinho, nem quem naquella Igreja colocou a Senhora, nem o tempo em que se fez. He de efcultura de madeyra, & tambem o Senhor Menino, & S. Jofeph. Da Senhora do Desterro faz menção o Padre Frey Miguel de São Francisco na fua relação. (SANTA MARIA, 2007, p. 112).

⁵ O tema das Santas Mães, ou Santana Tríplice foi popular na Alemanha, desde o século XIV, e estendeu-se a outras regiões nos séculos XV e XVI, incluindo Portugal.

⁶ Na Igreja da Boa Morte, na região central da capital paulista, ainda hoje podem ser vistas nos intercolúnios do retábulo-mor as imagens do casal Santana e São Joaquim, ladeando a imagem de Nossa Senhora da Assunção (no alto do trono) e, sob ela a do orago da igreja.

⁷ O antigo mosteiro beneditino de Parnaíba desabou em fins do século XIX. A guarda de suas imagens foi distribuída entre famílias da região, capelas rurais, a própria Matriz e a Capela dos Vigários (SILVA NIGRA, 1971, p. 62-63)

O grupo da Igreja de Nossa Senhora do Desterro, da Catedral de Jundiá, é um imponente conjunto da Sagrada Família exposto no nicho retabular da capela mor. A igreja, iniciada em 1651, foi dedicada à Sagrada Família, tendo como padroeira Nossa Senhora do Desterro (FIG. 3). O grupo, em madeira policromada e dourada, de provável procedência portuguesa, é mencionado no tomo da Matriz, datado de 1747⁸.

Tanto no conjunto de Jundiá quanto no de Santos observa-se a Sagrada Família representada em consonância com a iconografia contrarreformista: a Virgem segue a pé, como São José e, entre eles, o menino, que caminha de mãos dadas com os pais, o que conduz a uma leitura de que o menino estaria aí com quatro ou cinco anos. Esse padrão substituiu o modelo mais tradicional no qual Maria, era representada montada em um burro, com o Menino ainda bebê, no colo. José, por sua vez seguia a pé, puxando o animal. Em algumas representações surgem também um anjo escoltando o grupo, ou ainda São Tiago Menor (primo de Jesus) e a parteira Salomé, compondo assim uma pequena caravana⁹ (REAU, 2008, p. 293).

Nos dois conjuntos aqui mencionados vemos a figura de São José de Botas, que no período colonial brasileiro, do ponto de vista iconológico, remetia possivelmente aos senhores de terras, os senhores de engenho. Dadas as atividades comerciais que permeavam a realidade dos paulistas de então, particularmente em São Paulo, essa figura pode estar relacionada aos viajantes, aqueles que enfrentavam os sertões, assim como os outros personagens do grupo (Maria e o Menino), já que ambos portam cajados, reforçando a ideia de que poderiam estar em uma longa caminhada. Ressalta-se ainda que, no grupo de imagens da cidade de Santos, os trajes dos personagens são aparentemente mais rústicos do que os do grupo de Jundiá, e a figura de São José, traz inclusive, um grande chapéu caído às costas, quase numa menção aos acessórios usados pelos viajantes paulistas.

Convém destacar que as imagens de São José foram bastante frequentes nos templos coloniais paulistas, o que permitiu que muitos desses exemplares chegassem aos nossos dias, preservados nas igrejas ou em museus. Nessas obras ele é em geral representado segundo a iconografia do século XVI, quando o aspecto de homem idoso (representação medieval) é substituído pelo de um adulto com cerca de 40 anos, suficientemente forte para oferecer segurança à família. Entre as imagens de São José localizadas em terras paulistas, ele apresenta em geral barba e cabelos longos, que lhe caem pelos ombros e um longo bastão florido, está sempre em pé, em geral levando o Menino no braço¹⁰ (FIG. 8).

Sabe-se que, principalmente a partir do Concílio de Trento, José foi transformado em verdadeiro modelo de virtude, castidade, pobreza e obediência, especialmente entre as ordens monásticas, tornando-se, um dos santos mais venerados da Igreja Católica e, desde o último quartel do século XIX, promovido a “patrono da Igreja universal” (RÉAU, 2001, v. 4, p. 164). Nos conventos o culto a São José recebeu grande atenção, sendo Santa Tereza uma das suas mais fiéis mais devotas. O mesmo ocorreu entre franciscanos e jesuítas, de modo que ao longo dos séculos XVI e XVII muitas fundações tomaram esse santo como seu protetor.

⁸ Ao longo do século XIX e primeira metade do século XX a Catedral de Jundiá passou por várias reformas envolvendo a parte arquitetônica, a decoração interna do templo e também as imagens retabulares. No mesmo tomo, de 1747 são citadas como parte do acervo da igreja, além do grupo da Sagrada Família que hoje lá se encontra, uma imagem de Nossa Senhora do Desterro com o menino, que ficavam na sacristia da igreja, porém até o momento não localizamos tais peças.

⁹ Há também a variante em que José carrega o Menino sobre os ombros (José Cristóforo), representação que reaparece nos séculos XVI e XVII.

¹⁰ Algumas dessas imagens podem ser vistas na Igreja do Mosteiro da Luz e na Basílica do Carmo, em São Paulo, nas igrejas matrizes de Santana do Parnaíba e Areias, na de Nossa Senhora do Rosário, em Atibaia e no Museu das Igrejas do Carmo, em Mogi das Cruzes, entre outras.



FIG. 7 - Sagrada Família (grupo de Nossa Senhora do Desterro) posicionada no andor para a procissão. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Catedral de Nossa Senhora do Desterro, Jundiaí, SP - Foto: M. Bonazzi



FIG. 8 - São José com Menino. Madeira policromada e dourada. século XVIII. Igreja Matriz de Santana, Santana do Parnaíba, SP – Foto: M. Rosada

No período colonial brasileiro, como protetor da esposa e da família, José pode ser associado a um símbolo de uma sociedade patriarcal, encerrando ao lado das figuras de Maria, Joaquim e Santana, um círculo de personagens que representaria as bases de uma sociedade a ser constituída por famílias estáveis, como pregava o Catecismo Romano Tridentino, segundo o qual, o “matrimônio” seria a união marital de um homem com uma mulher, entre pessoas legítimas, constituindo uma sociedade indissolúvel, uma instituição oficialmente aceita dentro de uma sociedade, cujos valores eram pautados pela fé e pelos interesses políticos e econômicos (PASSOS, 2015, p. 399).

AS IMAGENS RELIGIOSAS E SUAS POSSÍVEIS RELAÇÕES COM A FAMÍLIA NA SÃO PAULO COLONIAL

Apontamos aqui para a presença de dois grupos completos de Sagradas Famílias (Maria, José e o Menino) ainda em exposição em igrejas paulistas.

A recorrência desses grupos nas igrejas, bem como a de outras imagens relacionadas à família de Cristo e de seus antepassados, principalmente de Santana, pode representar uma preocupação em torno do núcleo familiar, especialmente da presença feminina nesse contexto, o que nos leva a refletir acerca do papel da mulher na realidade da colônia.

Poucas eram as mulheres que acompanhavam os maridos na jornada rumo à possibilidade de enriquecimento nas terras da América. A maior parte das esposas permanecia na metrópole aguardando pelo retorno do marido, ou quando ainda solteiras, também o faziam na espera pela concretização de uma promessa de casamento, que muitas vezes não ocorria (ALGRANTI, 1999, p. 63). Surgia assim um problema: a falta de mulheres brancas com quem os portugueses pudessem se casar, conquistar e povoar a colônia. Embora as nativas presentes nas novas terras se mostrassem como uma opção bastante convidativa, determinados padrões impostos pela cultura europeia que pretendiam uma “pureza de sangue”, com raras exceções, favoreciam tais enlacs.

Essa situação fez com que a Coroa adotasse medidas de incentivo e proteção ao matrimônio, chegando a limitar as atividades dos solteiros nas novas terras, oferecendo benefícios para aqueles que aceitassem se casar; impedindo, inclusive, a fundação de conventos femininos, que poderiam significar uma possibilidade de fuga, por parte das mulheres, para evitar uniões indesejáveis com os truculentos solteiros da colônia, por meio da vida monástica. Muito além de um desejo de consagrar os dias à religião, tal escolha, poderia comprometer os interesses dirigidos ao povoamento das novas terras.

O matrimônio poderia assim representar um verdadeiro “passaporte” para a ascensão econômica e social dos solteiros, visto que tais casamentos vinham acrescidos da promessa de postos na administração, além de representar a possibilidade de fixação da população nas novas terras e a formação de uma relação de maior proximidade entre o colono e a terra (PASSOS, 2015, p. 398-400).

Convém observar que a presença da mulher na sociedade colonial estava diretamente relacionada à função de colaboradora no processo de dominação e de povoação das novas terras, para tanto era fundamental o desempenho do papel de boa esposa e mãe, recolhida ao lar, submissa ao marido e dedicada exclusivamente à família. As mulheres, ao mesmo tempo que se tornavam reclusas em seus lares, se apegavam aos filhos e ao lar, por meio do que se tornavam, de certo modo, sócias de um processo de ordenamento dessa sociedade.

Principalmente em São Paulo, terra de onde partiam muitas bandeiras e que representava território com rotas comerciais que ligavam o norte e o sul do território, muitos desses maridos se afastavam dos lares por longos períodos, em virtude de suas atividades.

A representação da Sagrada Família e de todos os demais familiares de Cristo, especialmente as mulheres, colabora para reforçar a necessidade do estabelecimento das uniões estáveis e frutíferas. A presença do conjunto trino José-Maria-Jesus, pode significar nesse ambiente o exemplo da família “bem constituída”, segundo o “desejo de Deus”. A mulher, jovem e mãe, dedicada aos cuidados dos filhos e do esposo. Este, por sua vez, um homem mais velho, porém forte, pronto para enfrentar as vicissitudes da estrada, proteger os seus dependentes, conquistar seu espaço em uma terra distante.

O destaque conferido a grupos de imagens como a Sagrada Família e as da Parentela de Maria pode indicar a realidade político-social da colônia favorecendo a difusão de cultos que valorizassem o núcleo familiar convencional (pai, mãe, filhos) entre homens e mulheres livres, como uma forma de incentivar uniões que pudessem resultar em um aumento da população legítima nas novas terras. Especificamente no contexto colonial paulista, sobretudo os grupos de Sagradas Famílias, e principalmente a figura de Nossa Senhora do desterro, podem representar também um símbolo da conquista e ocupação das novas divisas, um traço de empreendedorismo em uma terra de viajantes, onde se empreendiam bandeiras para reconhecer, desbravar, ampliar fronteiras, buscar riquezas e conquistar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALGRANTI, Leila Mezan. *Honradas e devotas: mulheres da Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Ednub, 1993.
- A *BÍBLIA* de Jerusalém. São Paulo: Edições Paulinas, 1980.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, DF: Ednub, 1993.
- MAZZUIA, Mario. *Jundiá através de documentos*. Campinas: Empresa Gráfica e Editora Palmeiras, 1978.
- _____. *Jundiá e sua história*. Jundiá: Prefeitura Municipal de Jundiá, 1979.
- MOUTINHO, Stella, PRADO, Rúbia Bueno do., LONDRES, Ruth. *Dicionário de Artes Decorativas & decoração de interiores*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade R.. A imagem religiosa no Brasil. In: Aguilar, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: Arte barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 36-79.
- PASSOS, Maria José Spiteri Tavoraro. *Imaginária retabular colonial em São Paulo: estudos iconográficos*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo, 2015.
- RÉAU, Luis. *Iconografía del arte Cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.
- _____. *Iconografía del arte Cristiano: iconografía de los santos*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2001. 3v.
- SANTA MARIA, frei Agostinho de (1642-1728). *Santuário Mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora: tomo decimo, e ultimo*. Lisboa Occidental, na Officina de Antonio Pedrozo Galram com todas as licenças necessárias, anno de 1723. Reedição ilustrada: Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.
- SILVA-NIGRA, Dom Clemente da. *Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o Arquiteto Frei Macário de São João*. Salvador: UFB, 1971.
- TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo: Edunesp, 2002.
- VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 2011. 2v.

A IMAGEM DE SÃO BENTO PERTENCENTE AO ACERVO SACRO DO MUSEU MUNICIPAL PARQUE DA BARONESA, PELOTAS, RS.

Andréa Lacerda Bachettini

Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPel, Mestre em História pela PUCRS, Especialista em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis pelo CECOR – EBA/UFMG, Especialista em Patrimônio Cultural: Conservação de Artefatos pela UFPel.

Professora do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas, UFPel, RS.

andreabachettini@gmail.com

Annelise Costa Montone

Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPel, Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPEL, Especialista em Preservação do Patrimônio Arquitetônico e Urbano pela UFPel, Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFPel.

Diretora do Museu Municipal Parque da Baronesa, Secretária Municipal de Cultura da Prefeitura de Pelotas, RS.

annelisemontone@gmail.com

Daniele Baltz da Fonseca

Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPel, Mestre em Arquitetura e Urbanismo com ênfase em Conservação e Restauro de Monumentos pela UFBA, Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFPel.

Professora do Departamento de Museologia e Conservação e Restauro do Instituto de Ciências Humanas, UFPel, RS.

daniele_bf@hotmail.com

Fabiane Rodrigues de Moraes

Mestranda em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPel, Conservadora e Restauradora de Bens Culturais Móveis pela UFPel.

Conservadora-restauradora do Museu Municipal Parque da Baronesa, Secretária Municipal de Cultura da Prefeitura de Pelotas.

Proprietária da empresa RM Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis.

fabiane.moraes@yahoo.com.br

Keli Cristina Scolari

Doutoranda em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPel, Mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPEL, Especialista em Conservação e Restauro de Bens Culturais Móveis pelo CECOR – EBA/UFMG.

Restauradora de Bens Culturais Móveis da UFPEL.

keliscolari@yahoo.com.br

RESUMO

O presente trabalho apresenta o estudo da imagem de São Bento pertencente ao acervo sacro do Museu Municipal Parque da Baronesa, localizado na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. A imagem pertencia à Capela de Santa Luzia do antigo Parque Pelotense, localizado no bairro Fragata na mesma cidade. O parque, também conhecido como Parque Souza Soares, era de propriedade de José Álvares Souza Soares, o Visconde de Souza Soares. O local não existe mais, a Capela de Santa Luzia foi demolida e parte de seu acervo foi doada pelos descendentes da família Souza Soares à Prefeitura Municipal de Pelotas, passando a fazer parte do acervo sacro do Museu da Baronesa, no ano de 1980.

Palavras-chaves: Arte sacra; São Bento; Fernando Caldas; Museu Municipal Parque da Baronesa (RS).

INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta o estudo da imagem de São Bento, em madeira policromada, doada pelos descendentes da família Souza Soares à Prefeitura de Pelotas¹ após o fechamento do Parque Pelotense ou Parque Souza Soares, passando assim a fazer parte do acervo sacro do Museu Municipal Parque da Baronesa.

O Museu Municipal Parque da Baronesa, está localizado na cidade de Pelotas, a cidade fica às margens do Canal São Gonçalo, que liga as Lagoas dos Patos e Mirim, no estado do Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil, ocupando uma área de 1.609 km², estando localizada a 250 quilômetros de Porto Alegre, a capital do estado.

O museu possui um acervo composto por várias coleções, entre elas a coleção de peças Sacras, onde está a imagem de São Bento.

A imagem de São Bento faz parte do altar de Santa Luiza e fica localizada ao seu lado direito do altar, acompanhada das imagens de Santa Luzia, ao lado esquerdo, e do Cristo Crucificado, ao centro. As imagens foram esculpidas pelo escultor português Fernando Caldas, em seu atelier na cidade de Vila Nova de Gaia e policromadas pelo artesão Albino Barbosa.

O objetivo principal deste trabalho é desenvolver um estudo sobre a imagem sacra de São Bento, através da análise de sua documentação, de sua iconografia, da sua técnica construtiva, estado de conservação, e proposta de conservação.

A metodologia foi baseada na pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, análise formal, análise iconográfica, análise iconológica, entrevistas com descendentes da família Souza Soares, exames organolépticos para formação do suporte teórico que embasou a proposta de conservação e exposição da imagem.

Segundo a iconografia tradicional São Bento, veste cógula negra, numa das mãos traz o báculo abacial e na outra um livro. São seus atributos uma peneira quebrada e um corvo, trazendo no bico

¹ A Imagem de São Bento foi doada à Prefeitura de Pelotas na gestão do então prefeito Irajá Andara Rodrigues, no ano de 1980, juntamente com as demais esculturas sacras pertencentes ao Altar de Santa Luzia.

um pão envenenado. A imagem de São Bento, salvaguardada pelo museu, não apresentava mais o atributo corvo, pois esta peça em algum momento foi dissociada da imagem de São Bento e ficou na reserva técnica por alguns anos, junto aos objetos sem identificação. O corvo escapou de vários descartes, até que o altar de Santa Luzia e suas imagens passaram a ser estudados pelos pesquisadores do Curso de Conservação e Restauro, em parceria com os profissionais do museu.

O PARQUE PELOTENSE

O Parque Pelotense foi inaugurado em 2 de fevereiro de 1883, com uma área total de 20 mil metros quadrados. Mais tarde foi chamado de Parque Souza Soares, devido ao nome do seu proprietário. O Sr. Jose Álvares de Souza Soares (FIG.01), nasceu em 24 de fevereiro de 1846, na cidade de Vairão - Vila do Conde, era filho de pai médico e mãe farmacêutica. Seguindo a tradição familiar também se tornou farmacêutico, mas devido à morte de seus pais, e com poucos recursos, acabou decidindo morar no Brasil onde vivia seu irmão.



Figura 01 – Retrato de Jose Álvares de Souza Soares. Fonte: Família Souza Soares.

O Sr. José Álvares de Souza Soares fixou residência em Pelotas no ano de 1874. Trabalhou com a fabricação de remédios, dedicou-se com afinco aos estudos de botânica e química, criou a empresa Sociedade Medicinal Sousa Soares, tendo êxito e fazendo fortuna. Adquiriu grande área de terras, onde foi construído o Parque Pelotense, também conhecido como Parque Souza Soares.

O parque sofreu grande declínio depois que seu fundador transferiu residência para Portugal, em 1901, acompanhado de sua segunda esposa e de sete filhos menores, deixando seus dois filhos mais velhos à frente do empreendimento comercial.

O título de Visconde de Souza Soares Ihe foi concedido pelo rei D. Carlos I de Portugal no ano de 1904. O visconde faleceu em 1911. Seu filho Leopoldo Álvares de Souza Soares, que ficou à frente da parte comercial, juntamente com seu irmão Dr. Miguel de Sousa Soares, químico farmacêutico responsável pela parte de fabricação dos medicamentos, lutaram com grande dificuldade decorren-

te da situação do país após a Primeira Guerra Mundial, tendo ao mesmo tempo que arcar com grande parte do sustento da nova família do pai em Portugal.

Logo, os filhos ficariam ainda mais onerados com todos os encargos do negócio, chegando com dificuldade à década de 1950, quando houve a falência da firma. Na década de 1970, a propriedade foi partilhada entre os herdeiros. A maioria deles vendeu seus lotes ao mesmo comprador, que não manteve nada do que restava do parque. O novo dono procedeu a um loteamento de casas populares, hoje denominado Alameda Souza Soares, havendo ruas com nome dos seus descendentes. Com o loteamento do terreno do parque, a capela e as demais edificações foram demolidas. Este fato possivelmente determinou a ida dos objetos da capela para o museu. O acervo da capela foi doado pelos descendentes da família Souza Soares à Prefeitura de Pelotas, passando a fazer parte do acervo sacro do Museu da Baronesa, no ano de 1980. Desconhece-se a forma pela qual o altar chegou ao museu, pois, em documentos de 1983, este já constava como acervo, mas apenas em 1995, quando Luciana Renck Reis assumiu a direção do Museu da Baronesa, foi regularizada a situação do altar no museu.

A PROMESSA: A CONSTRUÇÃO DA CAPELA

José Álvares de Souza Soares, em agradecimento a sua recuperação a uma enfermidade dos olhos, mandou construir como pagamento a uma promessa feita, uma capela que foi dedicada a Santa Luzia. A capela (FIG. 02) foi inaugurada no dia 13 de dezembro de 1903, na data comemorativa à Santa Luzia. A capela foi construída pelos filhos do senhor José Souza Soares em pagamento a promessa feita pelo mesmo.



*Figura 02 – Imagem da Capela de Santa Luzia.
Fonte: Família Souza Soares.*



*Figura 03 – Imagem mostra o Altar de Santa Luzia no interior da Capela do Parque Pelotense.
Fonte: Carmen Reis.*

A escolha dos santos que compõem o altar de Santa Luzia (FIG.03) está ligada à história da família: Santa Luzia, relacionada com a visão, foi escolhida a padroeira da capela pelo pagamento da promessa; a escultura representando Jesus Crucificado por ser o centro da Igreja Católica; a imagem de São Bento se deu pelo fato de ser o Santo de devoção da família.

É interessante ressaltar que na cidade de Vairão, local de origem de José Alvarez de Souza Soares, existe um conjunto arquitetônico muito importante, que é composto pelo mosteiro de São Bento, pela Igreja de São Bento e pela capela de São João, possivelmente, aí está um dos motivos da devoção ao santo pela Família Souza Soares. Neste santuário em Portugal são celebradas romarias, festas em homenagem a estes santos e pagamento de promessas.

Segundo Dias (s/data, p. 237) “é por isso que o culto de S. Bento, além das festas litúrgicas, se caracteriza pelas romarias e promessas, maneira religiosa de ‘pagar’ ou satisfazer as promessas nos lugares onde é, popularmente venerado e não propriamente nos mosteiros”.

O autor Dias (s/data, p.237-238) se refere às promessas quando diz:

“Quanto às promessas, há a salientar a cada vez mais raro costume dos romeiros, agrupamentos de pessoas que, a cantar versos gratulatórios, acompanham algum miraculado à capela onde, com veste de promessa, vai agradecer ao santo:

“Ó S. Bento milagroso
Nós cá vimos a chegar.
Botai-nos a vossa bênção
lá de riba do altar!
Ò S. Bento milagroso,
Eu aqui vos venho ver
Por me dardes a saúde
Quando eu estava a morrer”.

Às vezes, o miraculado leva um ramo na boca para não quebrar a promessa de só falar quando tiver agradecido ao santo”.

As citações acima fornecem subsídios para justificar a devoção da família Souza Soares ao São Bento, cuja figura está presente até em seu brasão.

SOBRE O MUSEU DA BARONESA

O Museu Municipal Parque da Baronesa Museu (FIG.04) mais conhecido como Museu da Baronesa foi inaugurado em 25 de abril de 1982 e tombado pelo patrimônio histórico do município em 04 de julho de 1985. Tem seu prédio localizado em terreno também doado à prefeitura, pelos descendentes dos Barões de Três Serros (família Antunes Maciel), o terreno e os prédios foram doados para criação do museu e do parque como área de lazer para toda população.

Este museu possui em seu acervo peças das coleções da família Antunes Maciel, de Arte Sacra, de Adail Bento Costa, uma coleção da Sra. Antônia Sampaio e os demais objetos são provenientes de coleções doadas pela comunidade em geral. Estas coleções representam um pouco dos costumes e da maneira de viver, das famílias abastadas do século XIX. O Museu da Baronesa tem um recorte temporal no final do século XIX (1860-1900) e início do século XX (até a década de 30), época marcante no passado da cidade. Com uma tipologia diversa, contém diferentes tipologias de objetos, tais como: peças do mobiliário, vestimentas, acessórios de vestuário, objetos de uso cotidiano e de decoração.



Figura 04 - Museu Municipal Parque da Baronesa – Pelotas/RS. Fonte: Marcelo Madail.

No conjunto de peças sacras incluem-se: uma carruagem fúnebre preta, uma carruagem fúnebre branca, o altar de Santa Luzia em madeira dourada e policromada, 32 esculturas sacras, um genuflexório, uma bíblia, um quadro de madeira, 12 missais, seis tocheiros, dois cálices em madeira e duas placas em alto relevo em cerâmica.

Dentre as 32 esculturas sacras está imagem de São Bento, pertencente à Capela de Santa Luzia do antigo Parque Pelotense.

As imagens pertencentes ao altar de Santa Luzia estavam localizadas da seguinte maneira: a imagem de São Bento (FIG. 05) está localizada ao lado direito; a imagem de Santa Luzia ao lado esquerdo e a imagem do Cristo Crucificado ao centro. Estas foram esculpidas pelo artista português Fernando Caldas e policromadas pelo artesão Albino Barbosa e datam de 1901, na cidade de Vila Nova de Gaia. Todas as imagens possuem assinaturas, a assinatura do escultor Fernando Caldas esta em baixo relevo e o policromador Albino Barbosa assinou com tinta branca. O São Bento mede 1,36 x 56 x 33 cm.



Figura 05 – A imagem de São Bento na época da capela no Parque Souza Soares, onde é possível observar o pássaro.

SÃO BENTO

São Bento nasceu em Núrcia, na Itália, viveu como eremita nas montanhas do Subiaco a 64 quilômetros de Roma. Conforme Cunha (1993, p. 65), no monte Cassino, construiu o mosteiro da Ordem Beneditina. A regra da ordem instituiu o voto de estabilidade através do qual o monge se fixava a sua abadia, dedicando-se ao trabalho, ao ofício divino e à contemplação. O dia dedicado a São Bento é 21 de março ou 11 de julho.

Ainda Cunha (1993, p. 65) descreve iconograficamente esta imagem como um homem que veste uma cógula negra. Em uma das mãos traz o báculo abacial e, na outra um livro. São atributos do santo uma peneira quebrada e um corvo, trazendo no bico um pão envenenado.

Segundo Botelho (2009, p.55), São Bento “é santo beneditino, com o seu hábito negro, báculo e mitra nos pés. É possível que seja o próprio São Bento, segurando a regra, embora fosse mais habitual retratar o fundador desta ordem religiosa como um ancião”.

A imagem de São Bento do museu não apresentava mais o atributo corvo, esta peça, em algum momento, foi dissociada da imagem de São Bento e ficou na reserva técnica por alguns anos, junto aos objetos sem identificação, escapou de vários descartes, até que o altar de Santa Luzia e suas imagens passaram a ser estudados pelos pesquisadores. Com auxílio da imagem apresentada (FIG. 06) pode ser notada a falta do pássaro que se encontra à direita na parte inferior da primeira imagem.



Figura 06 – A imagem de São Bento no museu já sem o pássaro. Fonte: Fabiane Moraes (2012).

Ao analisar a fotografia (FIG.05) percebeu-se que a imagem de São Bento está completa, e que o pássaro que se encontrava na estante de achados e perdidos fazia parte da escultura.

Este fato é considerado uma dissociação, um dos dez agentes de degradação conforme colocado pelo Canadian Conservation Institute - CCI. A dissociação é o resultado da perda de objetos ou de dados relacionados a outros objetos.

Conforme Spinelli e Pedersolli (2010, p.29) “a dissociação refere-se à tendência natural, com o

passar do tempo, de desorganização de sistemas. Ela envolve a perda de objetos da coleção (dentro da própria instituição), a perda de dados e informações referentes aos objetos da coleção, e a perda da capacidade de recuperar ou associar objetos e informações”.

O objeto dissociado (pássaro) recebeu o mesmo número de tombo da imagem de São Bento, com acréscimo de mais um numeral configurando um desdobramento², mesmo tendo sido localizado, este ainda não se encontra junto da imagem, devido a peça estar solta e podendo ser roubada facilmente (FIG.07).



Figura 07 – A peça em seu lugar de origem. Fonte: Giovana Marcon, 2012.



Figura 08 – Imagem mostra o local para encaixe o pássaro, e o deslocamento do bloco do suporte de madeira. Fonte: Giovana Marcon, 2012.

A escultura em madeira de São Bento está em péssimo estado de conservação, apresentando sujidades generalizadas, abrasões, craquelês, fissuras, rachaduras, deslocamento dos blocos do suporte de madeira (FIG.08), ataque de insetos xilófagos e perdas da policromia.

Por último, considera-se que a carga simbólica das imagens que pertencem ao altar de Santa Luzia é grande, uma vez que o valor simbólico atribuído às imagens surge através da fé depositada sobre elas. Este fato é muito importante, pois inúmeros visitantes do museu pedem para tocar, fazer e pagar promessas diante das imagens, muitas vezes trazendo flores para enfeitar o altar.

Em relação à utilidade e significado dos objetos, Pomian em seu texto ‘Coleções’ apresenta três situações possíveis: 1) uma coisa tem apenas utilidade sem ter significado; 2) um semióforo tem apenas significado sem ter utilidade; 3) objetos que podem parecer ao mesmo tempo coisas e semióforos. Mas todos necessitam um observador que os atribui sentido. Portanto, um semióforo ascende à plenitude do seu ser semióforo quando se torna uma peça de celebração e, o mais importante, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: quanto mais carga de significado tem um objeto, menos utilidade tem, e vice-versa (POMIAN, 1984, p.72).

Também é importante ressaltar que o altar e a imaginária estando em ambiente museológico necessitam de cuidados em sua conservação, assim, a realização de missas e uso de peças do acervo sempre ficou a critério da direção da instituição. O altar era transferido no dia 13 de dezembro, dia de Santa Luzia, da sala de guarda para fora do museu (FIG. 09), para missas campais e no salão de festas.

² É uma parte que é separada da peça, mas, que compõe o mesmo objeto.



*Figura 09 – Imagem mostra a realização de missa campal em frente à sede do Museu da Baronesa.
Fonte: Acervo do Museu da Baronesa, s/d.*

Este é um aspecto que deve ser considerado na conservação destas imagens, que passaram a fazer parte do acervo do museu, tornando-se “objetos de museu”, receberam uma classificação e numeração, mas não perderam sua característica devocional.

CONCLUSÃO

Finalizando, a escultura de São Bento pertencente ao acervo sacro do Museu da Baronesa, juntamente com as demais esculturas: de Santa Luzia, do Cristo Crucificado e o altar de Santa Luzia são objetos de estudo dos professores, técnicos e pesquisadores da Universidade Federal de Pelotas e da equipe do Museu da Baronesa. Este trabalho cumpre papel importante na formação dos alunos envolvidos no projeto, oportunizando o ensino, a pesquisa e a extensão que são os pilares da UFPel. Desta forma, a universidade cumpre seu papel social e seu envolvimento com a comunidade local. O Museu da Baronesa ao permitir o acesso ao acervo, oportuniza a produção de conhecimento, assim melhorando sua comunicação com os visitantes e a conservação do seu acervo.

AGRADECIMENTOS

À equipe do Museu da Baronesa, à família Souza Soares pela disponibilidade em realizar as entrevistas e relatos e à cedência de documentos importantes para o levantamento histórico das obras que pertenciam à capela de Santa Luzia e ao Curso de Bacharelado em Conservação Restauração de Bens Culturais do ICH/UFPel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTELHO, Rejane. *Fotos Contam uma Historia de Portugal em Pelotas*. Ana Margarida Portela. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2010.

BRAGA, Márcia (org.) *Conservação e Restauro: Madeira, Pintura Sobre Madeira, Douramento, Estuque, Azulejo, Mosaico*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.

BRANDLEY, Susan M. *Os Objetos têm Vida Finita?* S.Keene (org), Care of Collections Leicester reads in Museum Studies.

Londres: Routledge, 1994, p.51-59. In: MENDES, Marilka [ET AL] (org.). *Conservação: conceitos e praticas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

CUNHA, Maria Jose de assunção da. *Iconografia Cristã*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1993.

DIAS, Geraldo. J. A. Coelho. *O culto popular se S. Bento- uma forma de terapêutica religiosa*. Disponível em:< <http://letr.letas.up.pt/uploads/ficheiros/2239.pdf> >. Acesso em: 28 de janeiro 2016.

LORETO, Wanda Martins. *Iconografia Religiosa: Dicionário Prático de Identificação*. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2012.

MORAES, Fabiane Rodrigues. *Um Estudo sobre a Conservação do Altar de Santa Luzia*. (Monografia). Pelotas: Curso de Bacharelado em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis /ICH/UFPel, 2013.

NASCIMENTO, Heloisa Assumpção. *Nossa Cidade Era Assim- crônicas publicadas na imprensa nos anos de 1980 a 1987*. Pelotas: Editora Livraria Mundial,1989.

POMIAN, K. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*, Memória-História. Lisboa: Imprensa Casa da Moeda, 1984.

PORTUGAL. Instituto Português de conservação e restauro. *Retábulo de Ferreira do Alentejo*. Lisboa: IPCR, D.L., 2004.

SOARES, Lana Mara Bender de Souza. *Museu da baronesa – Mobiliário*. Pelotas: s/Editora, s/data.

SOARES, Leonor Souza. *Um pouco sobre Leda*. Pelotas: Editora e gráfica Universitária, 2004.

SPINELLI, Jayme; PEDERSOLI JR., José Luiz. *Biblioteca Nacional: plano de gerenciamento de riscos: salvaguarda & emergência*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

INVENTÁRIOS DE ARTÍFICES: FONTES PARA A COMPREENSÃO DO FAZER ARTÍSTICO NO BRASIL COLONIAL*

Angela Brandão

Universidade Federal de São Paulo
brandaoangela@hotmail.com

RESUMO

As artes do período colonial brasileiro não foram realizadas exatamente por artistas, como os concebemos hoje, mas especialmente por personagens anônimos e de forma coletiva. A aplicação de uma historiografia da arte pautada pelo modelo biográfico é dificultada pela escassez de documentação acerca desses personagens. A observação dos inventários de morte dos artesãos pode elucidar muitos aspectos a respeito da vida dos artistas no período colonial. Concentramos nossa pesquisa em alguns dos inventários de artífices relacionados aos trabalhos em madeira, carpinteiros, marceneiros, ensambladores e entalhadores constantes nos arquivos da Casa Setecentista de Mariana, especialmente datados da segunda metade do século XVIII. A transcrição e interpretação dos inventários de artífices nos permite identificar desde a presença de escravos descritos com suas especialidades, até detalhes sobre suas ferramentas de trabalho e seus pertences, bem como a possível relação de títulos de suas pequenas livrarias.

Palavras-chave: artífices; oficiais mecânicos; inventários; escravos.

Os homens que tomaram para si, no período colonial brasileiro, a responsabilidade de arruar as cidades coloniais brasileiras; construir suas pontes e fontes monumentais de água; erguer seu casario, suas casas de câmara e cadeia, seus palácios de governadores e paços episcopais; suas igrejas com adros e escadarias, e todas as decorações externas com cantarias e portadas monumentais; e decorações internas, com suas talhas e douramentos, com sua policromia e sua estatuária, esses homens não foram artistas como os entendemos hoje, mas artesãos. Muitas vezes não eram os autores dos chamados “riscos” – os projetos ou desenhos, mas intérpretes e executores de projetos de outrem.

A base teórico-metodológica mais geral para este texto aproxima-se, portanto, das premissas de uma história social da arte. Não tanto nos termos de Arnold Hauser, propostos em sua já datada “História Social da Arte e da Literatura”², mas especialmente num conjunto de autores³ entre as quais poderíamos mencionar ao menos Martim Wackernagel⁴. Interessa-nos, sobretudo, o concei-

* Resultado do Projeto de Pesquisa com apoio do CNPq, Processo: 471680/2013-3 Chamada: Univ 2013 Faixa C

² HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paul:, Martins Fontes, 1999.

³ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991. CHASTEL, André. *Arte y Humanismo*. Madrid: Cátedra, 1982. FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

⁴ WACKERNAGEL, Martim. *Il Mondo delgi artisti nel Rinascimento Fioretino: commitenti, botteghe e mercato dell'arte*. Roma: Carocci, 1994. Ver FERNANDES, C. S. . Martin Wackernagel: o “espaço de vida” dos artistas no Renascimento florentino. Ghrebh-, v. 2, p. 16, 2010;

<http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=issue&op=view&path%5B%5D=9&path%5B%5D=showToc>

to proposto por Wackernagel de “espaço de vida dos artistas” ou “mundo dos artistas”. Trata-se de uma história da arte em que o foco de observação não se concentra tanto no objeto artístico em seu aspecto visual, mas especialmente nos mecanismos sociais de produção artística e, em nosso caso, na caracterização social do artista.

São fundamentais para isso, sem dúvida, a perspectiva histórico-social, no que se refere ao contexto português, dos escritos de Vitor Serrão, especialmente a base teórica contida em seu livro *O Maneirismo em Portugal e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*⁵. O autor esclareceu suas premissas no prefácio do livro: “O trabalho, filtrando-se naturalmente, dada a especificidade do tema, nos terrenos de uma História Econômica e Social, de uma Sociologia e análise das mentalidades, de uma História do Direito Civil, etc. não deixa de ser sobretudo um ensaio no domínio da História da Arte⁶.”

E, mais adiante:

(...) cremos que não existe contradição em considerar simultaneamente a obra como objeto estético e como documento explícito da sua época específica, sendo que ambos os aspectos são complementares e se interligam intimamente. Dentro de uma metodologia sociológico-dialética em que a produção artística, enquanto analisada esteticamente, o é também em conexão com o estudo das ideologias envolventes (ideologia das “zonas” políticas, religiosa, econômica, moral, cultural, etc. em referência um espaço e um tempo determinados) (...)⁷.

Com relação à arte brasileira colonial, depois de dois importantes textos da década de 1940, publicados na *Revista do SPHAN*, como o de Salomão Vasconcelos “Ofícios Mecânicos em Vila Rica durante o Século XVIII⁸” e o artigo de Noronha Santos, “Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro⁹”; a historiografia mais recente vem contribuindo, de modo esclarecedor, com a compreensão cada vez mais clara do papel dos oficiais mecânicos na produção artística dos séculos XVII e XVIII no Brasil. Seria suficiente mencionar, aqui, o subcapítulo “Categorias profissionais e condições de trabalho”, publicado no livro “O Rococó Religioso no Brasil¹⁰” de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira; ou a reflexão constante no texto “A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna” de Jeaneth Xavier de Araújo¹¹. Certamente nortearam as pesquisas em torno de uma história social da arte colonial brasileira os estudos pioneiros de Maria Helena Flexor¹² e de Caio Boschi¹³.

Entre os problemas que vêm sendo esclarecidos pela historiografia mencionada acima, podem-se localizar tanto a relevância do papel dos mestres de obra para a construção das igrejas no

⁵ SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001. SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

⁵ Ibid. p. 16.

⁶ Ibid. idem.

⁷ VASCONCELOS, Salomão de. Ofícios Mecânicos em Vila Rica Durante o Século XVIII. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n.4, pp.331-360, 1940.

⁸ SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n.6, pp.295-317, 1942.

⁹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.

¹¹ ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In *CAMPOS*, Adalgisa Arantes. Org. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. Ver também BOSCHI, Caio Cezar. *O Barroco Mineiro: artes e trabalhos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹² FLEXOR, Maria Helena. *Ofícios Mecânicos na Cidade de Salvador*. 1974.

¹³ BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Brasil dos séculos XVII e XVIII, em detrimento dos autores de riscos; bem como a diversidade de trabalhadores que integravam estes canteiros de obras, e ainda a organização de seus trabalhos em corporações, por uma série de legislações (compiladas no Livro dos *Regimentos dos Oficiais Mecânicos*¹⁴) e por procedimentos de fiscalização (juizes de ofício, cartas de exame, licenças, etc.)¹⁵, assim como os limites dessas regulamentações portuguesas sobre os artífices que atuavam no Brasil.

Esses artesãos especializados – em muitos casos, altamente especializados – produziram suas obras, com base num sistema de trabalho, mesmo que remoto e distante, organizado sob estrutura medieval portuguesa das corporações de ofícios, cujas regras consuetudinárias, embora compiladas em documento manuscrito no ano de 1576, o *Livro dos Regimentos dos Ofícios Mecânicos*¹⁶, mantiveram-se praticamente inalteradas até o século XVIII. Tais regras foram aplicadas, com inúmeras variações e limites, também no território brasileiro.

Os artesãos que atuaram no Brasil Colonial, como não eram personagens aos moldes do artista concebido a partir do Renascimento Italiano, não puderam ser reconhecidos em sua individualidade ou por seu gênio artístico individual, mas, ao contrário, sua história foi mantida sob o manto do anonimato e do coletivismo. No Brasil, atuaram em diversas frentes de trabalho artístico e em diversas regiões, chegados de Portugal em busca dos ganhos provenientes dos encargos de obras em regiões e períodos de florescimento econômico – como é o caso da região de mineração do final do século XVII e do decorrer do XVIII. Muitos artífices, vindos do Reino com seu conhecimento adquirido e seu ofício já constituído, formaram em torno de seus canteiros de obras e suas oficinas, grupos de trabalhadores em treinamento, os aprendizes, os “moleques” e alguns ajudantes escravos. Tudo isso era previsto e aceito pelo *Livro dos Regimentos*.

Nossos personagens, muitas vezes anônimos, não nos deixaram, como era de se supor, quaisquer documentos referentes a suas artes, nenhuma “literatura artística” (para usar o termo de Schlosser¹⁷) – nada que se pudesse comparar ao espírito maneirista: nem diários, nem cartas, nem poemas, nem tratados. Julius Schlosser bem diferenciava, em seu célebre livro elaborado nas primeiras décadas do século XX, “A Literatura Artística: manual das fontes da história da arte moderna”, os testemunhos literários, que se referem em sentido teórico à arte, de um lado; e os testemunhos impessoais, de outro lado. Em suas palavras:

O conceito mesmo da ciência das fontes necessita de uma limitação: entendem-se aqui as fontes escritas, secundárias, indiretas; sobretudo então, no sentido histórico, os testemunhos literários, que se referem em sentido teórico à arte, segundo o lado histórico, estético ou técnico, enquanto os testemunhos por assim dizer, impessoais, inscrições, documentos e inventários, dizem respeito a outras disciplinas e podem ser aqui apenas matéria de um apêndice¹⁸.

¹⁴ *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa –1572*. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

¹⁵ OLIVEIRA, M.A.R. op. cit. pp. 173 e ss. Ver também: MENESES, José Newton Coelho. Homens que não mineram: oficiais mecânicos nas Minas Gerais Setecentistas. In RESENDE, M.E. e VILLALTA, L.C. org. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. vol I. p. 377 e ss. e MENESES, José Newton Colho. Artes Fabris e Serviços Braçais. Ofícios Mecânicos e as Câmaras do Final do Antigo Regime. Minas Gerais e Lisboa 1750-1808. Niterói. Universidade Federal Fluminense, 2003. Tese de Doutramento.

¹⁶ *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa –1572*. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

¹⁷ MAGNINO, Julius Schlosser. *La Letteratura Artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Milano, Paperbacks classici, 2000.

¹⁸ *Ibid.* p. 1.

Como o interesse de Schlosser, naquele momento, voltava-se para o primeiro agrupamento de fontes, de caráter literário, àqueles documentos objetivos, como os inventários, restavam apenas ligeiras menções em seu livro, em forma de apêndice.

Nossos artífices eram, enquanto produtores de “testemunhos literários”, ágrafos. Toda a documentação sobre suas vidas se resumiu, basicamente, aos “testemunhos impessoais”: ao registro de nascimento e batismo, registros de cartas de exames de ofício ou licenças para exercício da profissão, recibos de pagamentos e registros em livros de despesas de irmandades e templos, citações em processos envolvendo desacertos sobre arrematações de obras, contratos não cumpridos, etc. e, finalmente, seus testamentos, inventários de morte e atestados de óbito. Entre os mais importantes esforços de “nominar” artesãos “anônimos” e reunir a documentação que houvesse sob suas assinaturas, devem ser mencionados, ao menos, os Dicionários de Judith Martins e de Marieta Alves¹⁹.

Muitos estudiosos da arte brasileira colonial têm se dedicado à compreender a vida desses trabalhadores, sua formação, seus métodos, seus instrumentos de trabalho, suas agremiações em forma de bandeiras, sua participação nas irmandades, sua atuação como autores de riscos e executores, as condições de trabalho e a transferência de seus conhecimentos aos aprendizes, assim como a atuação dos escravos em suas oficinas.

Concentramos nosso esforço no contexto da cidade de Mariana, Minas Gerais, de século XVI-II, sobre a fonte primária constituída pelos inventários dos artesãos. Muitos inventários de morte de artífices foram localizados, transcritos e utilizados para compor o conjunto dos documentos em torno de um nome-verbete do Dicionário de Judith Martins, como sabemos. No entanto, ainda tomando como ponto de partida os nomes identificados em outros documentos e organizados no Dicionário podem servir para a localização de inventários de artesãos, fontes ainda não transcritas ou interpretadas.

Apresentamos aqui, portanto, um primeiro esboço para o uso dos nomes do Dicionário de Judith Martins como roteiro para a transcrição dos inventários que se encontram conservados na *Casa Setecentista* de Mariana, do 1º e 2º Ofícios. Inicialmente, o propósito da transcrição dos inventários de artífices atuantes e falecidos na cidade de Mariana século XVIII ou início do XIX – e portanto atuantes na mesma segunda metade do XVIII, era o de localizar descrição de bibliotecas, as chamadas “livrarias”. Nossa expectativa de encontrar, entre os bens deixados pelos artesãos, qualquer referência a seus conhecimentos teóricos sobre as artes foi sendo frustrada a cada passo.

Encontramos, até o momento, somente a já conhecida e citada referência aos livros que pertenceram ao pintor Manoel da Costa Ataíde, em seu inventário de morte, de 1832: “uma Bíblia com Estampas, um Segredo das Artes e um Dicionário de Francês²⁰”. Esta era a reduzida biblioteca de um dos mais importantes artistas do contexto marianense de fins do setecentos e começos do oitocentos – se considerarmos apenas seu inventário de morte. Podemos supor que a relação de livros que pertenceram ao defunto nem sempre era elencada junto a seus demais pertences. Conhecemos exemplares de inventários em que a “livraria” é descrita em documento à parte.

No entanto, as fontes nos levaram até o momento a redirecionar nossos objetivos. Falam por si. É preciso segui-las e deixa-las falar como queria Jacques Le Goff, baseando-se na máxima de

¹⁹ MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974 e ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Conselho Estadual de Cultura, 1976

²⁰ Inventário de Manoel da Costa Ataíde. Cod. 68-1479. *Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista*. Mariana – MG.

Michel Foucault²¹. Foi preciso monumentalizar os documentos, ler os inventários dos artesãos falecidos em Mariana, no século XVIII, sem pretensões definidas, sem interesses prévios, com o olhar aberto às indicações do mundo mais íntimo que cercava um artífice no momento de sua morte: suas propriedades, seus bens de raiz, seus escravos, seus instrumentos de trabalho, suas roupas, seus pertences, seus objetos, seus lençóis, suas louças e tecidos, suas peças de devoção, seu oratório de devoção pessoal com imagens sacras, suas dívidas.

No exercício de ouvir as fontes, poderíamos destacar vários aspectos sobre a vida e a forma de trabalho dos artesãos. Um dos aspectos que nos parece relevante é a presença de escravos descritos entre seus pertences. No inventário já citado do pintor marianense Manoel da Costa Ataíde, de 1832, constam 3 escravos, dois homens e uma mulher.

No inventário do carpinteiro Sebastião Martins da Costa²², morto em 1769, constam um total considerável de 14 escravos, todos com um alto valor de avaliação, se comparado aos preços em demais inventários. A avaliação do escravo dependia, como se sabe, de sua idade, seu estado de saúde, mas também de suas habilidades.

O sistema de trabalho dos artesãos em Portugal, compilado em forma de leis no Livro dos Regimentos e transposto com modificações à Colônia previa a existência dos aprendizes nas oficinas, loggias ou ateliês. Propunha-se o direito dos Mestres sobre seus aprendizes, no sentido de que um artesão não poderia chamar para trabalhar consigo um aprendiz “pertencente” a outro oficial: “nenhum oficial de dito ofício será tão ousado que tome nem recolha em sua casa aprendiz ou obreiro que esteja com outro oficial enquanto durar o tempo que tal obreiro ou aprendiz seja obrigado a estar com seu amo²³”. Também se buscava limitar o número de aprendizes em cada ateliê. O capítulo relativo aos pedreiros e carpinteiros diz: “E ordenam que nenhum pedreiro ou carpinteiro seja tão ousado que tenha cada um mais de dois criados aprendizes para que se lhes possam ensinar e cuidar-lhes de perto e ver continuamente o que estão fazendo e por muito engano que se segue ao pouco que os mestres ponham as mãos nas obras quando tem mais aprendizes que os ditos dois²⁴”.

A participação dos escravos africanos e seus descendentes nos ateliês, como aprendizes e auxiliares, não está suficientemente esclarecida pela história da arte colonial no Brasil, nem tampouco o alcance artístico de suas expressões. No entanto, os Regimentos já apresentavam o problema da participação dos escravos em determinados trabalhos, numa perspectiva negativa, ao proibir sua presença e a transmissão de conhecimento para eles. Podemos ler nas leis relativas ao trabalho dos ourives: “ofício de tanta importância e que tanta fidelidade e limpeza requer, mandam que nenhum ourives de ouro seja tão ousado que nesta cidade e seu termo ensine a escravo algum, negro ou branco, nem índio, o dito ofício, nem os tenha em suas tendas (...)”²⁵.

Duarte Rodrigues Romão, pedreiro falecido em Mariana em 1735, possuía 12 escravos²⁶. Como vimos, Sebastião Martins da Costa, carpinteiro, morto na cidade de Mariana em 1769 possuía 14 escravos²⁷. Francisco Correa de Alvarenga, pedreiro morto em 1735, possuía cerca de 30 escravos²⁸. Antônio Alves Ferreira, pintor e capitão mor, possuía uma enorme quantidade de escravos, 58, não

²¹ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro*: Forense Universitária, 2009. P.8

²² Inventário de Sebastião Martins da Costa. Cod. 89-1923. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.

²³ *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sèpre leal cidade de Lixboa* –1572. Op. Cit. p.24.

²⁴ Ibid. p.107.

²⁵ Ibid.p.8

²⁶ Inventário de Duarte Rodrigues Romão. Cod. 105-2168. Inventários do Cartório do 1º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG

²⁷ Inventário de Sebastião Martins da Costa. Cod. 89-1923. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG

²⁸ Inventário de Francisco Correa de Alvarenga a. Cod. 89-1873. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG

sabemos se por sua atividade como capitão mor ou por seu ofício de pintor²⁹.

Em todos os inventários de artesãos consultados até o momento, encontramos um significativo número de escravos. Não temos dados suficientes, no estágio atual desta pesquisa, para concluir que a presença de escravos nos inventários de artífices em uma cidade de Minas Gerais do século XVIII represente uma prova da atuação dos mesmos como participantes das atividades artísticas de seus senhores.

Há, no entanto, o significativo caso do inventário de José Pereira Arouca. Este mestre pedreiro e carpinteiro, que se transformou num importante construtor no contexto mineiro setecentista, era nascido em Arouca, próximo ao Porto, por volta de 1733. Em 1753, já se encontrava em Mariana. Afonso Costa Santos Veiga arrisca dizer, em seu pequeno livro dedicado ao construtor³⁰, que teria chegado ao Brasil ainda jovem, porém já com sua formação completa, adquirida ainda na infância e adolescência, na escola de pedreiros do mosteiro de Arouca das reformas depois do incêndio de 1725³¹. Seu testamento de 1793, considerado inválido por ter deixado todos os seus bens para sua própria alma, somado ao inventário de Arouca permitem reconhecer que conseguiu amearhar verdadeira fortuna, como construtor: várias propriedades, mais de quinze escravos, além de muitas quantias em dinheiro de obras ainda por receber³².

Justamente, no inventário de José Pereira Arouca³³, encontramos a peculiar identificação da habilidade de cada escravo. Ao descrever o escravo, o inventariante acrescentou: “João Caetano Crioulo de idade de 39 anos oficial de carpinteiro; João Angola de idade de quarenta anos, oficial de carpinteiro; Matheus Catumba de idade de 40 anos, pedreiro” e assim por diante. Formavam, no conjunto, uma pequena equipe de construtores, carpinteiros, pedreiros, armadores etc.

Devemos certamente considerar a peculiaridade de um personagem como José Pereira Arouca, mas não se pode descartar uma análise mais completa para verificar, de modo abrangente, a presença de escravos com identificação de ofício em inventários de artesãos do século XVIII. Na objetividade característica desta documentação, capaz de instigar a pesquisa histórico-artística sem lhe fornecer as respostas completas, podemos reconhecer a importância dos inventários de artífices para compreender diferentes aspectos dos fazeres artísticos no Brasil Colonial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Conselho Estadual de Cultura, 1976.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In *CAMPOS*, Adalgisa Arantes. Org. Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente, pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

²⁹ Inventário de Antônio Alves Ferreira . Cod. 36-843. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG

³⁰ VEIGA, Afonso Costa Santos. *José Pereira Arouca. Mestre Pedreiro e Carpinteiro*. Mariana – Minas Gerais (Século XVIII). Arouca: Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, 1999.

³¹ TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. São Paulo: Escola de Profissionais do Coração de Jesus, vol.1, 1928. pp. 206-209. Há uma série de recibos assinados por José Pereira Arouca por trabalhos especificados de obras e acréscimos realizados para o Palácio de Mariana, entre 1782 e 1792. MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e da Cultura, 1974. pp. 67-68

³² Testamento de José Pereira Arouca – Caixa 1 – 6 Inventários Avulsos. Casa Setecentista, Mariana – MG.

³³ Inventário de José Pereira Arouca – Caixa 1 – 6 Inventários Avulsos. Casa Setecentista, Mariana – MG.

- BOSCHI, Caio C. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHASTEL, André. *Arte y Humanismo*. Madrid: Cátedra, 1982.
- FERNANDES, C. S. . Martin Wackernagel: o “espaço de vida” dos artistas no Renascimento florentino. *Ghrebh-*, v. 2, p. 16, 2010; <http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=issue&op=view&path%5B%5D=9&path%5B%5D=showToc>
- FLEXOR, Maria Helena. *Oficias Mecânicos na Cidade de Salvador*. 1974.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. P.8
- FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- INVENTÁRIO de Antônio Alves Ferreira . Cod. 36-843. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG
- INVENTÁRIO de Duarte Rodrigues Romão. Cod. 105-2168. Inventários do Cartório do 1º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG
- INVENTÁRIO de Francisco Correa de Alvarenga a. Cod. 89-1873. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG
- INVENTÁRIO de Sebastião Martins da Costa. Cod. 89-1923. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.
- INVENTÁRIO de Sebastião Martins da Costa. Cod. 89-1923. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG
- INVENTÁRIO de José Pereira Arouca – Caixa 1 – 6 Inventários Avulsos. Casa Setecentista, Mariana – MG.
- Inventário de Manoel da Costa Ataíde. Cod. 68-1479. Inventários do Cartório do 2º. Ofício. Casa Setecentista. Mariana – MG.
- LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.
- LIVRO dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sēpre leal cidade de Lixboa –1572*. Publicado e prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.
- MAGNINO, Julius Schlosser. *La Letteratura Artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*. Milano, Paperbacks classici, 2000.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Século XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Departamento de Assuntos Culturais, Ministério da Educação e da Cultura, 1974.
- MENESES, José Newton Coelho. Homens que não mineram: oficiais mecânicos nas Minas Gerais Setecentistas. In *RESENDE*, M.E. e VILLALTA, L.C. org. História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas. vol I. p. 377 e ss.
- MENESES, José Newton Coelho. Artes Fabris e Serviços Braçais. Ofícios Mecânicos e as Câmaras do Final do Antigo Regime. Minas Gerais e Lisboa 1750-1808. Niterói. Universidade Federal Fluminense, 2003. Tese de Doutramento.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- SANTOS, Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n.6, pp.295-317, 1942.
- SERRÃO, Vítor. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- SERRÃO, Vítor. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugeses*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.
- TESTAMENTO de José Pereira Arouca – Caixa 1 – 6 Inventários Avulsos. Casa Setecentista, Mariana – MG.

TRINDADE, Cônego Raymundo. *Arquidiocese de Mariana: subsídios para sua história*. São Paulo: Escola de Profissionais do Coração de Jesus, vol.I, 1928.

VASCONCELOS, Salomão de. Ofícios Mecânicos em Vila Rica Durante o Século XVIII. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n.4, pp.331-360, 1940.

VEIGA, Afonso Costa Santos. José Pereira Arouca. *Mestre Pedreiro e Carpinteiro*. Mariana – Minas Gerais (Século XVIII). Arouca: Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda, 1999.

WACKERNAGEL, Martim. *Il Mondo delgi artisti nel Rinascimento Fioretino: commitenti, botteghe e mercato dell'arte*. Roma: Carocci, 1994.

LA BARROQUIZACIÓN DE LAS IMÁGENES ROMÁNICAS EN CATALUNYA

Maria Garganté Llanes

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

El objetivo de nuestra comunicación es poner de manifiesto como las imágenes románicas tienen el status de “milagrosas” y casi de reliquias en la época del barroco, cuando se realiza un despliegue de dispositivos para “enfaticar” dichas imágenes. A estos dispositivos les hemos denominado de “barroquización” de la imagen románica. Nuestro estudio se centra en Catalunya, donde se conserva hoy en día un buen número de tallas románicas (muchas de ellas en los principales museos del país), así como los santuarios dónde estas fueron o son todavía (a veces bajo la forma de una copia) veneradas.

Palabras-clave: Románico, barroco, imagen, retablo, camarín.

LA IMAGEN ROMÁNICA COMO RELIQUIA

En *El poder de las imágenes*, David Freedberg habla de la idea de “presencia”, que se impone a la idea de “representación”: “*Es decisivo este paso de la representación a la presentación, de ver un objeto que representa a la Virgen, a verla a ella realmente en el objeto*”. Asimismo da una importancia fundamental a la “consagración” de las imágenes, como vehículo para “activarlas” o activar su poder milagroso. De este modo, una vez la imagen ha sido consagrada, esta ha de venerarse y no se la puede insultar ni maltratar, porque al hacerlo se estaría insultando aquello que la imagen encarna¹.

Nuestro texto versará sobre el carácter “icónico” que las imágenes románicas (fundamentalmente de la Virgen y el Niño) mantienen en Catalunya durante los siglos del Barroco (XVII-XVIII), que será reforzado mediante un proceso de “barroquización” acorde con los tiempos. Imágenes que serán objeto de devoción en una medida muy superior que las imágenes propiamente “barrocas”, puesto que será su propia antigüedad (hoy son imágenes casi milenarias) lo que les proporcionará el carácter de “reliquia” (aunque en ocasiones ellas mismas contengan reliquias) y favorecerá su aura milagrosa.

Para poner de manifiesto la importancia de las imágenes en el culto santuario, queremos referirnos a las palabras del antropólogo Joan Prat a propósito de su trabajo de campo sobre los santuarios catalanes:

Fue a partir de ahí cuando empecé a comprender que para los informadores locales no era tanto el espacio sagrado del santuario el que desprendía (o gozaba de) efluvios mágico-energéticos, sino más bien, la imagen, el icono, quien condensaba toda la virtud y el poder sobrenatural en un proceso que podríamos caracterizar como de ‘condensación simbólica’. En efecto, en la percepción común son las imágenes las que gozan, en palabras de los informadores locales, de ‘gracia’, ‘virtud’ y ‘favor’².

¹ FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 50.

² PRAT CARÓS, Joan: “Los santuarios marianos en Cataluña: una aproximación desde la etnografía”, en AA.VV., *La religiosidad*

El culto a la Virgen como “Madre de Dios” ha estado fuertemente arraigado en la piedad popular en Europa desde la Edad Media. Se ha querido destacar la vertiente humana de María como madre que conoce el sufrimiento y que es cercana a la humanidad, de la que se convierte en protectora e intercesora. Pero las imágenes románicas de la Virgen también nos la presentan hierática e impertérrita, una “Gran Madre” (*Mater Magna* está en el origen etimológico de la población catalana de Madremanya) en un sentido totémico cuyo origen se ha querido vincular a veces con los cultos paganos a la fertilidad³, aunque su procedencia formal la situemos en la revitalización de la imagen escultórica (que anteriormente se había apartado por “pagana”) que se producirá durante la llamada *renovatio* carolingia y en la realización de las primeras imágenes-relicario como la de Santa Fe de Conques, del siglo X⁴.

Las vírgenes románicas se nos presentan de forma mayestática, siguiendo un modelo derivado de la hierática y solemne *kyriotissa* bizantina. Sentada en un trono, en posición frontal con el Niño en las rodillas, representa la plasmación de la idea de la mujer-madre, pero también implica su plasmación como “trono de sabiduría” –las letanías la identificarán como “trono de Salomón” en tanto que *Sede sapientiae*, trono para el Niño al mismo tiempo y como expresión concisa de la Encarnación y la salvación de los hombres⁵. Esta representación no evolucionó en Catalunya hasta 1200, aproximadamente, momento a partir del cual la rigidez –ligeramente superada cuando se desplaza la figura del Niño desde el centro hacia un lado, sentándolo solamente sobre una de las rodillas de la Virgen- empieza a dar paso a las representaciones propias del gótico, que ponen de manifiesto una interacción más evidente entre madre e hijo hasta sugerir incluso sentimientos de ternura, como sería el caso de la llamada “Virgen Blanca” de la Catedral de Toledo o las Vírgenes –si nos ceñimos a ejemplos catalanes- de Sallent de Sanaüja o Boixadors⁶.

En el contexto de la Catalunya medieval, la mayor parte de las imágenes románicas veneradas en los santuarios marianos son imágenes “encontradas” o “halladas”, es decir, que se habían mantenido ocultas –enterradas en un campo, escondidas en un bosque, en una fuente, etc- presumiblemente desde tiempos de la conquista musulmana. No se trata propiamente de imágenes anteriores a la edad media, sino que se revisten de leyenda para aumentar su prestigio e intensificar la devoción de los fieles ante lo que se consideraba un origen milagroso. En este sentido, para el antropólogo William Christian, el “hallazgo” o “invención” de una imagen de la Virgen sustituiría el que en un primer momento habría sido la “invención” o descubrimiento de las tumbas de los apóstoles, que en el universo hispánico tiene su ejemplo más paradigmático en la tumba de Santiago en Compostela (Galicia)⁷.

En los relatos sobre el “hallazgo” o “invención” de las imágenes románicas veneradas en los santuarios catalanes –relatos que podemos extender igualmente al ámbito del Occidente cristiano-

popular. III. Hermandades, romerías y santuarios, Barcelona: Antrhopos, 1989, p. 242.

³ En este sentido y como antigua reminiscencia podríamos considerar la tradición aún hoy existente de meter la cabeza en una olla en el santuario de la Virgen de Núria, para así conseguir el embarazo deseado.

⁴ PAGÈS, Montserrat, “Els orígens de les marededéus romàniques”, *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

⁵ DELCOR, Mathias, “Préhistoire du culte marial et répercussion éventuelle sur l'iconographie romane de la Catalogne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, n. 14, 1983; DURLIAT, Marcel, “Les représentations de la Vièrge Marie dans l'art roman catalan”, *Miscel·lània d'homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, I. Barcelona: 1998, p. 189-196; FORSYTH, Ilene H., *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in the Romanesque France*, Princeton University Press, 1972; PLADEVALL, Antoni, “El culte de la Mare de Déu a Catalunya dels segles XI al XIII a través de les notícies històriques i del testimoni de la iconografia romànica”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXV, 1994, p. 41-49.

⁶ Se trata de dos bellísimas imágenes de alabastro pertenecientes al siglo XIV y que se encuentran respectivamente en el Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC) y en el Museo Episcopal de Vic (MEV).

⁷ CHRISTIAN, William: “De los santos a María. Panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días”, Carmelo Lisón (ed.), *Temas de antropología española*. Madrid: Akal, 1975, p. 49-105.

se siguen unas pautas casi invariables respecto a cómo se produce dicho “hallazgo”, que lleva a cabo casi siempre un animal, un niño o un pastor, tres encarnaciones de lo que se considera “inocente” o “sencillo”. Uno de los relatos que nos sirve de paradigma en el caso catalán sería el ejemplo de la Virgen del santuario de Caldes de Boí, que fué descrito por el padre Narcís Camós en el siglo XVII:

Se intitula esta imagen de Caldas del Valle de Bohí, a la cual, para suavizar con ella la aspereza del lugar, manifestó el Cielo por medio de un toro de la villa de Bohí que, apacentando por aquel lugar, se despidió veloz hacia la altura del monte que está delante de la capilla, hacia poniente, donde, con extraordinarias señas que hizo, manifestó a los hombres esta santa imagen en un lugar que por eso se llama la Canal de Santa María, rodeado de muchos árboles. Habiéndose, pues, manifestado a aquel lugar más deleitable, colocaron la santa imagen en la capilla que le edificaron los de la villa en el lugar donde está hoy, por ser el más apto entre los demás de aquellos montes, donde se perpetúan sus memorias con la frecuencia de muchos fieles que de diferentes partes la visitan, alcanzando por su medio muchos favores de Dios, particularmente bañándose en el dicho baño con devoción muchos que padecen dolores”.⁸

Situados pues en la ascendencia que tienen dichas imágenes una vez superada la Edad Media, ya en los siglos del barroco y después de los ataques de la Reforma protestante a lo que a menudo se consideraba “idolatría”, Hans Belting considera que, en su controversia con los protestantes, los teólogos católicos tenían dos opciones para justificar el culto a las imágenes. Por un lado, sublimar este culto mediante la imagen reformada, desprovista de aspectos que llevaran a confusión y presentada bajo una forma artística que sirviera de estímulo a la reflexión teológica. Por el otro, impulsar hasta el extremo el carácter popular de dicho culto, utilizando las propias imágenes como reliquias milagrosas, justificando su importancia mediante su propia antigüedad –en este sentido, siempre sería más efectivo el culto a una imagen románica, la “antigüedad” de la cual se perdía en la noche de los tiempos, que no una rutilante imagen barroca con una rica policromía y vaporosos pliegues en las vestiduras. De este modo, se reivindicaba la naturaleza distinta de las imágenes antiguas, cuyo aspecto era tan distante del gusto artístico de la época moderna⁹. Según Freedberg, “parece haber una correlación directa entre el poder de lo arcaico y la inmanencia de la divinidad. La imagen atrae por su forma arcaica. No podemos decir exactamente por qué, y así tanto más se convierte en el locus idóneo de lo divino”.¹⁰

Pero esta consideración no va reñida con el hecho de que sí existiera una primera intención por parte de la Iglesia de evitar en exceso el componente “idolátrico” o pagano en la representación de las imágenes, puesto que, en las últimas sesiones del concilio de Trento, celebradas entre 1562 i 1563, los obispos promulgaron varios decretos en los que se advertía que:

En la invocación de los santos, la veneración de las reliquias y el uso sagrado de las imágenes, debe ser eliminada todo tipo de superstición, todo intento inmundo de ganancia y abolida toda lascivia, con lo que las imágenes no podrán ser pintadas o adornadas con seductores adornos, y

⁸ CAMÓS, Narcís: Jardín de María, plantado en el principado de Cataluña (Girona, 1772).

⁹ También Hans Belting considera que la época moderna marca una escisión entre la imagen de culto y la “obra de arte”: “Par la suite, la relation entre l’image et l’art semble parfois se polariser et les “deux sortes d’images” se séparent de façon dramatique; les nouveaux tabernacles picturaux au-dessus de l’autel accueillent une ancienne image, médiatisée théologiquement et artistiquement par celle, moderne, qui l’encadre. L’image vénérée s’était perdue à travers la transformation du tableau dont il a été question; dépouillée de son caractère objectif et de son historicité, elle avait échangé l’ancienne aura du sacré contre celle, nouvelle, de l’art” (BELTING, Hans: Imagen y culto. Madrid: Akal, 2009, p.291).

¹⁰ FREEDBERG, David: El poder de las imágenes. Madrid: Cátedra, 1992, p. 54.

la celebración de los santos o la visita a las reliquias no deben verse pervertidas por el pueblo en fiestas ruidosas y alcohólicas, como si aquéllas pudieran celebrarse con jolgorio y sin ningún sentido de la decencia.¹¹

De todos modos, Peter Burke considera que la reforma católica tendió finalmente a identificarse con la modificación, mientras la protestante lo hizo con la abolición, y utiliza las palabras de Gregorio Magno según el cual, ante la imposibilidad de erradicar todos los errores de una sola vez, si se quería llegar a la cima de una montaña, era mejor escalarla paso a paso que no querer llegar a ella de un solo salto¹². Era la misma doctrina de la “acomodación” que, de algún modo, ya había adaptado desde sus inicios el solsticio de invierno a la Natividad y el de verano a la celebración del nacimiento de San Juan Bautista.

LA IMAGEN ROMÁNICA EN LA ÉPOCA MODERNA: FORMAS DE “BARROQUIZACIÓN”

Ante la reflexión de los intérpretes tridentinos sobre el hecho de si el Concilio de Trento habría “fracasado” o no al conceder “demasiada” importancia a la piedad popular, quizás pueda concluirse que, en realidad, se utilizaron las imágenes ya existentes y “efectivas” simplemente mediante su adaptación a la sensibilidad de los nuevos tiempos. Es por eso que a nivel de la “presentación” o “representación” de dichas imágenes románicas en el contexto barroco hablamos de un proceso de “barroquización” de dichas imágenes, que se produce en distintos grados o niveles.

A pesar de las advertencias y la contención que hemos visto anteriormente que reclamaban los obispos tridentinos, los sínodos episcopales fomentaron la costumbre de añadir ropajes y adornos a las imágenes, que a la vez de humanizarlas, daban una muestra palpable del rigor cultural que se les profesaba, convirtiéndolas en reliquias venerables¹³. Será a partir de aquí que se va generalizando el empleo de una serie de adiciones para conseguir acercarlas a un plano más humano y realista: vestidos, adornos, extremidades articuladas (que en algunos casos se sobreponían a las rígidas imágenes románicas), etc., hasta que en una fase más avanzada del barroco, que en Catalunya coincide más con el siglo XVIII que con el anterior, se empezaran a construir las imágenes de “candelero” o también denominadas “de vestir”. Pero lo que nos interesa poner de relieve ahora, es el tratamiento “barroquizador” que se da a las imágenes pre-existentes, es decir a las imágenes de culto ya medieval.

En primer lugar, la forma más simple de “barroquizar” el aspecto de una imagen medieval es realizando añadiduras a la propia imagen, sea bajo la forma de una nueva policromía, mediante el añadido de cabello y vestiduras postizas o incluso añadidos escultóricos –un buey o animal de tiro como artífice del hallazgo milagroso o incluso el añadido de una representación escultórica de un “árbol de Jesé” debajo de la talla románica, ejemplos todos ellos que vamos a concretar.

Policromar de nuevo o directamente “repintar” una imagen de la Virgen era un hecho habitual si tenemos en cuenta el inevitable deterioro que podía haber sufrido una talla de madera de quinientos años. Ejemplos de “modernas” policromías en imágenes románicas serían las de Santa María del Solà en Lloberola (Segarra) (FIG.1), cuya restauración reciente dejó parcialmente al descubierto la primitiva policromía románica, pero se conservó al mismo tiempo la policromía barroca.

¹¹ Según BURKE, Peter: La cultura popular en la Europa moderna, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 312. Algunos reformistas católicos como Johannes Molanus, teólogo de Lovaina, que publicó en 1570 un tratado sobre las imágenes religiosas, destaca la necesidad de evitar la "superstición", pero no veía con malos ojos algunas devociones populares (BURKE 1991, p.335).

¹² BURKE, Peter: La cultura popular en la Europa moderna, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 305.

¹³ SÁNCHEZ RICO, J.I; BEJARANO, A; ROMANOV, J: El arte de vestir a la Virgen, Sevilla, Almuzara, 2017, p.43 SÁNCHEZ RICO, J.I; BEJARANO, A; ROMANOV, J: El arte de vestir a la Virgen, Sevilla, Almuzara, 2017, p.43



FIG.1 - Imagen de la románica Virgen del Solà de Lloberola (Segarra), restaurada recientemente y donde se pone de manifiesto la policromía barroca en las vestiduras, mientras que las carnaciones fueron repintadas en el siglo XX. Imagen procedente del Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat. Gentileza del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona

Respecto a las vestimentas postizas, el padre Camós nos da noticia de las existentes en el santuario de Queralt (Berguedà), donde la Virgen *“tiene muy lindos mantos con que la adornan y visten, muchas casullas y frontales, con otras muchas dádivas de valor y muchos quadros¹⁴”*. A mediados del siglo XVIII, en la visita pastoral a la capilla de la Virgen de Quadras, en el pueblo de All (Cerdanya), se describen de este modo los vestidos de la Virgen:

Uno de seda blanco con sus correspondientes cortinas, otro de damasco blanco y colorado, también con sus correspondientes cortinas; otro de damasco colorado, otro de damasquillo, otro de estofa de lana de diferentes colores y otro de seda, también de diferentes colores.¹⁵

¹⁴ CAMÓS, Narcís: Jardín de María, plantado en el principado de Cataluña (Girona, 1772), p. 389.

¹⁵ Arxiu Diocesà d'Urgell: Visites pastorals (1758). All.

Asimismo, en el santuario de Núria (Ripollès), Francisco de Zamora nos transmite las siguientes impresiones a finales del siglo XVIII: *“hay varias ofrendas de personas distinguidas de ambos Reinos, hallándose entre ellas últimamente un magnífico vestido que la Princesa Nuestra Señora regaló a la Virgen. El Duque de Gravinia envió desde Roma un relicario de plata de mucho gusto, el año 1756. Hay un cáliz muy antiguo. Los demás ornamentos son regulares”*¹⁶, lo que complementa lo que señalaba en el siglo anterior el Padre Camós: *“tiene muchos adornos, como mantos de seda y frontales guarnecidos de oro, y muchas dadas de oro, plata, seda, y otras muchas cosas, con dos lámparas de plata”*.¹⁷

Por otra parte, si nos fijamos en los grabados que aparecen en las hojas impresas de las composiciones musicales en honor a la Virgen, los denominados “gozos” (o “goigs” en catalán), vemos que las respectivas Vírgenes a las que están dedicados aparecen vestidas con ricos mantos que las cubren completamente –exceptuando su propia cabeza y la del Niño– y que se disponen en una característica forma acampanada. De este modo se ratifica la función “embellecedora” de dichas vestimentas, puesto si bien las imágenes tenían el valor de “icono” y casi de “reliquia” –lo que en parte era debido a su propia antigüedad–, precisamente su lógico envejecimiento les daba un aspecto aún más tosco y a menudo ennegrecido por la suciedad, por lo que “vestirlas” era una forma “restaurarlas” de un modo sencillo y superficial, pero también de dignificarlas y darles el aspecto magnificante que merecía la imagen de quien se consideraba la “Reina del Cielo”.



FIG.2 - Fotografía antigua de la Virgen románica de Caldes de Boí (Alta Ribagorça), donde se ve la peña añadida y la estructura de madera utilizada para dar la característica forma “acampanada” a los vestidos postizos de la Virgen.

¹⁶ ZAMORA, Francisco de. Diario de los viajes hechos en Cataluña, Barcelona: Curial, 1973, p. 87-91.

¹⁷ CAMÓS, Narcís: Jardín de María, plantado en el principado de Cataluña (Girona, 1772), p.223-224.

Una curiosidad formal en torno a “vestir” las imágenes, es que a pesar que la mayoría de imágenes románicas están sentadas, la adición de pomposos mantos acampanados e incluso la “elevación” de la imagen mediante una peaña hecha “ad hoc”, convertían la imagen sentada en una imagen “de pie”, o al menos esa la impresión que ofrecía visualmente (FIG.2).

En cualquier caso, conviene destacar que la imagen de la Virgen no podía ser vestida por cualquiera, sino que existían cargos específicos para tal cometido, dependiendo de la importancia del santuario. En los más modestos podían ser las mismas “prioras” (generalmente mujeres que tenían otras tareas como las de limpiar el santuario, recaudar las limosnas de los fieles, etc.), mientras que en santuarios más importantes existía el cargo específico de “camarera de la Virgen”. Según el *Llibre dels Administradors* del santuario de Queralt (Berguedà), en 1797 el Ayuntamiento de Berga elige a los que han de ser los “capitanes” que servirán a la Virgen, pero también a cuatro mujeres que con el nombre de “camareras” servirán también a la Virgen y a Santa Eulàlia, patrona de la ciudad. De las cuatro mujeres, dos debían pertenecer a la nobleza y dos al pueblo y de las dos una tenía que ser una mujer casada y la otra doncella¹⁸.

A partir del siglo XX –y sobre todo después de la Guerra Civil, que tantas pérdidas patrimoniales ocasionó y que obligó a más de una reflexión en torno al patrimonio religioso, más aún después de la renovación que supuso el Concilio Vaticano II-, se fue imponiendo una visión más “patrimonial” de la imagen de la Virgen románica o gótica. Las imágenes se empezaron a restaurar y se impuso su valor en tanto que obra de arte, por lo que los pomposos mantos o vestidos se dejaron de utilizar y perdieron su sentido, pasando estos mismos a ser “museizados” y expuestos en vitrinas en algún santuario (FIG.3). Dentro de esta “patrimonialización” de la imagen de culto podemos incluir el “despojamiento” de la emblemática Virgen de Montserrat, que fue fotografiada sin sus ropajes y adornos postizos en 1920 y se expuso de esta forma por primera vez ante los fieles en 1939¹⁹.



FIG.3 - Virgen de Santesmasses de Sedó (Segarra), del siglo XIII. Sus vestidos postizos se exponen hoy en el propio camarín de la Virgen. Sobre la vitrina, se ve la imagen “falsa” de la Virgen, que es la que ocupa ordinariamente su lugar en el santuario, para evitar que la imagen original, celosamente custodiada, sea víctima de robo.

¹⁸ AYMERICH, Montserrat, “Les marededéus i els vestits de roba”, L’Erol, núms. 129-130. Berga: 2016, p. 98.

¹⁹ LAPLANA, Josep de C.; MACIÀ, Teresa, Nigra Sum. Iconografía de Santa Maria de Montserrat, Publicacions de l’abadia de Montserrat, 1995, p. 206. A la imagen de la “Moreneta” también se le realizaron añadidos escultóricos en épocas más recientes,

Otro nivel de “barroquización” de la imagen románica es la intervención escultórica sobre ella, fundamentalmente mediante la adición de elementos que contribuyan a explicar o a enfatizar aspectos de la propia imagen, como puede ser la leyenda de su “hallazgo” milagroso. Claro ejemplo en este sentido sería añadir una escultura representando un toro o buey (artífice “material” del hallazgo de la imagen) a los pies de la Virgen, lo que se daba en el caso de la Virgen del Tura, como se puede apreciar en las imágenes fotográficas anteriores a la Guerra Civil (FIG.4).



FIG.4 - Virgen del Tura de Olot (Garrotxa), con vestidos postizos y la adición barroca de un buey a sus pies.



FIG.5 - Virgen románica del santuario de Gresolet (s.XII), con el barroco Árbol de Jessé añadido a finales del siglo XVII. Fuente: Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

Otro ejemplo de adición escultórica y que aún se conserva en la parroquia de Saldes (Berguedà) es el magnífico “árbol de Jessé” que se añadió a la imagen románica de la Virgen de Gresolet, actuando el Árbol como base o soporte de la propia imagen (FIG.5). Urge señalar que la opción de representar un árbol de Jessé acompañando la figura de la Virgen –lo que en ocasiones se concreto en conjuntos unitarios como la magnífica Inmaculada de Verdú, obra de Agustí Pujol (1623-1626)-, se situaría en el marco del cuestionamiento protestante de la figura de María. Es por ello que la Iglesia católica va a promover con dicha tipología la figura de Virgen como madre de Jesús, al que situará como descendiente del rey David y de su estirpe. Por otra parte, este tipo iconográfico se relaciona con la interpretación del libro del profeta Isaías hecha por San Jerónimo y según el cual la rama que tenía de brotar del tronco de Jessé representando a Jesús como Salvador, tenía que

como las manos de la Virgen o la propia figura del Niño(LAPLANA, Josep de C, “Descripció de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat”, La imatge de la Mare de Déu de Montserrat, Publicacions de l’abadia de Montserrat, 2003, p. 15, CAMPS, Jordi, “La imatge de la Mare de Déu de Montserrat com a talla en fusta d’època romànica”, La imatge de la Mare de Déu de Montserrat, Publicacions de l’abadia de Montserrat, 2003).

ser *virga* (virgen)²⁰. En cualquier caso, la representación iconográfica del árbol de Jessé surge de la voluntad de representar el hecho de la concepción inmaculada de María de una forma descriptiva y genealógica, aunque todos los personajes que la conformen sean masculinos²¹. Este tema presenta varias formas que se distinguen básicamente por ser de mayores o menores dimensiones, dependiendo de su lugar de ubicación. En la parte inferior se representa siempre a Jessé, hacendado de Belén y padre de David. Se le representa reclinado, casi dormido, en un sueño que recuerda el de Adán. El número de personajes que se representan no es fijo y va en función, como hemos dicho anteriormente, del espacio del que se disponga. Se los acostumbra a representar coronados como reyes, para remarcar su estirpe real, siendo siempre inconfundible el personaje de David, siempre acompañado de su arpa o lira.

Otro nivel de “barroquización” será el situar la imagen en un retablo a modo de marco suntuoso que contribuya a su dignificación e incluso “espectacularización”. Los retablos barrocos que acogen y enmarcan las imágenes veneradas pueden variar desde una estructura reticular sencilla, como es más habitual durante el siglo XVII, hasta las grandes “máquinas” o estructuras retablísticas más propias del siglo XVIII, donde se diluye el sentido narrativo de los retablos-casillero y se privilegia un discurso iconográfico más unitario. En estos grandes retablos setecentistas hay una gran preponderancia de los elementos arquitectónicos y decorativos, de modo que incluso la imagen titular parece diluirse en un gran aparato escenográfico, como sería el caso del retablo de la Virgen del Miracle de Riner (Solsonès) (FIG.6).



FIG.6 - Retablo del santuario del Miracle de Riner (Solsonès), donde la imagen de la Virgen queda diluída en la grandiosidad de la estructura escenográfica que conforman retablo y camarín.

²⁰ MIRALPEIX, Francesc, LORÉS, Imma; Sub tuum praesidium. Sota la vostra protecció. La imatge de la Mare de Déu al Bisbat de Solsona, catàleg d'exposició, Solsona, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 2016, dentro del capítulo “La imatge de la Mare de Déu al llarg del temps”, s.p.

²¹ La composición iconográfica del Árbol de Jessé es de origen medieval y su idea se atribuye al Abad Suger (siglos XI-XII) de Saint-Denis, que ordenó representarlo en una vidriera de la abadía. Pero lo más probable es que antes de monumentalizarse en un vitral, el tema ya hubiera sido representado mediante la miniatura, donde tiene ya sus precedentes en las “Genealogías” que aparecen de forma gráfica en las Biblias y Beatusm (TRENS, Manuel. María. Iconografía de la Virgen en el arte español, 1952,p.98).

Un caso significativo conservado “in situ” es la talla románica del Cristo de Beget (Garrotxa)²², donde la imagen del Cristo crucificado en actitud mayestática y vestido con una túnica hasta los pies, cuya tipología se consideró durante muchos años fruto de la popularidad adquirida por la imagen bizantinizante del “Volto Santo” de Lucca, pero que estudios más recientes también relacionan con los “encolpia” que a modo de “souvenir” traían consigo los peregrinos, como pequeñas cruces colgadas del cuello, desde Tierra Santa. Esta “Majestad” de Beget se inserirá en un retablo barroco que combina de forma admirable la escultura con la pintura. Incluso la imagen del santo titular de la parroquia –San Cristóbal– quedará “relegada” a la parte superior del retablo, siendo el nicho central ocupado por el Cristo en Majestad (FIG.7).



FIG.7 - Retablo mayor de la iglesia parroquial de San Cristóbal de Beget (Garroxa), construido a inicios del siglo XVIII y presidido por la Majestad románica del siglo XII.

Finalmente y a grandes rasgos, un último nivel de “barroquización” de la imagen románica se dará incluso más allá del retablo barroco, creándose una estancia ex professo para la adoración de la imagen, lo que se conoce como “camarín” de la Virgen (puesto que este tipo de estructura se da sobretodo en los santuarios marianos). No profundizaremos en la creación y evolución de esta

²² CAMPS, Jordi, “Sculptura lignea nella Catalogna romanica: la tipologia delle "majestats" e il suo rapporto con il Volto Santo di Lucca”, Studi medievali e moderni vol. 15, 2011, p. 395-406.

estructura arquitectónica, situada en la parte posterior del retablo y a la que se suele acceder por escaleras laterales y cuyas puertas a veces forman parte de la propia estructura del retablo, como sucede en el antes ya mencionado retablo del Miracle. Por otra parte, el interior del camarín puede contener profusa decoración escultórica, como es el caso del santuario de Font-romeu (Cerdanya “francesa”) o los desaparecidos camarines del santuario de la Misericordia en Reus, o del Santíssim Misteri en Sant Joan de les Abadesses.

Este último ejemplo es original por distintos motivos: En primer lugar, no se trata de una devoción mariana y ni siquiera de una única imagen de madera, sino de todo un grupo escultórico perteneciente a un Calvario o Descendimiento de la Cruz, en el que la imagen de Cristo contenía en la frente la reliquia de una Sagrada Forma que se había hallado incorrupta en 1426. Las imágenes fotográficas y grabados antiguos nos muestran además todo el conjunto precedido de una estructura a modo de mampara, que desde la nave de la iglesia solo permitía ver parcialmente las figuras, creando un notable efecto escenográfico que invitaba al feligrés a acceder al camarín (uno de los pocos que no va dirigido a la adoración de una imagen mariana) para poder visualizar todo el conjunto y que este, después de ser parcialmente “intuido” desde la nave, se “revelara” finalmente a sus ojos (FIG.8).

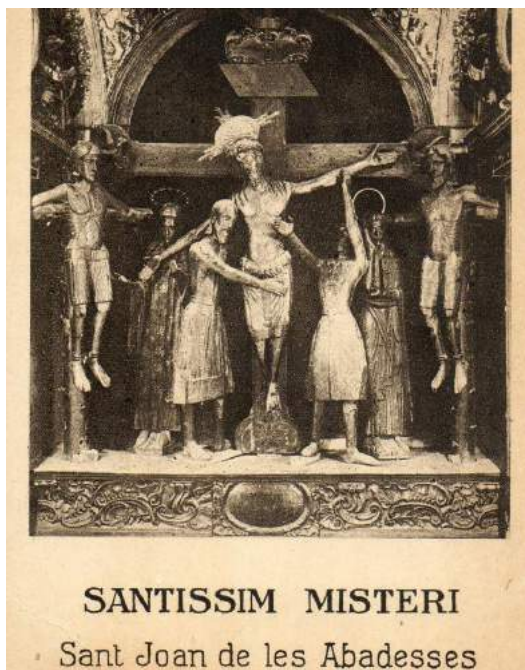


FIG.8 - Imagen parcial del conjunto del Descendimiento de Santísimo Misterio de Sant Joan de les Abadesses (Ripollès), donde se intuye su emplazamiento en el camaril barroco. Fuente: postal fotográfica de principios del siglo XX.

Esta estructura que precede visualmente a la imagen constituye otro elemento “barroquizador” que también sobrepasa los límites del retablo “convencional” para adelantarse al efecto persuasivo sobre el espectador y que nos permite relacionarlo con el último ejemplo en el que vamos a detenernos, afortunadamente conservado.

Se trata de la principal manifestación epigonal del barroco escultórico en Cataluña, constituida por la decoración de la capilla de la Virgen dels Colls en Sant Llorenç de Morunys, población cercana a Solsona (donde existía la hoy desaparecida decoración escultórica de la capilla de la Virgen del Claustro, realizada por Jacint Morató) y relativamente cercana a Riner, donde Carles Morató realizó el también mencionado –y estudiado por el Dr. Joaquim Garriga- retablo-camarín del santuario del Miracle ²³.

La decoración de la capilla de la Virgen dels Colls, que sobrepasa el concepto de retablo para convertirse en un espacio arquitectónico completamente recubierto de talla escultórica, es una obra del escultor Josep Pujol, que podemos considerar de algún modo discípulo de la saga de los escultores Morató. Toda la capilla, situada en una antigua canónica (hoy iglesia parroquial) está decorada según un programa iconográfico de exaltación mariana, en honor a la Virgen románica de los “Colls”, que era también una imagen “encontrada” según la leyenda²⁴.

A ambos lados del pedestal donde se situaba la imagen de la Virgen –una copia de la imagen románica realizada en el año 1711 por el escultor Francisco Morató-, hay dos relieves que narran el hallazgo de la Virgen y su recibimiento en la población de Sant Llorenç, por parte de la comunidad monástica que allí residía. En el arco triunfal se representan relieves con los doctores de la Iglesia San Tomás de Aquino y San Buenaventura. En la cúpula del camarín, el patrón de la villa, San Lorenzo, ocupa el espacio central, acompañado de los cuatro “padres” de la Iglesia latina: San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio Magno y San Jerónimo.

En el arco de entrada de la capilla se representan las letanías marianas –ocho de ellas en relieve y doce pintadas-, para la realización de las cuáles se habría seguido en modelo del libro del padre Francisco Javier Dornn (1750), que contenía ilustraciones de los hermanos Klauber. Más concretamente, la versión que habría servido como fuente iconográfica de la capilla sería la traducción castellana de dicha obra, publicada en Valencia en 1768, con el título *Letania Lauretana de la Virgen Santísima, que compuso en latín Francisco Xavier Dornn y tradujo un devoto*.

Siguiendo con dicho programa de exaltación de la figura de la Virgen María, en la cúpula que centra el espacio de la capilla se representa la Salve, que constituye uno de los cánticos marianos por excelencia, mientras que en las pechinas previas a la cúpula aparecen los cuatro evangelistas. Finalmente, en la pared de la derecha según se mira al altar hay una espléndida representación en relieve del canto del *Magnificat*, constituyendo un caso único en el arte barroco catalán²⁵.

La prolija decoración de esta capilla pone de manifiesto que la producción de un arte específico destinado a la devoción –materializado sobretudo en los retablos escultóricos- fue una constante durante la época del barroco en Catalunya, puesto que los retablos se convertían en un vehículo ideal para el mensaje de la Iglesia Católica, entre la pedagogía y la persuasión (FIG. 9 y FIG.10).

Aun así, queremos hacer hincapié en el hecho que, en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propone un viraje del arte hacia modelos más clasicistas, coincidiendo con la expansión progresiva del neoclasicismo en Europa, pero también desde el punto de vista de las academias en general. Es por ello que resulta ilustrativa

²³ GARRIGA, Joaquim, El “retablo-camarín” en santuarios marianos de Cataluña: el ejemplo de Santa María del Miracle (1747-1774)”, X Congreso Internacional do CEIB, Sao Paulo, 2015 (publicado en este mismo volumen).

²⁴ VILAMALA, Joan., L’obra dels Pujol. Escultors de la Catalunya central, (ss.XVIII-XIX). Editorial Farell, 2000, p. 81-86.

²⁵ La capilla dels Colls de Sant Llorenç de Morunys también ha sido estudiada por Manuel Segret i Riu (por lo que respecta a los aspectos más históricos) y por Assumpta Roig i Torrentó, quién estudió el programa iconográfico (L’altar dels Colls. Sant Llorenç de Morunys: 1984).



FIG.9. Vista general de la capilla de la Virgen dels Colls en Sant Llorenç de Morunys, Solsonès, con la totalidad de elementos arquitectónicos (incluidas las cúpulas del camarín y de la propia capilla) recubiertos de escultura.



FIG.10. Detalle del muro lateral de la capilla de la Virgen dels Colls, completamente recubierto de escultura. A la izquierda, un ángel ceriferario, a la derecha, la representación.

la visión que el funcionario real Francisco Zamora esgrime durante su viaje por Catalunya sobre el

exceso de retablos barrocos en las iglesias, que el describe como “mamarrachos”. Precisamente, una de sus descripciones más airadas contra la imperante decoración escultórica en retablos y capillas la tenemos en su visita a Solsona, donde la capilla de la Virgen del Claustro, obra del escultor Jacint Morató (hoy desaparecida), le despertó esta inequívoca reacción:

Dentro de esta Iglesia hay muchas cosas malas, pero solo en la Capilla de la Virgen del Claustro hay más madera que en el pinar de Moya, habiendo reunido aquí un número tan creído de estatuas al natural que, formadas en cualquiera de los estrechos de estos montes, detendrían a un ejército. Yo me sorprendí al entrar en la capilla, creyendo que me iban a insultar, pues por las paredes, por el techo, cúpula y hasta bóvedas de la Iglesia hay gente en acciones tan violentas que parece que riñen. Están repartidas a patrullitas en varios nichos, representando milagros de la Virgen. Pero todavía son mucho peores el altar y el camarín, en el cual hay tal abundancia de columnas que parece un espeso bosque. No he visto ni creo ver nada peor en mi vida²⁶.

El texto pone en evidencia el abismo existente entre la sensibilidad pasada ya por el tamiz de la “Ilustración” del funcionario que llega de la “capital del Reino” y la sensibilidad “popular” de un territorio rural que propiciaba un tipo de arte devoto que apelaba a los sentidos y a la persuasión. En definitiva, los principios académicos, regidos en parte por una voluntad de acabar con los “excesos” del barroco escultórico habían culminado en la publicación de la real orden de Carlos III de 1777, que dictaba la prohibición de construir retablos de madera²⁷. De todos modos, esta prohibición “oficial” no cuajó en las alejadas parroquias montañosas catalanas, que siguieron fabricando sus retablos según los deseos de la piedad popular, que quería maravillarse ante el prodigio dorado de las formas percibidas a través de la luz incandescente de los cirios.

La capilla de la Virgen dels Colls constituye, en definitiva, un auténtico epílogo de un esplendoroso barroquismo, atacado des de varios frentes procedentes sobre todo de estamentos oficiales, a pesar que los “excesos” denunciados, el estallido de luz, color y dinamismo de las curvas sinuosas de estas “máquinas” escenográficas, que seguían contando con el favor del público devoto. Es por eso que podemos considerar que el “Barroco” se resistirá a abandonar un tipo de arte religioso que tendrá al retablo como mueble litúrgico y catequético por excelencia, que no solamente será un vehículo para la transmisión de ideas, sino para la “catalización” de un tipo de espiritualidad que establece, en el contexto santuarial, una relación muy estrecha con la imagen venerada y el marco en el que ella se presenta a los fieles y recibe su adoración.

²⁶ ZAMORA, Francisco de. Diario de los viajes hechos en Cataluña, Barcelona: Curial, 1973, p. 246.

²⁷ Carlos III, mediante los decretos firmados los días 23 de octubre y 25 de noviembre de 1777 por el conde de Floridablanca, obligaba a someter los proyectos de las iglesias que se hubieran de construir a exámen y aprobación de la Real Academia de San Fernando, según una súplica redactada por la junta de consiliarios de la Real Academia y que habían dirigido al rey el 14 de agosto del mismo año, con el título “Consulta al Rey sobre la arquitectura de los Templos”. En dicha súplica, los consiliarios académicos elogiaban la arquitectura promovida por la monarquía tanto como criticaba el mal gusto de los edificios religiosos que se construían sin supervisión alguna, como sus retablos y ornamentos, que calificaban de “monstruosos” y para la realización de los cuáles se habían arrasado “pinars sin número” y se habían gastado “montes de oro” para dorarlos. El principal motivo de la circular, o al menos al que se dedica una mayor atención, es a prohibir la realización de los retablos de madera a causa de la combustibilidad del material, que había provocado algún lamentable incendio (GARGANTÉ LLANES, María. L'arquitectura religiosa setcentista a la Segarra i l'Urgell. Lleida: Pagès editors, 2005, p. 127).

FORMA ET FIGURA SOBRE ARTE, IMAGEM E RELIGIÃO EM LEON BATTISTA ALBERTI

Mário Henrique Simão D'Agostino

Professor Associado do Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atua nas áreas de Estética e História da Arquitetura Clássica, com publicações sobre *Tratadística da Arquitetura e das Artes no Renascimento Italiano*.
e-mail: marioagostino@usp.br

RESUMO

Pelo *paragone* entre Arquitetura e Pintura estabelecido nas obras *De Re Aedificatoria* e *De Pictura* pode-se perfilar liames entre o «valor da imagem» nas Artes e o pensamento religioso de Leon Battista Alberti. Em simultâneo ao otimismo do tratadista com a *ars aedificatoria*, um elenco de escritos descerram juízos pessimistas sobre a condição humana. Perquirir as diferentes modalidades compreendidas pela epistemologia de Alberti permite melhor precisar as visões de Natureza, Ordem Cívica e Sagrado próprias do humanista.

Palavras-chave: Leon Battista Alberti; Arte e Imagem no Renascimento; *Tratadística Clássica de Arquitetura*; Ontologia, Teologia e Metafísica no *Quattrocento*.

São do século XX as mais belas palavras sobre a religiosidade de Leon Battista Alberti, príncipe entre os tratadistas das artes da Pintura, Arquitetura e Escultura no Renascimento Italiano. As obras de Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Rudolf Wittkower, Edgard Wind, Giovanni Santinello, Eugenio Garin, Alberto Tenenti, Manfredo Tafuri, entre outros, fixam margens para as reflexões e inquietações contemporâneas¹. Intenta-se aqui esquadrihar *topoi* sobre o «valor da imagem» em escritos de Alberti, tendo-os, na medida do possível, pelo panorama mais largo das indagações do *Quattrocento* sobre Deus, a Natureza e o Homem.

Ponto de partida, o *paragone* albertiano entre Pintura e Arquitetura. No capítulo primeiro do Livro Primeiro do *De re aedificatoria* lemos:

Tudo o que abrange o edificar está composto de lineamenta e fabrica. Quanto ao desenho, toda sua razão consiste em encontrar um modo exato e satisfatório de compor e coligar linhas e ângulos, por meio dos quais se define inteiramente o aspecto do edifício. Compete ao desenho, pois, designar aos edifícios e às partes que o compõem um lugar adequado, um número certo, uma disposição conveniente e uma ordem harmoniosa, de modo que toda a forma et figura do edifício repouse inteiramente no desenho. O desenho não contém nada que dependa da matéria; é de tal natureza que o mesmo se pode encontrar em mais edifícios, quando neles se tem uma única e mesma forma, ou seja, quando suas partes, e a colocação e ordem de cada uma delas convenham entre si na totalidade dos ângulos e das linhas. Poder-se-á idear mentalmente tais formas em sua totalidade, prescindindo de toda matéria. (*De Re Aedificatoria*, I,1 [1966:18-21])

¹ Limito-me às obras referenciais: Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, 1927; Erwin Panofsky, *Idea*, 1924; Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of Humanism*, 1949; Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 1958; Giovanni Santinello, *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del Mondo e della Vita*, 1962; Eugenio Garin, "Studi su L. B. Alberti", in *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti Culturali dal XIV al XVIII secolo*, 1975; Manfredo Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, 1992; Alberto Tenenti, *Riflessioni sul pensiero religioso di Leon Battista Alberti*, 1995.

O termo empregado por Alberti é *lineamentum* e nos endereça para a terminologia própria aos *Elementos de Geometria* de Euclides. Evidentemente, não podemos falar aqui, a rigor, de desenho, posto que privado de toda matéria, e, sim, de *ente de razão*. A passagem emparelha-se, sem margem a dúvidas, com as ponderações albertianas no capítulo primeiro do Livro Segundo, sobre os materiais, em que diferencia o desenho do arquiteto e o do pintor:

Entre o desenho do pintor e o do arquiteto existe esta diferença: aquele se esforça por mostrar na tábua [na “tela”] relevos através de sombras e diminuição de linhas e ângulos; o arquiteto, evitando os sombreamentos, representa os relevos mediante o desenho da planta, e em outros desenhos explica a forma e extensão de cada frente e lados, servindo-se de linhas não variáveis e de ângulos verdadeiros: como quem quer que a sua obra não seja apreciada com base em ilusórias aparências mas avaliada com base em medidas certas e controláveis. (*De Re Aedificatoria*, II, 1 [1966: 98-99])

A proscrição do desenho perspéctico ao arquiteto coliga-se, ainda, às advertências sobre a independência da matéria própria aos lineamentos. No Livro Primeiro do *De pictura* Alberti, antes de apresentar o método de construção perspéctica, ressalta: «considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor. Os matemáticos medem com sua mente apenas as formas das coisas, separando-as de qualquer matéria». (*De pictura*, I, §1 [1989: p. 71])

Certo, ao tratar da arquitetura como «matemático», tendo a forma das coisas por medidas certas e controláveis, ângulos verdadeiros, a prescindir de toda matéria, – raciocínio *ad more geometrico* –, a *mathesis* de Alberti não se iguala, na íntegra, à atividade mental do geômetra, que concebe suas figuras exclusivamente com base em princípios de evidência e demonstrações lógicas. As formas de que fala Alberti são aquelas que o tempo e a reiteração do uso se incumbem de consolidar, umas como adequadas e cômodas, outras como indecorosas; são aquelas oriundas das instituições sociais. Mas a ênfase é clara: a depuração formal tem o propósito de subsumi-las a uma ordem geométrica, ao «modo exato de compor e coligar linhas e ângulos». Os lineamentos, em substância, são termo, plena definição do corpo (*finitio*).

Num evidente deslocamento do domínio da *mathesis* pura para o da *geometria practica* (CANTILE, 2005: 122; MASTROROSA, 2005: 143), nada comparece em Alberti, porém, sobre as inquições ontológicas (ou metafísicas), sobre a ascese que envereda da «unidade» ao «Uno», a assegurar à geometria posto primeiro na iniciação filosófica da Academia, com claras ressonâncias no Livro Sétimo dos *Elementos de Geometria* de Euclides².

Tenha-se, ainda, que a consideração dos lineamentos pela precisão das medidas e ângulos se faz nos livros destinados à *firmitas e utilitas*, sendo que, a partir do Livro VI, a tratativa do *ornamentum* requalifica integralmente o *paragone* entre Pintura e Arquitetura:

tudo isto [aqui preceituado] não temos tomado dos escritos dos antigos mas extraído da observação exata e escrupulosa das obras dos melhores arquitetos. Quanto ao que diremos agora, respeitará em máximo grau os princípios dessas formas; serão noções de grande importância e certamente gratas aos pintores. (*De Re Aedificatoria*, VI, 13 [1966: 526-527])

² Cf. LLOYD (1983: 275): «a definição eucladiana de unidade (aquela pela qual cada coisa que existe se diz que é uma) e de quantidade (série de unidades) no Livro Sétimo, revela que não se tratava o uno como uma quantidade. [...] Em Euclides, o uno é por implicação em si mesmo indivisível [...]».

Quais consórcios se firmam, em Alberti, entre o orbe do visível, de «ilusórias aparências» e a «exatidão» intelectual? Entre «imagem» e «ser»?

Muito se escreveu sobre a *prospettiva lineare* como foco primeiro e principal na alba da Ciência Moderna³. Também frequentes as correlações entre o nascente pensamento técnico-científico e a nova disposição de domínio e transformação da Natureza⁴. Para Alberti, o «estudo da natureza» e «observação exata e escrupulosa das obras» –expedientes cardeais da *tekhne* moderna–, têm como aliados a «meditação continuada» e «consulta a doutos e expertos». Todavia, na contraface de seu otimismo com o homo faber, alteado modelo de magnanimidade no pronau do *De re aedificatoria*⁵, Eugenio Garin, nos magistrais «Studi su L.B. Alberti» (1992: 161-192), atenta-nos para o pessimismo lancinante com que *Momus* ou *Theogenius*, dentre outras obras, retratam a natureza humana. Na mesma senda, Manfredo Tafuri adita novas e relevantes contribuições à quaestio em juízo: «O *De re aedificatoria*, a bem ler, não contradiz o *Theogenius*. A arquitetura preconizada é emblema de virtude estoica: a “medida”, extraída da natureza, é privada de *hybris*, é modelo de comportamento inspirado no domínio de si mesmo. E não obstante, uma tal arquitetura é ainda simulação. A sua harmonia não se apoia sobre uma mística analogia entre macro e microcosmo. O homem –o sacro microcosmo dos pitagóricos e dos platônicos– de fato é aquele que aparece no *Momus*, nas *Intercoenales*, no *Theogenius*: lobo para os seus semelhantes, corruptor da natureza, inimigo das coisas criadas». (TAFURI, 1992: 54)

Em *Fatum et fortuna*, o sonho de ubiquidade do olhar e a aspiração de onisciência vêm denunciados mediante o personagem *Philosophus*, que, posto no cimo de um monte altíssimo, ambiciona a tudo ver (ALBERTI, 1952: 646). O argumento remonta, sobretudo, à *Geografia* de Estrabão, e, para quem confeccionou o mapa de Roma mediante coordenadas de medição tiradas no topo do Monte Capitolino, é improvável que desconhecesse as palavras do geômetra e geógrafo antigo sobre a potenciação do olhar pela respectiva arte:

nesta maneira [i.e. reconstituir pelo intelecto o conjunto a partir do que os muitos olhares têm visto] procedem os estudiosos [de geografia]: confiando nessa espécie de órgãos dos sentidos que são os diversos indivíduos que, viajando, têm visto diversos lugares, recompondo em um único esquema o aspecto do mundo habitado na sua totalidade. (*Geografia*, II, 5, 11; cf. JACOB, 1996: 914)

Ao reverso das laudes de Alberti nos tratados de arte, a memorar tacitamente as palavras encomiásticas de Estrabão à sorte de «super-homem», digo, «super-olho» que o artifício técnico propicia à humanidade, em *Fatum et fortuna* o homem deve despertar do torpor onírico da confiança em

³ A obra referencial é *A perspectiva como «forma simbólica»*, de Erwin Panofsky; a melhor revisão crítica do argumento continua sendo o estudo de Hubert Damisch, *A Origem da Perspectiva*.

⁴ As palavras encomiásticas de Alberti no Prólogo do *De re aedificatoria* são, vez ou outra, tomadas em apoio do argumento; Manfredo Tafuri, em *Scienza, politica e architettura*, assinala os anacronismos de tal interpretação (1985: 185-91).

⁵ «Dédalo foi louvado em seu tempo,» expõe Alberti, «acima de tudo, porque construiu uma gruta em Selinunte [na Sicília], para que dela emanasse um vapor morno e suave e fosse captado de tal maneira que provocasse intensíssimos suores e curasse o corpo com enorme prazer.» No *De re aedificatoria*, o primeiro arquiteto, noto por edificar labirintos, ao reverso dos artifícios do dolo será louvado pelo benefício de suas invenções. «E que dizer [continua Alberti] dos reservatórios de água trazidos dos lugares mais remotos e recônditos, destinados às utilizações mais variadas? [...] rasgando penedos, perfurando montanhas, [vencendo] vales, contendo águas dos lagos e do mar, drenando pântanos, [...] corrigindo o curso dos rios, desimpedindo as embocaduras, construindo pontes e portos, o arquiteto não só [traz providência] às necessidades temporárias da humanidade [...]. É pois inegável que o arquiteto, pelo que há de [...] extraordinariamente belo nas suas obras, pela sua necessidade, pelo auxílio e proteção das suas invenções, pela sua utilidade para os vindouros, deve ser [...] considerado entre os cidadãos mais importantes...» (*De re aedificatoria*, Prólogo: 8-13).

tudo poder ver, abraçar toda a realidade, «descobrir a origem e o fim da própria vida»; deve saber «ver-se a si mesmo», em sua finitude e suas potencialidades, em sua miséria e suas misericórdias. Na perspectiva do humanista, bem ressalta Alberto G. Cassani (2000: 259-260), tem-se «um olho que deve saber mover-se velozmente em mais direções para poder colher uma realidade múltipla e contraditória: próprio a esta realidade assim fugidia, ambígua, mutável deve ser fixo o olhar do homem que se quer dizer tal».

Talvez nada seja mais radical neste cenário (ou espectro) do que a advertência de Alberti, ao tratar da perspectiva no *De pictura*, sobre os limites do conhecimento humano: «*per comparatione*». Atraídos pela anedota de Zêuxis e a assertiva da proporção harmônica como *ordo* da natureza, no Livro Terceiro (*De Pictura*, III, § 56 [1989: 132-33]), com frequência os leitores negligenciam os impedimentos que tal *conditio* impõe aos sonhos da razão. Ao discorrer sobre a pirâmide visual e a proporção, no Livro Primeiro, o autor pondera:

E ao que foi dito convém acrescentar a opinião dos filósofos, que afirmam que, se, por determinação dos deuses, o céu, as estrelas, o mar e os montes, e todos os animais e todos os corpos se tornassem em sua metade menores, aconteceria que nada nos pareceria de alguma forma diminuído. [...] Assim, essas coisas todas se conhecem por comparação. [...] E como para nós o homem é a coisa mais conhecida, talvez Protágoras, ao dizer que o homem era a dimensão e a medida das coisas, entendesse que todos os acidentes das coisas podiam ser conhecidos, comparadas com os acidentes dos homens. (*De Pictura*, I, § 18 [1989: 87-88])

Sinopse: o homem não sabe e jamais saberá a grandeza ou pequenez que lhe cabe na ordem do mundo.

Sedutor o paralelo com a disputa entre filósofos e sofistas, no mundo antigo, a ensejar longas digressões sobre a *mimesis* e as artes visuais, com singular atenção para os expedientes de ilusão de ótica empregados na *skenographia* e *skiagraphia*. O alvo dos embates coliga-se, de certo modo, à recorrência das expressões *forma e figura, pulchritudo e ornamentum* em Alberti. Graças a Platão, o artifício empregado por Fídias para assegurar que os cálculos de proporção harmônica da estátua de Palas Atena destinada ao interior do *Parthenon* tivessem eficácia visual, tendo em conta a magnitude das distorções óticas na apreensão de uma obra com aproximadamente dezesseis metros de altura, incrementou as diatribes sobre a relação entre «aparência» e «ser». A oscilação de juízo, de modo a fazer «o pequeno aparecer grande e o grande pequeno», reportava-se a uma tópica basilar das reflexões ontológicas, e a aparente solução acordada entre Teeteto e o Estrangeiro, no *Sofista*, quanto às duas ordens de imitação – quais sejam: *mimesis eikastike*⁶ e *mimesis phantastike*⁷ –, à díade das artes miméticas, digo, para além de dirimir, ampliava as dúvidas sobre o estatuto da imagem. Pierre-Maxime Schuhl assinalou como tais indagações se estendem aos demais diálogos do Ateniense, abalizados, sobretudo, pela recorrência do termo artístico *skiagraphema* (SCHUHL, 1994: 48 e 107 [nota 45]). Que então se acareie os desafios da *episteme*, os liames entre visível e inteligível, fica evidente pelas palavras com que o Estrangeiro (i.e. Platão) encerra a disputa: «pois, mostrar e parecer sem ser, dizer algo sem, entretanto, dizer com verdade, são maneiras que trazem grandes dificuldades, tanto hoje, como ontem e sempre» (*Sofista*, 236e [1983: 154]). Palavras límpi-

⁶ Imitação em que se «copia fielmente, [...] transportando do modelo as relações exatas de largura, comprimento e profundidade, revestindo cada uma das partes das cores que lhe convém» (Platão, *Sofista*, 235d-e [1983: 153]).

⁷ Imitação na qual os artistas «sacrificam as proporções exatas para substituí-las, em suas figurações pelas proporções que dão

das sobre a ambiguidade, as margens de jogo, dubiedade e aleatoriedade que cingem boa parte das normas de exposição pública e demais convenções sociais, condições inexoráveis do viver: ludus, lusus! Valho-me da elucidativa circunscrição proposta por Francesco Furlan para os três campos de investigação operantes na epistemologia de Alberti, i.e. «tratado», «diálogo» e «jogo»: «[*Lusus ou ludus*] valem não apenas no sentido de ‘jogo’, ‘diversão’ etc., mas ainda naquele de ‘restauração’ e de ‘exercício’, de liberação ou recriação moral e, em suma, de ‘catarse’. [...] Trata-se em todos os casos de escritos latinos inspirados em Luciano, cingidos pelo gosto do paradoxo, por um ceticismo não dissimulado, por uma ironia amarga e profanadora». (FURLAN, 2011: 50-52)

[Aristóteles:] Chamam-se falsas as coisas que, sendo entes, são por natureza aptas a aparecer ou como não são ou o que não são (por exemplo, o desenho sombreado [*skiagraphia*] e os sonhos; pois esses são certamente algo, mas não aquilo do que produzem a ilusão). Ou seja, as coisas falsas chamam-se assim ou porque elas mesmas não existem ou porque a imagem que produzem não é real. (*Metafísica*, 1024b 22-27 [1981: 296])

Pelo mestre ou discípulo, é improvável que o humanista não tenha em luz tais considerações ao discorrer sobre a «janela da alma». Massimo Bulgarelli acena, com acuidade, o *locus* aristotélico onde Alberti divisa os paradoxos da imagem, contraface do decor, a descerrar um orbe no qual «artifício» e «simulacro» não se disjungem do domínio público, do jogo e trama política da vida em sociedade: «a imagem é falsa e verdadeira ao mesmo tempo, responde a uma lógica diversa da coisa» (BULGARELLI, 2007: 584 e n. 40)⁸. Este é o mundo de Alberti, ou melhor, o mundo contra o qual se arma e do qual não se disjunge. Ao reverso de uma perspectiva de ascese ao «ser em si», supracelstial, os olhos do humanista têm, sempre, o solo modeviço e a variedade do visível.

Em uma carta muito conhecida a Matteo de’ Pasti⁹, o humanista memora que o óculo das cúpulas originalmente fora feito para templos a Júpiter e [Apolo] Phebo, os patronos da luz. *Occhio degli dei...* Símile às flamas irradiantes dos olhos mortais, o olhar inflamado dos deuses invita sempre à pergunta: *para onde?* Alberti: «A criança, que não conseguia reter entre os braços os raios do sol, se afanava em segurá-los na palma da mão; disse a sombra: “Deixe-os, bobo! As coisas divinas não podem ser presas, de modo algum, no cárcere mortal”» (*Apologhi*, LVI [1989: 88-89]). Oxalá seja oportuno finalizar estas breves considerações avivando palavras do pseudo-Apolodoro de Atenas sobre Dioniso, colhidas de sua *Biblioteca Mitológica*: na trama mítica, o destino que recai sobre Sêmele, mortal filha de Cadmo e Harmonia e que unida a Zeus em amor gerou o esplêndido deus das artes, alteia-se em adágio para toda a Humanidade: Sêmele, deixando-se persuadir por Hera, suplica vir-lhe o amante como na aparição entre deuses, ao que perece de terror, fulminada pelo raio (*Biblioteca Mitológica*, III, 4, 3 [1993: 149-50]). Aos mortais o que lhes pertence, diria Alberti.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Leon Battista. *Apologhi, introduzione, traduzione e note di Marcello Ciccuto* (texto latino a frente). Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1989.

ilusões» (Sofista, 236a [1983: 153]).

⁸ Cf. também, do mesmo autor, Leon Battista Alberti 1404-1472 (2008: 143-144).

⁹ Vide “Alberti and the Tempio Malatestiano: An Autograph Letter from Leon Battista Alberti to Matteo De’ Pasti, November 18, [1454]” (ALBERTI, 1999: 237-274).

- ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. trad. de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1989.
- ALBERTI, Leon Battista. *Fatum et fortuna, in Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin. Milano-Napoli: Riccardi, 1952.
- ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura [De Re Aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Milano: Ed. Il Polifilo, 1966.
- APOLODORO. *Biblioteca Mitologica*, introducción, traducción y notas de Julia García Moreno, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. ed. trilingüe por Valentín G. Yebra. Madrid: Gredos, 1981.
- BULGARELLI, Massimo. "Bellezza-ornamento. Rappresentazione, natura e artificio nell'opera di Alberti", in Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli (a cura di), *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del «De re aedificatoria»*. Mantova: Centro Studi Leon Battista Alberti & Casa Editrice Leo S. Olshki, 2007.
- BULGARELLI, Massimo. *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*. Milano: Mondadori Electa, 2008.
- CANTILE, Andrea. "Misura e rappresentazione nelle opere di Leon Battista Alberti", in Roberto Cardini (a cura di) *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*. Firenze: Mandragora, 2005.
- CASSANI, Alberto G. "Explicanda sunt mysteria : L'enigma dell'occhio alato", in *Leon Battista Alberti. Actes du congrès international tenu sous la direction de Francesco Furlan, Pierre Laurens, Sylvain Matton – Paris, 10-15 avril 1995*. Paris: J. Vrin / Torino: Nino Aragno Ed., 2000.
- CASSIRER, Ernst. *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*. trad. di Federico Federici. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- DAMISCH, Hubert. *A Origem da Perspectiva*. Paris: Flammarion, 1987.
- ESTRABÃO, Geografia / Christian Jacob, "Disegnare la terra", in Salvatore Settis (a cura di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, tomo 1: Noi e i Greci. Torino: Giulio Einaudi Ed., 1996.
- EUCLIDE. *Gli Elementi*. a cura di Attilio Frajese e Lamberto Naccioni. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 19962.
- FURLAN, Francesco. "Per un ritratto dell'Alberti", in *Rev. Albertiana*, volume XIV. Firenze: Société Internationale Leon Battista Alberti & Casa Editrice Leo S. Olshki, 2011.
- GAMBINO, Susanna. "Alberti lettore di Lucrezio. Motivi lucreziani nel Theogenius", in *Rev. Albertiana*, volume IV. Firenze: Société Internationale Leon Battista Alberti & Casa Editrice Leo S. Olshki, 2001.
- GARIN, Eugenio. "Il problema delle fonti del pensiero di Leonardo", in E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento Italiano. Ricerche e documenti*. Firenze: G. C. Sansoni Ed., 1961.
- GARIN, Eugenio. "Studi su L. B. Alberti", in E. Garin. *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*. Roma-Bari, Ed. Giuseppe Laterza & Arnoldo Mondadori, 19922
- LLOYD, Geoffrey Ernest Richard. "Ciencia y Matemáticas", in Moses Finley (org.). *El legado de Grecia. Una nueva valoración*. Barcelona: Crítica, 1983.
- MASTROROSA, Ida. "Alberti e il sapere scientifico antico: fra i meandri di una biblioteca interdisciplinare", in Roberto Cardini (a cura di) *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*. Firenze: Mandragora, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoria del arte*. trad. de Maria Teresa Pumarega. Madrid: Ed. Cátedra, 19856.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como «forma simbólica», Vorträge der Bibliothek Warburg*. Vorträge, 1924-25
- PLATÃO. *A República*. trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 19834.
- PLATÃO. *Sofista*. in Coleção Os Pensadores, trad. e notas de Jorge Paleikat e João Cruz Costa, São Paulo, Abril Cultural, 19832.

SANTINELLO, Giovanni. *Leon Battista Alberti. Una visione estetica del Mondo e della Vita*. Firenze, Sansoni, 1962.

SCHUHL, Pierre-Maxime. *Platone e le arti figurative*. trad. di R. Boni, M. Casadei, E. Savini. Bologna: Book Editore, 1994.

TAFURI, Manfredo. *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Torino: Giulio Einaudi Ed., 1992.

TAFURI, Manfredo. *Venezia e il Rinascimento*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1985.

TENENTI, Alberto. "Riflessioni sul pensiero religioso di Leon Battista Alberti", in *Leon Battista Alberti. Actes du congrès international tenu sous la direction de Francesco Furlan, Pierre Laurens, Sylvain Matton – Paris, 10-15 avril 1995*. Paris: J. Vrin / Torino: Nino Aragno Ed., 2000.

WIND, Edgar. *Misteri pagani nel Rinascimento*, trad. di Piero Bertolucci. Milano: Adelphi Ed., 19994.

WITTKOWER, Rudolf. *Architectural principles in the age of Humanism*. London: The Warburg Institute, 1949 & Academy Editions, 19855.

MATERIAIS E TÉCNICAS

USO DO “PINHO-DE-RIGA” EM ESCULTURAS POLICROMADAS: IDENTIFICAÇÃO DE MADEIRAS E TRÂNSITO ENTRE OS CONTINENTES

Maria Regina Emery Quites

Professora do Curso de Graduação em Conservação-Restauração, Escola de Belas Artes (EBA), Centro de Conservação e Restauração (CECOR), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil - mreq@ufmg.br.

Sergio Medrano

UNSAM-IIPC-LIMAD - Instituto de Investigaciones del Patrimonio Cultural - Laboratorio de Investigaciones de la Madera – Buenos Aires, Argentina - Sergiomedranoar@yahoo.com.ar.

Raphael Jaquier Bossler Pigozzo

Laboratório de Árvores, Madeiras e Móveis - LAMM, Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo - IPT – Brasil - rpigozzo@ipt.br.

Silvana Mary Bettio

Discente do curso de Graduação de Conservação-Restauração, Escola de Belas Artes (EBA), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil – silbettio2@gmail.com.

RESUMO

A denominação pinho-de-Riga é comumente dada às madeiras da família Pinaceae, em geral da espécie *Pinus sylvestris*, apresentando cor avermelhada, com veios escuros dados pelas camadas de crescimento, procedente da Europa para a América. O presente trabalho tem como objetivo pesquisar documentos históricos, identificar o lenho de esculturas, para elucidar as questões relacionadas ao intercâmbio dessa madeira entre os continentes e a possível origem das obras. Avaliamos a porcentagem de obras identificadas como pinus no acervo de obras escultóricas do Cecor, bem como verificamos seu uso em outros bens culturais no Brasil e na Argentina.

Palavras-chave: "Pinho de Riga", identificação, escultura em madeira policromada, Brasil, Argentina.

INTRODUÇÃO E REVISÃO DA LITERATURA

Pinho-de-Riga foi o nome popular português utilizado para se referir às madeiras de coníferas exportadas da Europa pelo porto de Riga, na atual Letônia. Foi uma madeira muito exportada para a América, sendo encontrada em edificações históricas, como peças estruturais (caibros e vigas), forros, assoalhos, partes de escadarias e mobiliários. Essa madeira tem sido encontrada também em algumas esculturas devocionais no Brasil. Diz-se popularmente que ela era trazida como lastro de navio, no entanto, nunca encontramos nenhuma pesquisa sobre este assunto.

Coelho¹ cita a utilização do nosso popular cedro (*Cedrela* sp.) como a madeira mais utilizada na escultura mineira dos séculos XVIII e XIX. De 73 obras, 55 são feitas com a *Cedrela* e outras 18 de diferentes madeiras. Cita apenas uma obra de *Pinus sylvestris*, a imagem de São José de Botas, da Matriz de Santa Bárbara, em Minas Gerais. O exame de Raios X tem também a potencialidade de ver os veios da madeira bem definidos (Fig. 1).



FIG.1 - São José de Botas, autor não identificado, século XVIII, escultura em madeira policromada, Matriz de Santa Bárbara, MG, Radiografia com ampliação. Nº CECOR 9811 R. Crédito: Cláudio Nadalin/Cecor (29/04/2008).

Para Etzel a madeira pode ser nacional ou estrangeira. Sendo brasileira é geralmente madeira de lei - cedro ou canela e mais raramente jacarandá - ou então madeira branca comum e sendo estrangeira:

(...) europeia, de espécies que não existem no Brasil, aponta para a origem portuguesa da peça. Tal se observa, por exemplo no pinho europeu com seus regulares círculos resinosos de crescimento. Na Europa existem madeiras brancas compactas, como o buxo, que foi muito usado nas pequenas imagens portuguesas encontradas sobretudo em São Paulo. Trata-se, porém de uma indicação geral, pois há imagens feitas em Portugal com o cedro que poderia ser importado da África, de Angola, como do Brasil. (ETZEL, 1979, p.56) (grifo nosso)

Já constatamos em nosso trabalho de conservação-restauração que várias obras identificadas como portuguesas, no inventário o IPHAN em Minas Gerais, foram executadas em cedro. Isto nos leva a várias indagações sobre a possibilidade desta madeira brasileira ser exportada para Europa, ou um mestre português trabalhando aqui, com madeira brasileira, mas modo operante europeu.

O pinho-de-Riga atualmente se refere à madeira da espécie *Pinus sylvestris*, que possui distribuição da Escócia à Rússia, sendo comum nas florestas deste último, na Europa Central e nos Países Nórdicos (CRITCHFIELD; LITTLE, 1966).

¹ COELHO; QUITES. Estudo da Escultura devocional em madeira. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2014.

METODOLOGIA

O estudo se desenvolveu em etapas distintas, sendo:

1. O levantamento documental de obras estudadas e restauradas no Cecor, no período de 38 anos, totalizando uma verificação de 780 fichas de esculturas, onde chegou-se à 123 amostras de 120 obras, identificadas por laudos técnicos elaborados por instituições como o Museu Paraense Emílio Goeldi², Instituto de Pesquisas Tecnológicas – IPT/São Paulo³, Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais - CETEC⁴, e por profissionais⁵ do Departamento de Botânica do Instituto de Ciências Biológicas (ICB) da UFMG.

2. Análise microscópica da anatomia da madeira pelo IPT, de amostras retiradas de obras em processo de restauração no Cecor/Eba/UFMG, no ano de 2015.

3. Pesquisa histórica sobre a comercialização, importação e uso da madeira “pinho-de-Riga” através de jornais dos séculos XIX e XX no site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, bem como a consulta em referências de arquitetura brasileira colonial e eclética.

4. Estudo das radiografias das obras do Cecor que possuem laudo de identificação da madeira “Pinus”, verificando a potencialidade deste exame na visualização da madeira.

5. Pesquisa no Instituto de Investigaciones del Patrimonio Cultural, no atelier de madeira em Buenos Aires.

RESULTADOS



FIG. 2 - Nossa Senhora dos Prazeres, século XIX, escultura em madeira policromada, 80x33x21 cm, Igreja Matriz de São Gonçalo, São Gonçalo do Rio das Pedras, , Serro, MG. Crédito: Claudio Nadalin/CECOR.



FIG. 3 - Menino Jesus, detalhe de perda da policromia mostrando a madeira. Crédito: Florence Lodo.

² Agradecemos ao Dr. Pedro Luís Braga Lisboa do Museu Paraense Emilio Goeldi, por análises para a pesquisa da professora emérita Beatriz Coelho.

³ Agradecemos ao Laboratório de Árvores, Madeiras e Móveis – LAMM - IPT

⁴ Agradecemos a Edir Tenório - CEFET.

⁵ Virginia Del Carmem Oliveira; Douglas Boniek; Maria das Graças Sajo.

Apresentamos a imagem de Nossa Senhora dos Prazeres⁶, da Matriz de São Gonçalo, São Gonçalo do Rio das Pedras, Serro, MG, como principal estudo de caso para ilustrar este trabalho. A obra (Fig. 2 e 3) tem características do século XIX com policromia rococó e através da radiografia identificamos sua construção em vários blocos longitudinais como se fossem vigas, outro detalhe interessante é que através de sua radiografia identificamos pregos e não cravos, o que remete já ao século XIX e ao produto industrializado. Através das perdas da camada de policromia da obra podemos ver as características da uma madeira com anéis de crescimento bem marcados.

Solicitamos a participação do IPT⁷ neste trabalho, dando continuidade a uma cooperação desenvolvida há mais de 20 anos, para fundamentarmos cientificamente a análise da madeira desta obra. A partir da remoção de um pequeno fragmento (FIG.4), da base da escultura, foram obtidos cortes finos e montadas lâminas histológicas, que com a observação das características anatômicas foi possível identificar a madeira como *Pinus sylvestris*. A identificação das diversas espécies do gênero *Pinus* é difícil e algumas referências definem grupos de várias espécies. Porém, a madeira de *Pinus sylvestris* possui características que a destacam das demais espécies, observadas na face radial em cortes histológicos. Trata-se da combinação entre pontoações fenestriformes e traqueídes radiais dentadas (FIG.5).



FIG. 4 - Remoção de um segmento da base da obra N. S^ª dos Prazeres. Crédito: Florence Lodo.

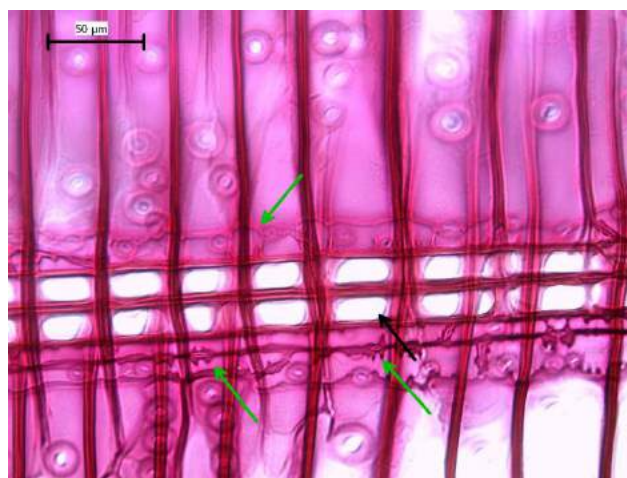


FIG. 5 - Corte radial da madeira de *P. sylvestris* onde se observam as pontoações fenestriformes (seta preta) e as traqueídes radiais dentadas (setas verdes). Crédito – Raphael Pigozzo.

O levantamento documental das obras estudadas no Cecor⁸ (1977-2015) gerou um resultado estatístico relacionando o Pinho-de-Riga, Cedro e demais espécies de madeiras utilizadas na confecção de esculturas nos séculos XVIII e XIX. Abaixo o quadro demonstrativo (Quadro 1) da quantidade de espécies botânicas encontradas nestas obras.

QUADRO 1 - Espécies botânicas identificadas em obras analisadas.

⁶ A imagem de Nossa Senhora dos Prazeres foi Trabalho Final de Conclusão do Curso Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis, da aluna Florence Lodo, sob orientação da Profa. Maria Regina Emery Quites, sob o nº CECOR 12.42 E.

⁷ Agradecemos ao Sr. Jose Geraldo Zenid, que generosamente colaborou durante todos estes anos com os nossos estudos no CECOR, Escola de Belas Artes, UFMG.

⁸ Esta estatística corresponde a obras analisadas no Cecor/EBA/UFMG reunindo trabalhos de extensão, de alunos da especialização e da graduação e também da pesquisa da Profa. Beatriz Coelho em Minas Gerais.

NOME BOTÂNICO	NOME POPULAR	
<i>Albizia sp.</i>	ANGICO	1
<i>Araucaria angustifolia</i>	PINHO-DO-PARANÁ	4
<i>Cariniana sp.</i>	JEQUITIBÁ	3
<i>Castanea sp.</i>	CASTANHO	1
Cedrela sp.	CEDRO	80
<i>Celtis sp.</i>	CORUPIA	2
<i>Cordia sp.</i>	LOURO	1
<i>Dalbergia sp. ou Machaerium sp.</i>	JACARANDÁ	2
<i>Guarea sp.</i>	MARINHEIRO	1
<i>Lamanonia sp.</i>	GUAPERÊ	1
<i>Melanoxylon</i>	BRAÚNA-PRETA	1
<i>Miconia sp.</i>	CARVOEIRO	1
<i>Micropholis gardnerianum</i>	GRUMIXAVA	1
<i>Moquinia polymorpha</i>	CAMBARÁ OU CANDEIA	3
<i>Myroxylon balsamum</i>	CABREÚVA-VERMELHA	1
<i>Ocotea sp. ou Nectandra sp.</i>	CANELA	5
<i>Pinus sp.</i>	PINUS	3
Pinus nigra ou P.sylvestris	PINHO DE RIGA	5
<i>Plathymenia reticulata</i>	VINHÁTICO	3
<i>Populus sp.</i>	CHOUPO	1
<i>Qualea sp.</i>	MANDIOQUEIRA	1
<i>Quercus sp.</i>	CARVALHO	1
<i>Tilia sp.</i>	TILIA	1
	TOTAL	123

De acordo com Wainer (1999), visando proteger contra a exploração das riquezas naturais brasileiras e ao mesmo tempo suprirem a metrópole, sobretudo as madeiras empregadas na marinha mercante, leis suplementares, conhecidas como “legislação extravagante”, foram editadas às Ordenações Filipinas e aos forais, através de regimentos, cartas de leis, alvarás, cartas régias, provisões e avisos reais. A Carta Régia de 11 de julho de 1799 deixava clara a preocupação com o desmatamento, quando então foi baixado o “Regimento de Cortes de Madeiras”, estabelecendo rigorosas restrições à derrubada de árvores. Esse fator provavelmente favoreceu a importação de madeira estrangeira para a construção.

Com a pesquisa histórica foi possível encontrar o uso recorrente do “pinho-de-Riga” na construção civil em várias cidades brasileiras, sendo sempre descrita como uma madeira importada que levava ao requinte e à sofisticação, ou descrita por suas qualidades, tornando-a um material ideal e viável em várias circunstâncias. A ocorrência⁹ mais remota encontrada sobre a vinda do “pinho-de-Riga” para o Brasil foi para a construção de casas por holandeses no Recife - PE, no século XVII.

⁹ Artigo Arquitetura Civil do Período Colonial escrito por Robert C. Smith na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº17, Rio de Janeiro, 1969.

No século XVIII, a importação de materiais de construção e acabamentos oriundos da Europa, já se faz presente em Minas Gerais, quando da construção de Vila Rica. Segundo Vasconcellos:

Não são poucos, aliás, os materiais importados para as construções, desde as “fechaduras inglesas”, que aparecem com frequência nas arrematações da época, até os azulejos, os cristais e a louça para as pinhas, o chumbo, o ouro em folha, o pinho de riga, as tintas, as pelicas para cola, os vidros... (VASCONCELLOS, 1997, p. 120). (grifo nosso)

592 *Commercio e Artes.*

Lista de algumas das madeiras de construção mais importantes no Brazil, e seu merecimento intrinseco relativo.

Nomes vulgares.	Fortaleza.	Elasticidade.	Gravidade específica.	Dureza.	Resistencia do pedço.
1 Amieiro	220 $\frac{1}{2}$	24	0,537	3,715	41,13
2 Sobro	224 $\frac{1}{2}$	20	0,809	1,600	75,13
3 Pinho de Riga (entrecasca)	236 $\frac{1}{2}$	24	0,420	5,689	14,13
4 Pinho da terra	237 $\frac{1}{2}$	23	0,569	4,065	25,13
5 Oleo amarello	241 $\frac{1}{2}$	14	0,690	1,888	65,13
6 Pinho da pederneira	245 $\frac{1}{2}$	28	0,637	3,192	29, 9
7 Mangue bravo	280 $\frac{1}{2}$	22	0,803	1,789	66,13
8 Ulmo	216 $\frac{1}{2}$	60	0,665	2,094	60, 1
9 Castanho	286 $\frac{1}{2}$	25	0,617	3,081	50, 9
10 Triptapes	288 $\frac{1}{2}$	36	0,613	2,990	50, 5
11 Pinho de Riga	310 $\frac{1}{2}$	16	0,573	4,153	26, 5
12 Cupauba	312 $\frac{1}{2}$	20	0,530	4,293	33, 5
13 Vinhatico	316 $\frac{1}{2}$	27	0,672	3,044	51,13
14 Gurandirana	320 $\frac{1}{2}$	20	0,690	2,955	52,13
15 Freixo	326 $\frac{1}{2}$	40	0,823	1,385	70, 5
16 Murta	338 $\frac{1}{2}$	29	0,740	1,280	77,13
17 Faia do Norte	349 $\frac{1}{2}$	36	0,707	2,468	54,13
18 Pequim	356 $\frac{1}{2}$	27	0,822	1,407	29, 5
19 Louro	386 $\frac{1}{2}$	29	0,960	1,342	73,13
20 Paroca vermelha	386 $\frac{1}{2}$	13	0,941	1,322	88,13
21 Laudim	407 $\frac{1}{2}$	22	0,892	1,280	90,13
22 Nogueira	413 $\frac{1}{2}$	30	0,695		
23 Paroba	434 $\frac{1}{2}$	28	0,786	1,697	66, 5
24 Araçá piroca	443 $\frac{1}{2}$	17	0,988	0,642	91,13
25 Mangue	470 $\frac{1}{2}$	31	0,926	1,301	76, 5
26 Pao ferro	470 $\frac{1}{2}$	21	0,911	0,880	97, 7
27 Gandaru	472 $\frac{1}{2}$	19	1,108	0,517	121,13
28 Roxo	480 $\frac{1}{2}$	20	0,921	0,630	86,13
29 Espinheiro	484 $\frac{1}{2}$	18	0,846	1,396	70,13
30 Angelim	489 $\frac{1}{2}$	22	1,119	0,803	98, 1
31 Sucupira	541 $\frac{1}{2}$	10	0,903	1,114	79, 9
32 Morenga	568 $\frac{1}{2}$	17	1,076	0,897	112,13
33 Rabuge	605 $\frac{1}{2}$	24	1,166	0,655	93, 5
34 Itapicuro	646 $\frac{1}{2}$	23	1,262	0,379	
35 Pao da Raynha	784 $\frac{1}{2}$	26	1,040	0,675	134, 5
36 Arco verde	808 $\frac{1}{2}$	22	1,215	0,623	109,13

FIG. 6 - *Correio Brasiliense*, 1810.

A comercialização e importação do pinho-de-Riga tornaram-se frequentes e notórias a partir do início do século XIX onde foram encontrados dados sobre a importação e o uso específico desta madeira, com a utilização na construção civil. O pinho-de-Riga estava presente em listas (Fig. 6) que circulavam em jornais da época, que continham as características e especificações das madeiras comercializadas.

Os jornais de época com anúncios de venda (Fig. 7 e 8) e de importação do pinho-de-Riga elucidam questões relacionadas ao trânsito dessa madeira neste período.

Também datada do século XIX, está a metropolização de São Paulo que se deu com a economia cafeeira e consequentemente, seu aumento demográfico provocou a demanda de materiais para



FIG. 7 - Anúncio do Jornal Correio Mercantil (27/11/1858).

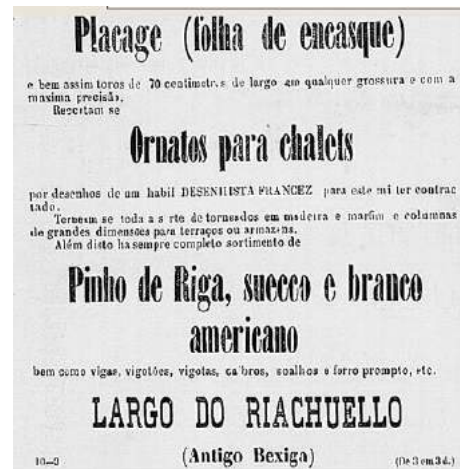


FIG. 8 - Anúncio do Jornal Correio Paulistano (17/03/1881).

as construções. Para o ecletismo paulistano utilizava-se de poucos materiais produzidos no Brasil, pois “o resto vinha de fora, inclusive a madeira, quase toda exportada pelo porto de Riga”. (LEMOS; FABRIS, 1987, p. 74).

Nestor Goulart Reis Filho sintetizou as transformações durante a segunda metade do século XIX nos modos de habitar e construir. Assim aparecem

os edifícios importados, produzidos pela indústria. Fabricados nos países europeus, vinham desmontados, em partes, nos porões dos navios. A importação era completa [...]. A grande maioria dos edifícios importados era, porém de madeira, comumente pinho de Riga. (MUGAYAR, 1998, p.82).

Segundo Frade (2007, p.80), “nos porões dos navios, o local ocupado pelas sacas de café rumo à Europa, voltava com as partidas de pinho de Riga.” O uso do pinho de Riga não se deu somente nas estruturas, forros e escadarias das grandes estações ferroviárias, como também na construção dos vagões ferroviários tanto na estrutura, como nos assoalhos.

No Final do século XIX, inicia-se a construção da nova capital mineira, onde em seus edifícios de arquitetura eclética usam da madeira que representava a sofisticação e bom gosto europeu, e a “última moda” nas grandes cidades brasileiras, nos soalhos, forros, portas, escadarias, o pinho-de-Riga ou o pinho da Letônia.

Uma nota do Ministério da Fazenda dada no Jornal “Diário do Rio de Janeiro” do dia 13 de Abril de 1849 esclarece sobre o termo Lastro de Navio:

A mesma, em solução a dúvida proposta sobre o verdadeiro sentido da palavra – lastro – se responde que essa palavra tem uma significação legal e restricta no que diz respeito às disposições

fiscaes sobre o regulamento, e arrecadação dos direitos e despacho das embarcações, compreendendo as materias pezadas, como são arêa, pedra, cascalho, ferros velhos, ou linguados e outros semelhantes de nenhum, ou mui insignificante valor, embarcados e arrumados nos navios convenientemente para que, guardando o necessario equilibrio, possam seguramente navegar; e por tanto excluidas são d'essa compreensão, para os referidos fins, quaesquer materias, que de algum valor, tenham sido embarcadas como mercadorias, de que se tira frete, ou que possam constituir fundo para carregamento de retorno, posto que com ellas se tenha formado o lastro do navio." (grifo nosso)

O “pinho-de-Riga” era uma madeira importada, não temos documentos que comprovem sua utilização como lastro ou não de embarcações, mais o lastro não a transformava em madeira desqualificada, pois era uma madeira muito apreciada.

Era fato que a madeira nacional de qualidade tinha suas leis de proteção, tornando-se caras, e por vezes não processadas adequadamente na extração, serragem, secagem ou no armazenamento, conferindo empenamentos ou trincas. Segundo Zambrano (2010), os construtores utilizavam o pinho-de-Riga em substituição à madeira nacional por ser considerado leve, de talha fácil, comportamento dimensional estável, resistência à flexão e ao cupim.

No século XX, com o acontecimento da Primeira Guerra Mundial, cai a exportação de café e se instala a crise na importação de produtos industrializados e materiais para construção. A indústria nacional passa a suprir a demanda do mercado interno. Na construção civil, o pinho-de-Riga foi substituído pelo pinheiro do Paraná, cedro ou peroba.

Na Argentina Pré-colombiana e Colonial foi usada madeira nativa. Mas desde 1850 começa a importar madeira de pinho para construção e uso estrutural. A madeira usada foi dos gêneros: *Abies*, *Picea*, *Juniperus*, *Larix*, *Tsuga*, *Pseudotsuga* e pinus (*Picea abies* Karts., *Pinus monticola* Dougl., *P. nigra* Arn., *P. taeda* L., *P. ponderosa* Laws., etc.), característicos da Escandinávia, Europa central, Canadá e Estados Unidos. Escolheram estas coníferas devido a sua estrutura celular homogênea, com traqueídes largos e uniformes, que se traduz em alta resistência mecânica, flexibilidade e capacidade de suportar grandes esforços. No século XIX os navios que buscavam carne e outros produtos trazem estas madeiras como lastro.

Na Argentina não foram encontradas imagens executadas em madeira do gênero pinus, porém há exemplos usados na arquitetura. Cabe destacar que muitas casas pré-fabricadas foram trazidas da Europa. Nos exemplos de madeira analisada foram encontradas: *Pinus taeda* (Pinotea) e *Pinus sylvestris*. Assim podemos dizer que o *Pinus sylvestris* (Pino de Riga), *Pinus taeda* (Pinotea) e a *Pseudotsuga menziesii* (Pino Oregon) foram as madeiras mais utilizadas em construção, mobiliário e pisos.

Na Argentina, atualmente, estas madeiras só se encontram através de demolições, e no caso do Pino Oregon, existem plantações no sul do país. O Pinotea e o Pinho-de-Riga só se encontram em forma ornamental em parques.

Assim, a acepção Pinho-de-Riga, vem do porto de Riga

... donde se cargaba la mader para su exportación. El nombre viene de lejos (de hace muchos años, me refiero); hay que remontarse a cuando existía la Liga Hanseática (por los años 1200-1500),

que era uma coalición para el comercio de los países Bálticos. Ellos exportaban lo que tenía, y en madera, además de otras cosas (como el roble) exportaban PINO SILVESTRE (*Pinus sylvestris* L.) que era el más habitual de la zona. A ese pino lo comercializaban con el nombre de pino de Riga .

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identificação da madeira leva à Família: Pinácea, Gênero: *Pinus*. A espécie *Pinus sylvestris* é uma possibilidade definida por suas características microscópicas. A expressão “pinho de Riga” se originou do porto de Riga, na Letônia. Assim a madeira identificada como *Pinus sylvestris* é o Pinho-de-Riga. A história oral e a revisão da literatura demonstram o uso da madeira de *Pinus* europeu na construção civil, acabamento e mobiliário em Minas e São Paulo, principalmente, no século XIX. A documentação de importação e comercialização em São Paulo e Rio de Janeiro indicam a presença de pinho-de-Riga, Sueco e americano. Na escultura policromada em madeira em Minas Gerais o *Pinus sylvestris* está presente em pequena porcentagem, sendo a *Cedrela*: cedro a grande maioria identificada. Não podemos afirmar até o momento, que o Pinho-de-Riga chegava ao Brasil somente por lastro de navio, dentro do conceito encontrado sobre lastro. A não ser que fora da lei, ele era transportado e comercializado. Acreditamos que da mesma forma que a madeira europeia chegava ao Brasil, a madeira brasileira chegava à Europa, no entanto há necessidade de maiores investigações. A análise da madeira não é conclusiva sobre a origem da obra, pois o trânsito de madeiras ocorria com frequência entre os continentes. Na conservação e restauração a pesquisa interdisciplinar englobando História, História da Arte e Análises Científicas é fundamental para o desenvolvimento de um trabalho.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Jose Jobson de A. *O Brasil no comercio colonial*. São Paulo: Ática, 1980. 710p.
- BARBUY, Heloísa. *A cidade-exposição: comércio e cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- COSTA, Florence Lodo; QUITES, Maria Regina Emery. *Nossa Senhora dos Prazeres: apresentação estética de uma policromia*. 2013.
- CRITCHFIELD, William Burke; LITTLE, Elbert L. *Geographic distribution of the pines of the world*. Washington, D.C.U.S. Departamento of Agriculture. 1966.
- CRISTIANI, Luis. *Iconografía Anatómica de Maderas Argentinas con 15 aumentos*. Revista del Instituto Municipal de Botánica – Tomo II, 1962, Buenos Aires, Argentina.
- _____, Luis. *Identificación Macroscópica de Maderas Comerciales Argentinas*. Revista del Instituto Municipal de Botánica – Tomo II, 1978, Buenos Aires, Argentina.
- ETZEL, Eduardo. *Imagem Sacra Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.
- GIMÉNEZ, A. M.; GÓMEZ, J.; MOGLIA, J. G.; ZÍRPOLO, J. Díaz; GONZALEZ, D. *Registro Del ingreso de madera de pino en Argentina, a partir de construcciones históricas*. Boletín de la Sociedad Argentina Bot. vol.49, no.4. Córdoba, Argentina, dic. 2014.
- LEMOS, Carlos A. C. *A casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1989. (Coleção Repensando a História).
- _____. *Alvenaria Burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café*. 2ª ed. São Paulo: Nobel, 1989.

_____. *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

_____. *Ecletismo na arquitetura brasileira*. Organização de Annateresa Fabris. São Paulo: Editora Nobel: Ed. da USP, 1987.

TORTORELLI, Lucas. *Maderas Argentinas: Estudio Xilológico y Tecnológico de las principales especies arbóreas del país*. Impreso en la Universidad de Buenos Aires, 1940, Buenos Aires, Argentina.

VASCONCELLOS, Sylvio de; LEMOS, Celina B. *Sylvio de Vasconcellos: arquitetura, arte e cidade: textos reunidos*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.

_____. *Vila Rica: formação e desenvolvimento-residências*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 214 p. (Coleção Debates; 100).

ZAMBRANO FIGUEROA, Fabiola Margoth. *Avaliação de madeira de peroba-rosa por método não destrutivo utilizando emissão de ondas de ultrassom para peças estruturais do patrimônio histórico*. 2010. 101 p. Dissertação (Mestrado) – Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Departamento de Engenharia de Construção Civil, São Paulo, 2010.

Referencias on line

FRADE, Gabriel dos Santos. *Arquitetura sagrada no Brasil: Sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II*. São Paulo: Edições Loyola, 2007. Visualização disponível em: <https://books.google.com.br/>.

HUTTER, Maffei Lucy. *Navegação nos Séculos XVII e XVIII. Rumo: Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. (Coleção Estante USP 500 Anos; 8). Visualização disponível em: https://books.google.com.br.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. Editora Atelie Editorial, 1998. P.436. Visualização disponível em: https://books.google.com.br.

WAINER, Hann Elen. *Legislação Ambiental Brasileira: evolução histórica do Direito Ambiental*. Texto resumo do livro “Legislação Ambiental Brasileira: subsídios para história do Direito Ambiental” publicado pela Editora Forense: Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/>.

ARRUDA, José Jobson de A. *Frotas de 1749: um balanço*. Texto disponível em: www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/21p190.pdf.

REVISTA IPHAN NÚMERO 17, 1969, PÁGINA 71. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=RevIPHAN&PagFis=4257&Pesq=pinho%20de%20origa>.

SILVA, Antonio Delgado da. *Collecção da Legislação Portuguesa desde a ultima compilação das Ordenações: legislação de 1750 a 1762*. Lisboa: Typografia Maignrense, 1830. Volume 1. Visualização disponível em: <https://books.Google.com.br/>.

Sites

http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-38396-15-outubro-1827-566688-publicacaooriginal-90219-pl.html

<http://www.docpro.com.br/mainweb/PagAcervos/PagAcervosOnline.html>.

<http://www.ipef.br/>

http://jb.utad.pt/especie/pinus_sylvestris

<http://portal.iphan.gov.br/>

<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br>

PRESÉPIO DO PIPIRIPAU: LEVANTAMENTO HISTÓRICO E DE SUA TÉCNICA CONSTRUTIVA

Eliana Ambrosio

EBA/UFMG

eliana_ambrosio@yahoo.com.br

Lindsley Daibert

EBA/UFMG

lindsley60@gmail.com

Fabricio Fernandino

EBA/UFMG

fabriciofernandino@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho aborda as diversas etapas do projeto que culminou na conservação e restauração do Presépio do Pípiripau, pertencente ao Museu Histórico e Jardim Botânico da Universidade Federal de Minas Gerais, com enfoque na técnica construtiva do conjunto. Durante a fase inicial do projeto foi realizado o seu mapeamento e diagnóstico, o qual estudou e detalhou a parte cenográfica frontal e a estrutura mecânica do conjunto. Posteriormente, estes dados foram revisados durante as intervenções de restauro, o que permitiu o conhecimento das soluções construtivas singulares realizadas por seu autor.

Palavras-chave: Diagnóstico, mapeamento, restauração, presépio, técnica construtiva

O Presépio do Pípiripau está instalado no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG (MHNJB/UFMG), localizado na região do Horto na cidade de Belo Horizonte. Por se tratar de um típico representante da arte popular, foi concebido a partir da engenhosidade, do desejo pessoal e dos saberes práticos adquiridos ao longo da vida de seu autor, o qual não possuía conhecimento de modelos eruditos ou de ícones religiosos clássicos. Assim, o conjunto apresenta soluções particulares do artífice que lhe conferem um caráter único.

Desde muito pequeno, Raimundo Machado Azeredo, influenciado pela religiosidade da mãe, que frequentava as missas na Igreja de São José, sentiu-se atraído por construir um presépio e, em 1906, aos doze anos, adquiriu sua primeira peça, um Menino Jesus, dando início a seu presépio no âmbito doméstico. A partir dessa pequena imagem, acomodada em uma caixa de papelão repleta de cabelo de milho, limo, folhas e de alguns pequenos bichos modelados em argila; seguida, no próximo ano, pela presença da gruta e algumas casinhas; e, no ano seguinte, da ideia de criar uma lagoa com a água em movimento, surgiu um esboço do que seria o Presépio do Pípiripau.

De fato, realizar um presépio que possuísse movimento sempre foi um interesse do autor, que criativamente buscou soluções a cada novo desafio imposto. A beleza de sua agitação cinética rendeu-lhe fama, atraindo a cada ano novos visitantes e possibilitando a criação de novas ambientações cênicas, por muito tempo iluminadas com um lampião de querosene e, depois, por um gasômetro. Da água correndo pela lagoa, surgiram as cenas do pescador e do moinho de fubá e, posteriormente, entre 1912-1913, o artífice desenvolveu a cena da procissão que adentrava pela

igreja. Para solucionar seu movimento, que não podia ser conferido apenas com a força d'água, o autor explorou outras soluções e utilizou uma máquina de gramofone doada por um vizinho. Como relata: “Fiz a procissão entrando na igreja com máquina de gramofone. E com o gramofone distribuí o movimento: o homem cortando a árvore, o pescador e mais quatro figuras que se movimentam, além da procissão e dos sinos que batem.” (CAMPOS, 2003, p. 21)

Contudo, o gerenciamento de toda a movimentação do presépio dependia do esforço físico do próprio Sr. Raimundo, o qual tinha que dar a corda para o gramofone girar e despejar a água em seu sistema de distribuição. Assim, entre 1923 e 24, o artífice utilizou seus conhecimentos adquiridos trabalhando na estrada de ferro e decidiu substituir o gramofone por uma máquina movida a vapor, o que permitiu um aumento do número de figuras, devido ao acréscimo da força motriz. Dessa forma, foram incorporadas as cenas dos dois ferreiros, dos homens cortando a árvore, do homem matando a cobra, do homem capinando, da orquestra e dos sapateiros.

Posteriormente, em 1927, a residência do artífice ganhou luz elétrica e a máquina a vapor foi substituída por um motor, o que favoreceu uma nova ampliação cênica do presépio, com a inclusão da orquestra, do carrossel, do burrinho, da subida ao Monte Calvário e da Crucificação. Aos poucos, estas expansões passaram a ocupar um cômodo inteiro de sua residência, e o presépio ficou permanentemente montado, sendo esperada, a cada ano, uma novidade.

Até o princípio de 1930, a única representação bíblica era o Nascimento. O restante das cenas tratava de acontecimentos da vida cotidiana. Como elucida: “quando foi em mais ou menos 1932 ou 35 é que eu tive a ideia de então fazer assunto sobre a vida de Jesus. Foi onde eu fui aumentando mais ou menos o número de movimentação no presépio. Fazendo a adaptação da vida de Jesus.” (SPHAN, 1984, p.4). Daí surgiram as cenas localizadas no plano superior, da Fuga para o Egito, de Jesus pregando em Jerusalém, da Procissão de Ramos, da subida para o Calvário, de Jesus crucificado e Judas enforcado e depois a da Ceia dos Apóstolos e Jesus entre os doutores no plano inferior. Foi nesta época também, que as pernas do Menino Jesus ganharam movimento e as cenas de Nossa senhora apresentando o Menino e da Adoração dos Magos foram incorporadas. Na década de 1940, o autor acrescentou uma faixa decorativa composta pela reunião de vários objetos de sucata, conchas, pedras e cristais para arrematar a parte frontal e, após 1950, introduziu alguns bichos de conchas. Por volta de 1946, o painel de compensado, que reveste o presépio, foi pintado por Francisco Lino. Nesse sentido, o Sr. Raimundo destaca: “No princípio a cobertura era com papel comum, e eu mesmo pintava aquelas montanhas, palmeiras, árvores, aquelas coisas. A parte de cima com estrelas, o céu, era feita de papel crepom. As estrelas eram pendidas com alfinete de cabecinha. Quando entendi de fazer o presépio maior, o senhor Francisco Lino, muito amigo, [...] fez a nova pintura” (CAMPOS, 2003, p.44).

Para recriar as dramatizações bíblicas, o artífice não se baseou em nenhuma fonte clássica da iconografia ou em estampas de gravuras e sim, em filmes que assistiu sobre a Paixão de Cristo. Talvez, isso explique seu gosto pessoal pelo movimento das figuras nas cenas, já que suas fontes também eram cinemáticas.

Após uma mobilização do Conselho Universitário o Presépio do Pípiripau foi comprado pela UFMG e transferido para o MHNJB/UFMG em 1976. Com sua transferência, o Sr. Raimundo foi contratado pela Universidade para dar continuidade a sua ampliação, funcionamento e manutenção preventiva. Lá o artífice montou sua oficina e trabalhou ininterruptamente até a data de sua morte em 1988. A continuidade desse trabalho foi realizada por técnicos que foram formados pelo próprio artista que também foram contratados pela UFMG. Em 1984, o Pípiripau foi tombado pelo Instituto

de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por fazer parte da história cultural e afetiva de Belo Horizonte, sendo citado inclusive em um poema de Carlos Drummond de Andrade.

Devido à sua origem popular, a ampla ambientação cênica do Presépio do Pipiripau é rica e criativa, reunindo elementos de vidro, plástico, tecido, metais, rendas, cerâmica, gesso, madeira, concha, papéis, musgos, areia, dentre outros materiais orgânicos e inorgânicos. Variando de bonecos pintados à mão, modelados com massa de papel estruturado por fios de cobre; pequenas bonecas de plástico comerciais, com vestimentas confeccionadas manualmente, utilizando tecidos, bordados, renda e pintura; além de elementos arquitetônicos feitos de madeira pintada.

Construído em diversas etapas, o presépio aos poucos expandiu o número de cenas e personagens representados, incorporando os materiais disponíveis ao autor a cada diferente ocasião. Esses materiais, muitas vezes, foram reaproveitados e alterados de suas funções originais, levando à realização de um conjunto singular e com um grande valor estético e histórico agregado. Assim, ele se apresenta hoje com uma grande complexidade estrutural devido às suas inúmeras partes móveis e detalhes de iluminação, além de congregar uma grande variedade de materiais e técnicas de construção.

O conjunto pode ser dividido conceitualmente em duas grandes partes: a parte frontal (FIG.1), que é composta por cenários fixos e figuras móveis, com função estético-religiosa; e a parte estrutural e mecânica (FIG.2) localizada atrás do espetáculo cênico, a qual confere o suporte do conjunto e os movimentos das figuras móveis frontais.



FIG.1 – Presépio do Pipiripau. Cenário com 4 m de largura, 3,20 m de altura e 4 m de profundidade.

Fonte: Acervo da etapa de Mapeamento e Diagnóstico realizada por Eliana Ambrosio/Lindsley Daibert.



FIG.2 – Detalhe da estrutura mecânica do Presépio do Pipiripau. Fonte: Acervo da etapa de Mapeamento e Diagnóstico realizada por Eliana Ambrosio/Lindsley Daibert.

A estrutura de suporte é constituída principalmente de madeira, com elementos de fechamento feitos em eucatex, chapas de compensado e de metal galvanizado. Nessa estrutura, apoiam-se dois motores elétricos e seis eixos mecânicos metálicos. Nos eixos estão instaladas polias metálicas e de madeira torneada, roldanas, cames e alavancas, que levam o movimento para diversas peças do Presépio, através de cordões, correias ou arames. Um dos motores movimenta os eixos mecânicos e o outro aciona uma bomba d'água, que fornece um fluxo de água corrente para movimentar os elementos que dela dependem. O improviso criativo mostra-se claramente em toda a montagem,

aonde se reaproveita rodas de máquinas de costura, arames, porcas e peças de outros maquinários. Carretéis de linha são usados como pequenas polias, porcas e velas de motor de automóvel, como contrapesos, e uma antiga roda de máquina de costura, como polia de redução. Além disso, os mancais de madeira de aroeira foram feitos manualmente pelo próprio autor, bem como as polias de madeira torneadas. Já os três eixos principais do presépio foram comprados, assim como as polias grandes que originalmente integravam máquinas de costura. A complexidade do conjunto mecânico e sua dinâmica de funcionamento, aliados aos efeitos sonoros de sua interação, elevam o conjunto a uma obra com valor estético próprio, que pode ser comprovado pela reação de encantamento e fascínio dos visitantes quando se deparam com o mecanismo a funcionar. Não fosse o contexto e a intenção do autor ao projetá-la, poderia até mesmo evocar uma verdadeira instalação contemporânea de arte cinética.

A parte frontal do Presépio é composta por personagens e elementos cenográficos que compõem 54 cenas, entre temas bíblicos da vida de Cristo e temáticas cotidianas. Cada grupo possui particularidades técnicas em sua fatura. O corpo de alguns personagens, que possuem movimento, seja nos braços, na cabeça ou no corpo, foi produzido recobrando uma estrutura feita em cobre, soldada com liga de estanho, com uma massa de *papier machê*, efetuada partir de papel higiênico, papel par-do, jornal e, até mesmo, farelo ou serragem de papel. Por vezes, algumas figuras foram recobertas com gesso de estuque que secava mais rapidamente e agilizava a sua produção. Contudo, o artífice ressalta: “[...] aqueles que têm movimento mais bravo, mais puxado, esses aí então são feitos com massa de papel que aguenta melhor o movimento das figuras.” (CAMPOS, 2003, p. 43)

Já as cabeças foram realizadas com a mesma massa de papel, através de sua modelagem por meio de um molde padrão, que servia para a produção seriada tanto de figuras masculinas, quanto femininas. Cada metade do rosto era feita separadamente e, depois de seca, era colada para formar sua fisionomia. Por sua vez, os chapéis e as roupas em tecido eram executados por sua esposa. Ainda, do interior das figuras sai um arame comprido que se liga a parte mecânica posterior, o que permite o movimento de seu tronco, braço, pernas ou só da cabeça.

Nem todas as figuras foram feitas com massa de papel e nem todos os corpos articulados foram revestidos com o *papier machê*. Algumas foram adaptadas a partir de bonecos industrializados, outras feitas em gesso. Conforme descrito pelo próprio autor: “Algumas foram imagens que eu comprei e modifiquei como a Samaritana, que tem cabeça de boneca e corpo com movimento. [...] Eu fiz assim por um único motivo, pra andar mais depressa, porque a gente queria apresentar a cena naquele Natal.” (CAMPOS, 2003, p.42). No caso da Samaritana, seu corpo, recoberto pelas vestimentas, apresenta uma estrutura peculiar feita de hastes metálicas ligadas por uma mola que facilita o retorno da figura a sua posição inicial a cada novo movimento (FIG.3). Já a sua cabeça de boneca recebeu um aplique de cabelo natural. Por sua vez, a figura do Cristo, a que faz par, possui uma estrutura em meio corpo revestida em tecido e uma cabeça articulada em gesso policromado.

O mesmo ocorre com algumas figuras existentes na Ceia dos Apóstolos, as quais possuem vestimentas em tecido, dada a pressa do artífice em terminá-las a tempo das comemorações do Natal. Na cena, Jesus, São Pedro e São João ganharam cabeças prontas que foram adaptadas.

Na representação de Jesus entre os sábios, os personagens têm corpo em *papier machê*, mãos metálicas policromadas e alguns, cabeças em gesso. As lanças são feitas em latão e, no púlpito, um pormenor: o livreto em papel é um cartão de natal que o Sr. Raimundo recebera de sua neta.



FIG.3 – Hastes metálicas da estrutura do corpo da Samaritana. Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.



FIG.4 – Rei Mago da cena da Adoração dos Magos com vestes feitas de tubo metálico de creme dental. Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.

Já na ambientação cenográfica da Sagrada Família apresentando o Menino para a Adoração dos Magos, o autor utilizou-se de um São José em gesso policromado vendido no comércio e o recobriu com um manto em tecido. Para a figura de Maria, apenas meio corpo é feito em gesso. Seus braços são em *papier machê* e ela possui uma vestimenta em tecido. Jesus foi feito por meio de um braço estruturado com hastes metálicas, com cabeça e mão em gesso policromado. Uma particularidade é o fato de suas roupas em tecido, com acabamento em renda, terem sido costuradas diretamente na peça, após sua finalização e pintura. Outro pormenor da cena, reside nas vestimentas policromadas dos Magos, que foram feitas com o reaproveitamento de tubos metálicos de pasta de dente (FIG.4).

O mesmo recurso foi utilizado na cena dos Camponeses ao fundo da composição, a qual possui algumas figuras de plástico com vestimentas realizadas com tubos de creme dental. Ademais, não só na cena dos Camponeses, mas também da gangorra, pau de sebo e carrossel, existem várias figuras feitas a partir de bonecos industrializados de plástico. Alguns foram fixados a uma base de gesso, outros possuem vestes em tecido. Todavia, nestas ambientações também há peças em gesso e em massa de papel. Uma peculiaridade destas cenas reside no fato da casa existente ao fundo ser uma edificação original produzida pelo autor em 1918 e bandeira hasteada no pau de sebo ser uma nota de um Cruzeiro.

Outra edificação de particular interesse é a igreja existente na cena da Procissão, a qual possui o seu interior revestido por diversas estampas de santos (FIG.5), mostrando o cuidado do autor em reproduzir pormenores, mesmo em locais de difícil visibilidade e acesso.



FIG.5 – Detalhe das estampas de santo que decoram o interior da Igreja existente na cena da Procissão.
Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.

Do ponto de vista da restauração e da identificação de materiais, vale ressaltar a cena dos Músicos. Testes microquímicos de amostras extraídas durante a restauração das peças mostra que a camada pictórica da calça dos personagens é composta de esmalte sintético e tinta à óleo, e o verniz, que amareleceu e se tornou quebradiço, de goma laca, PVA e cola proteica.

Na cena dos Ferreiros, os personagens foram realizados em *papier machê* e fixados sobre uma base metálica. A respeito dos objetos de ambientação cênica, os martelos são de madeira e a bigorna, feita em ferro, está presa por pregos a uma base de madeira.

No que se refere à fatura dos animais, muitos foram feitos em *papier machê*, outros a partir de conchas marinhas recolhidas no litoral do Rio de Janeiro e do Espírito Santo, após 1950 (CAMPOS, 2003, p.43), ou ainda de materiais diversos, tais como plástico. Nesse sentido, o autor esclarece: “Há bichinhos diversos: vaquinhas, galinhas, pássaros. Para os carneirinhos, burrinhos e vaquinhas eu tenho forma de gesso. São feitos com massa de papel. Agora, tem alguns lá que foi coisa que a gente ganhou e colocou no presépio” (CAMPOS, 2003, p.43). No caso das figuras feitas com massa de papel, elas possuem um reforço metálico interno nas partes mais delgadas ou nos locais em que realizam algum movimento. Durante os estudos da técnica construtiva no momento da restauração, imagens de raio x exemplificaram esta questão. Na cena rural do lavrador existe um galo com asas articuladas. Seus pés e pescoço são estruturados com chumbo, recobertos com massa de papel revestida de penas e, para conseguir o movimento das asas, o autor valeu-se de uma pequena dobradiça (FIG.6). Outra solução criativa que vem a comprovar quão engenhosa é a técnica construtiva do conjunto. Na cena do Cortejo dos magos as patas do camelo são estruturadas por um arame metálico, já a figura do dromedário montado por um homem, o qual apresenta um pescoço articulado, possui pinos metálicos que ligam o pescoço ao corpo para possibilitar o movimento. A cerca desta cena reside a especificidade das peças estarem soltas no cenário com o intuito de serem movidas em direção à Sagrada Família à medida em que o Natal se aproxima. Por fim, outra solução inusitada e inventiva é encontrada nos flamingos existentes na cena da Fonte com flamingos. Eles foram feitos a partir de conchas marinhas (FIG.7). Como nota o artífice: Os bichinhos com asas foram feitos com mariscos, aquelas conchas do mar. Eu achei aquilo muito bonito, pegando duas conchas e colocando massa dentro delas tomou aquele formato de asa. Então coloquei as penas formando a asa. Agora veio a formação dos pés e do pescoço, fiz com chumbo. Então, coloquei uma penazinha de galinha no rabo pra dar mais aparência. O mariscozinho redondo serviu de bico. Tem uns mariscozinhos muito miudinhos, é preciso que a gente tenha muita paciência pra apanhar na praia. Servem para colocar nos olhos, porque são vermelhinhos, miudinhos. (CAMPOS, 2003, p.43). Ademais, a Estrela da anunciação também foi feita com uma estrela marinha ligada a uma cauda em laminado.



FIG.6 – Detalhe da imagem de raio x das asas articuladas do galo existente na cena rural do lavrador e vaqueiro. Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.



FIG.7 – Flamingos realizados com conchas pertencentes à cena da fonte com flamingos. Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.

Além da adaptação de materiais para realizar os bonecos e da utilização de conchas na criação de alguns animais, o artífice incorporou diversos objetos cotidianos encontrados para criar uma faixa decorativa que arremata a porção frontal do cenário (FIG.8). Conforme relatos do autor: Na Parte da frente toda, na década de 1940, coloquei uma decoração de pedras, de conchas, cristais. É feita com sucata, com trem que a gente vai jogar fora, inclusive um rote de dentadura, botões, fechaduras, pulseiras, chaves, peças de revólver. O a gente acha, vai lá colocando. Tem uma folha de lata e em cima dessa lata coloco massa de cimento, em cima da massa a gente vai colando aquelas coisinhas, depois pinta aqueles vãosinhos com purpurina, e fica muito bonito. (CAMPOS, 2003, p.44). Esta prática demonstra a capacidade intuitiva e inovadora do artífice de incorporar objetos cotidianos, aproximando-o da estética da acumulação que ocorre nas práxis contemporâneas de assemblagem, ainda que com intuítos conceituais diferentes. Por outro lado, também se liga à tradição presepial da utilização de elementos cotidianos para demarcar a cultura na qual foi produzido.



FIG.8 – Detalhe da faixa decorativa que arremata a porção frontal do cenário, reunindo diversos objetos cotidianos. Fonte: Acervo dos registros da etapa de restauração realizado pelo CECOR/UFMG.

Ainda, a ambientação cenográfica é marcada pelo uso de outros materiais. O fechamento dos patamares é feito com papel Kraft recoberto de areia, mas, em alguns locais, ainda há resquícios dos antigos sacos de cimento utilizados anteriormente. Já as plataformas do chão são revestidas de areia. Nuvens são sugeridas com algodão e a vegetação da cena utiliza musgos e pequenas plantas reais, que são periodicamente trocadas ou renovadas aplicando anilina verde. A iluminação do presépio também é composta por diversos tipos de lâmpadas: incandescentes, tradicionais e coloridas, fluorescentes e lâmpadas de farol de Fusca, como ocorre na iluminação da cena dos Anjos em Glória.

Após tantos anos de funcionamento continuado, os mecanismos do presépio e sua estrutura necessitavam urgentemente de outros procedimentos além de uma manutenção preventiva. Tornava-se prioritário uma restauração profunda e criteriosa. O seu estado de conservação já estava bastante comprometido pela ação do tempo, pelo desgaste mecânico e por infestação de insetos xilófagos.

Para tal empreendimento foi necessário elaborar uma série de projetos, iniciados em 2005, e captar recursos via Lei Rouanet. Depois de inúmeras tentativas, em 2011 foi fechado um patrocínio com o Instituto Unimed.

Repassados os recursos, em 2012, o presépio foi fechado para a visitação pública e foi iniciada a etapa de mapeamento e diagnóstico, para conhecimento de sua técnica construtiva, estado de conservação e documentação de sua estrutura mecânica. A presença de uma estrutura mecânica para sua movimentação, aliada aos componentes elétricos e hidráulicos, além dos próprios objetos cenográficos, demonstram a complexidade e o cuidado que se deveria ter ao intervir no conjunto. Através do mapeamento das engrenagens foi possível relacionar os personagens a seus mecanismos e realizar a desmontagem do presépio na etapa de restauração.

Concluída toda documentação e registros foi possível avançar para fase da restauração efetivamente. Este trabalho ficou sob a responsabilidade do CECOR – Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG e foi concluído em abril de 2017.

Os detalhes construtivos únicos e originais do Presépio do Pípiripau ofereceram um grande desafio para os profissionais envolvidos na sua descrição, mapeamento, diagnóstico e restauração. Devido à sua complexidade e importância cultural para a comunidade, ele também ofereceu um ótimo objeto de estudos e de proposição de ações de conservação e restauração, que enriqueceram as diversas áreas profissionais que se envolveram na sua recuperação.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Raimundo Machado*: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes; TEIXEIRA, Luiz G. O tombamento do Presépio do Pípiripau. In: *Revista do Departamento de História/UFMG*, Belo Horizonte, n.8, p. 5-27, 1989.
- SPHAN. *Processo de tombamento Nº:1115-T-84*, de 19 de junho de 1984. Depoimento do Sr. Raimundo Machado Azeredo (1894), colhido pela historiadora Adalgisa Arantes Campos em 23 de março de 1984.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. *O Presépio do Pípiripau faz 100 anos*. Belo Horizonte: DAC/UFMG; Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG, 2007.

APRESENTAÇÃO DE PÔSTERES

CENAS BÍBLICAS DO ANTIGO E NOVO TESTAMENTO: METODOLOGIA E O PROCESSO DE RESTAURAÇÃO DAS PINTURAS MURAIIS DA CAPELA-MOR DA MATRIZ DE SÃO DOMINGOS DE ARAXÁ, MG

Alexandre Mascarenhas

*Doutor / Arquiteto e Conservador, IFMG – OP, Ouro Preto, Brasil,
alexandre.mascarenhas@ifmg.edu.br*

Ivani Ramos

*Tecnóloga em Conservação e Restauro, Restauradora de bens móveis e integrados,
ivani.restauero@hotmail.com*

RESUMO

Minas Gerais se destacou no campo das artes e da arquitetura por sua produção escultórica e arquitetônica do período colonial com ênfase no barroco e rococó dos séculos XVIII e XIX. No entanto, a partir do século XX surge um grande número de edificações de caráter religioso e civil inspiradas no neoclássico e no ecletismo. Assim observa-se um rico repertório de ornatos em relevo (stucco), de ladrilhos hidráulicos e pinturas murais executadas na técnica à *seco* nos ambientes internos destes edifícios com o objetivo de apresentar aos fiéis cenas bíblicas do Antigo e do Novo Testamento. Para este artigo, apresentamos a metodologia e o processo de conservação e restauro das pinturas parietais de duas cenas bíblicas que representam a Santa Ceia do Novo Testamento e a de Melchisedech, do Livro do Gênesis, do Antigo Testamento; localizadas na capela-mor da matriz de São Domingos, em Araxá. Minas Gerais.

Palavras-chave: Pinturas murais, Cenas bíblicas, Iconografia, Conservação e Restauro.

AS PINTURAS MURAIIS – BREVE ANÁLISE ICONOGRÁFICA E TÉCNICA

As duas cenas bíblicas, objeto deste estudo, fazem parte de um grupo de pinturas murais que ocupam aproximadamente 1.000 m² das paredes e tetos das capelas laterais e da capela-mor da matriz de São Domingos, em Araxá, MG.

Desta forma, a capela-mor apresenta em suas paredes laterais (evangelho e epístola) duas pinturas murais de cenas bíblicas de autoria de Alberto Paulovich – décadas de 1930 e 1940 – que representam a Santa Ceia (FIG. 1), do Novo Testamento, e, de Melchisedech (FIG. 2), sacerdote presente no Livro do Gênesis, do Antigo Testamento. Portanto, as duas cenas sugerem um paralelo entre o Novo e o Antigo Testamento. Tanto na Santa Ceia como na oferta de Melchisedech, são ofertados o pão e o vinho e, ambas estão arrematadas por um cortinado verde na terça parte inferior. Acima das pinturas, dois vitrais representam a cena do sacrifício de Abraão e o momento da Crucificação, dialogando ainda com a cúpula da capela-mor onde a pintura mural apresenta a adoração dos Anjos ao Santíssimo Sacramento.



FIG. 1: Pintura mural representando a Santa Ceia, do Novo Testamento. Fonte: Ivani Ramos, 2012.



FIG. 2: Pintura mural representando Melchisedech, do Livro do Gênesis, do Antigo Testamento. Fonte: Ivani Ramos, 2012.

A técnica utilizada para a realização das pinturas é do tipo *à seco*, e foram confeccionadas diretamente sobre uma base plana de um revestimento constituído de argamassa de saibro e cal, sem empasto, executada com pincel e tintas foscas e brilhantes de constituição variada. A tinta utilizada, a óleo, utilizou cartela de cores com grande variação de tonalidades. Em numerosas áreas, foram observadas marcações feitas à grafite que contornam as representações, provavelmente resquícios dos croquis | esboços das figuras e formas artísticas.

As intervenções de conservação e restauro aconteceram em 2012.

AS PINTURAS MURAIIS: ESTADO DE CONSERVAÇÃO

A Matriz tem sofrido recorrentes danos pelas constantes infiltrações de águas pluviais, com o decorrer dos anos, desde sua inauguração em 1948. Outro fator relevante é o intenso trânsito nas imediações que provocam trepidações, instabilidades e movimentações no solo. Entre as patologias do suporte destacamos áreas com intervenções de reboco a base de cimento e areia grossa além de fissuras, trincas e rachaduras. Parte das pinturas se encontrava em desprendimento, craquelamento, com perdas de material pictórico e esmaecimento de seus pigmentos; manchas amareladas, esbranquiçadas e escurecidas. Foram observadas ainda manchas de sujidades orgânicas (excrementos de animais) e de adesivos ou vernizes utilizados em intervenções anteriores, marcas de abrasão, riscados e perfurações localizadas.

As condições da atmosfera do ambiente eram as seguintes: 25º de temperatura interna e uma média de 28 º a 30 º na área externa; 80 % de taxa de umidade e, apesar da porta de acesso principal ficar sempre aberta, não existia ventilação cruzada.

AS PINTURAS MURAIIS: METODOLOGIA E PROCESSO DE INTERVENÇÃO

Foi realizado um mapeamento de danos detalhado com a ajuda de “croquis” e registros fotográficos. Posteriormente, foram readaptados e confeccionados desenhos técnicos em programas como AutoCad e CorelDraw. Após esta etapa aplicou-se os testes para a limpeza, refixação de camadas pictóricas e solubilidade das tintas existentes.

As primeiras ações executadas se focaram no tratamento emergencial de faceamento e consolidação de suporte, e refixação de policromia. A consolidação de suporte fez-se com aplicação de Primal® a 5% por método injetável e, em algumas áreas, aplicou-se argamassa à base de cal, areia e Primal® a 10%. As trincas e rachaduras foram higienizadas com solução de 5% em água deionizada e receberam uma nova argamassa à base de areia fina, cal, material cerâmico e Primal®. Para a refixação de policromia utilizou-se Primal® (30% em água deionizada), planificação com espátulas comuns e térmicas com interface de filme poliéster. Em seguida, a limpeza superficial mecânica e a química foram realizadas com materiais e produtos menos agressivos (água deionizada). Para a remoção do verniz oxidado e de algumas manchas amareladas foi adotada a remoção parcial álcool ou acetona (1:1 em água deionizada). Esta escolha garantiu que as camadas de tintas não fossem atingidas com a retirada completa do verniz ou das manchas. Uma segunda limpeza foi efetivada com EDTA (3%), com resultados positivos na remoção de sujidades. Para a remoção de manchas escurecidas, causadas por fungos, usou-se ácido acético (5% água deionizada) por meio de “swabs” e compressas. Todos os produtos foram removidos com água deionizada logo após a sua aplicação.

O Nivelamento em toda a capela foi efetuado com massa à base de acetato de polivinila, massa acrílica, álcool polivinílico, carbonato de cálcio e água deionizada. A pintura foi isolada com um verniz intermediário e de saturação, para a reintegração cromática. Neste caso usou-se a resina Damar (3% em Xilol). Na reintegração cromática foram escolhidas as tintas para restauro, diluídas em Xilol. Velaturas foram aplicadas em áreas onde a camada pictórica, muito atingida pela ação da umidade e microorganismos, destacava-se por manchas e esmaecimentos.

Como verniz final, escolheu-se o Paraloid B72 (10% em Xilol) com cera microcristalina (3%), aplicado com compressor. Esta escolha deveu-se tanto pelas qualidades desta resina acrílica com a cera (aplicáveis em grande escala na restauração), quanto pela necessidade de se homogeneizar a pintura em relação ao brilho de algumas áreas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da dimensão deste acervo, exigiram-se ações coordenadas e planejadas no processo de conservação e restauração onde foram respeitadas as propriedades e características de cada pintura, o uso de técnicas e materiais mais adequados e os conceitos e princípios teóricos da restauração e das cartas patrimoniais internacionais.

BIBLIOGRAFIA

ABRACOR. *Banco de Dados: Materiais empregados em conservação e restauração de bens culturais*. Universidade do Rio de Janeiro: Fundação Vitae, 1990.

BRAGA, Márcia. *Conservação e restauro: arquitetura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003.

MASCARENHAS, Alexandre; RAMOS, Ivani. *Diagnóstico e processo de intervenção em pinturas murais de princípios do século XX em Minas Gerais, Brasil*. In Actas PATORREB. Porto: FEUP, 2015.

POR QUE REPINTAR, POR QUE REMOVER? ESTUDO DE CASO DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

Aline Ramos e Sarah Almeida.

*Graduandas do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis.
Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
alinecgramos@ufmg.br; sarahb.almeida@hotmail.com*

Maria Regina Emery Quites e Luciana Bonadio.

*Docentes do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis.
Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
mreq@ufmg.br; lucianabonadio@eba.ufmg.br*

RESUMO

Pretende-se discutir critérios de conservação-restauração, a partir da escultura em madeira policromada de Nossa Senhora da Conceição, pertencente à Igreja Matriz de Santo Antônio, do Distrito de Santo Antônio do Norte, Município de Conceição do Mato Dentro no Estado de Minas Gerais. Em tratamento no Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, os exames realizados evidenciaram repinturas e repolicromias, concomitantemente a mais de 70% do original preservado.

Palavras-Chave: Remoção de repinturas; critérios de conservação-restauração; escultura em madeira policromada.

INTRODUÇÃO

O procedimento adotado em relação à repintura é um dos dilemas no cotidiano de discussões do conservador-restaurador. Na escultura em madeira policromada, COELHO (2011) afirma que todas as intervenções foram feitas, provavelmente, com o intuito de embelezar, *“fuese por los dictámenes de la moda o para mantenerlas en buen uso”* (MARTINEZ; RAMOS, 2001, p.648). Segundo BALLESTREM (1970, p.73), repinturas raras vezes constituem um perigo para a conservação de uma obra de arte e, por outro lado, sua eliminação e a maneira como esta se realiza são feitos irreversíveis que, se bem executados, revelam e fazem inteligível um documento valioso, mas também podem destruí-lo para sempre. A falta de critérios éticos motiva que camadas de repintura sejam consideradas acréscimos pejorativos as obras, o que resulta na eliminação sistemática, sem ter em conta o valor histórico, artístico e documental. Em outras ocasiões, a incoerência na retirada *“ha tenido como consecuencia la creación de falsos históricos, es decir piezas que muestran un conjunto de policromías parciales de distintas épocas y cuya apariencia no se corresponden con ningún periodo real de la historia de la obra”* (MARTINEZ; RAMOS, 2001, p.649).

Cabe ao conservador-restaurador decidir sobre a permanência da repintura, considerando a opinião dos detentores da obra, já que a remoção descuidada pode destruir um objeto, laços devocionais, de memória e identidade.

ESTUDO DE CASO

A imaginária da Igreja Matriz de Santo Antônio sofreu intervenções, levando a decapagem das policromias originais e repinturas. Em restauração desde 2012, a escultura de Nossa Senhora da Conceição (FIG.1 e FIG.2) foi estudada e trabalhada por diferentes alunos¹, tendo sido realizada de forma gradual a análise da sua tecnologia construtiva.



FIG.1 – Nossa Senhora da Conceição, antes do processo de restauração (vista frontal). A talha, em inconfundível estilo Barroco, recebe camadas de repintura de má qualidade, ficando evidentes os craquelês, desprendimentos, oxidação da purpurina e manchas de microrganismos. Observa-se a alteração das cores da iconografia. Dimensões: 64,4 x 27,5 x 17,0 cm. Autor: Vívian Lima, 2013.



FIG.2 – Nossa Senhora da Conceição, antes do processo de restauração (vista posterior). Os desprendimentos da repintura revelam o douramento subjacente. Dimensões: 64,4 x 27,5 x 17,0 cm. Autor: Vívian Lima, 2013.

Os exames técnicos e científicos contemplaram: fluorescência de ultravioleta, radiografia-x (FIG.3), mapeamento estratigráfico, prospecção, corte estratigráfico, testes microquímico por via úmida e de solubilidade, microscopia de luz polarizada, espectroscopia de absorção na região do infravermelho e espectroscopia de fluorescência de raios-X. Concluiu-se que a camada pictórica visível era uma repintura sobre uma repolicromia, ambas oleosas, que possuíam como subjacente o original, em têmpera, preservado em mais de 70% e em rica ornamentação, com punções e esgrafiados.

¹ Citam-se os alunos do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis: 2012 - Bárbara Marçal; 2013 - Márcia de Assis, Marina de Souza, Samara Asevedo, Viviane Xavier; 2013-2014 - Sônia Felisberto, Vívian Lima; 2014 - Hudson Marques, Tamires Lowande, Silvana Bettio; 2015 - Aline Ramos; 2013/ 2015-2016 - Sarah Almeida.



*FIG.3 – Detalhe da imagem obtida a partir do exame de radiografia-x, onde se evidencia a rica ornamentação do manto encoberta pela repintura.
Autor: iLAB, 2013.*

Mediante aos resultados, somado a análises iconográfica, formal e estilística, as funções devocional e decorativa, vislumbrou-se a possibilidade de retirar repintura e repolicromia. Para tanto, elencaram-se outras justificativas favoráveis à remoção: uso de materiais de baixa qualidade, que demonstravam deterioração; cores em desacordo com a iconografia; incompatibilidade entre talha e policromia; apuro manual questionável; futura reinserção condizente ao conjunto da Igreja; atendimento ao desejo da comunidade e da instituição contratante. Os argumentos técnicos, estéticos, estruturais e histórico-sociais forneciam o arcabouço necessário para o procedimento, que era materialmente viável.

Durante a remoção (FIG.4 e FIG.5), o que acabou sendo revelado, em tamanha integridade e primor técnico ornamental, fez suscitar o questionamento do que conduz a repintura (por que repintar?). Compreende-se nesta uma necessidade de renovação, a busca de outra estética, algumas vezes para suprimir pátina e lacuna, outras pela valorização de um estilo em detrimento de um anterior, mas também pela tentativa dos fiéis e párocos de protegerem as obras de furtos, sobretudo

aquelas com muito douramento. Assim, repintar faz parte de um contexto histórico, de uma função social, e é, sobretudo, ação que agrega mais substrato do tempo à obra. Então, por que remover? Seguindo BRANDI (2004), que fala sobre as instâncias estética e histórica que norteiam o restabelecimento da unidade potencial de uma obra de arte, ambas devem ser respeitadas sem que se venha a constituir um falso histórico ou a perpetrar uma ofensa estética. A repintura da Nossa Senhora da Conceição a desvaloriza, comprometendo a legibilidade e a legitimidade, e se “a adição deturpa, desnatura, ofusca, subtrai parcialmente à vista a obra de arte, essa adição deve ser removida” (Brandi, 2004, p.84). As intervenções que ocorreram na obra não se harmonizam à mesma, perdendo o fato histórico em relação à integração estética.



FIG.4 – Nossa Senhora da Conceição, durante o processo de restauração (vista frontal). Revalorização da talha, pois a repintura afetava a volumetria. Reconhecimento das cores da iconografia. Dimensões: 64,4 x 27,5 x 17,0 cm. Autor: Aline Ramos, 2015.



FIG.5 – Nossa Senhora da Conceição, durante o processo de restauração (vista posterior). Riqueza da policromia original revelada a partir da remoção da repintura. Dimensões: 64,4 x 27,5 x 17,0 cm. Autor: Aline Ramos, 2015.

Os motivos para atuar na Nossa Senhora da Conceição estão explicitados, sabendo-se que a escultura em madeira policromada é a conjugação harmoniosa da fatura com as cores que recebe, ou seja, sua importância reside nesta relação particular e única. A policromia não deve ser vista como um colorido sobre a madeira, pois é parte integrante, sujeita a evolução estilística, técnica e estética, sendo considerado documento essencial para a compreensão da obra (BALLESTREM, 1989).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLESTREM, Agnes. Limpieza de las esculturas policromadas. *Conservation of Wood Objects*, v.2, p. 69-73, 1970.

BALLESTREM, Agnes. *La escultura policromada y los problemas de su conservación*. Taller de actualización. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004

COELHO, Beatriz. Estado atual da conservação do patrimônio escultórico no Brasil. *Ge-conservação*, n.2, p. 7-19, 2011.

MARTÍNEZ, Emilio; RAMOS, Rosaura. La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio. *Arbor CLIX*, p. 645-676, 2001.

O GESSO NA IMAGINÁRIA SACRA ESTUDO DE CASO DA GESSARIA SANTA TEREZINHA

Ana Eliza Caniatti Rodrigues

*Especialista em História da Arte Sacra
Restauradora na empresa Caniatti Conservação e Restauro
ana.caniatti@yahoo.com.br*

RESUMO

O presente trabalho propõe ampliar o estudo sobre a confecção da escultura sacra em gesso a partir do estudo de caso de uma gessaria localizada em Curitiba-PR. Populares ou eruditas, as imagens em gesso têm um papel fundamental na história do consumo da imaginária de culto e pesquisar as suas características físico-químicas se tornou tão relevante quanto entender a estrutura sociocultural de uma gessaria. Inicialmente, o estudo de caso da gessaria Santa Terezinha, abordaria apenas questões técnicas sobre as características de produção seriada, com a intenção de pesquisar os métodos de conservação das esculturas. Contudo, a gessaria que está em funcionamento desde 1960 no mesmo endereço na cidade de Curitiba, faz parte da história da distribuição e circulação destas imagens. A Gessaria Santa Terezinha é uma empresa familiar que vem transmitindo os modos de produção por gerações. O atual proprietário conta que o gesso em pó vinha em barricas de madeira diretamente da França e que após a década de 70 começou a vir em sacos de papelão. Chegava da região de Araripina, PE, pólo gesseiro responsável por 95% do gesso consumido no Brasil. Os processos adotados na gessaria abrangem múltiplos aspectos sociais e religiosos. As encomendas variam muito de acordo com o calendário de festas litúrgicas e além da imagem branca¹, também comercializam a imagem policromada e realizam intervenções de restauração. Este trabalho se apóia em entrevistas realizadas na gessaria no ano de 2014 e 2015, além das pesquisas em autores como Michel de Certeau, Cesari Brandi e outros autores que possuem trabalhos específicos no campo da conservação de objetos artísticos em gesso, como Alexandre Mascarenhas, Maria Regina Emery Quites. O gesso deixou de ser um material auxiliar e provisório no campo das artes plásticas, e pesquisas como esta e como as citadas ao longo do trabalho, reafirmam a legitimidade deste material largamente utilizado nas representações artísticas e religiosas.

Palavras-chave: Gesso; História; Imaginária; Conservação.

O GESSO NA IMAGINÁRIA SACRA: ESTUDO DE CASO DA GESSARIA SANTA TEREZINHA

A gessaria funciona desde 1960 e já faz parte da circulação das imagens na cidade de Curitiba, no Paraná. Dedicar-se exclusivamente às imagens sacras cristãs e alguns objetos de decoração. Foi fundada por Viviano Grossi para suprir as necessidades do amigo e então Frei capuchinho Boaventura, atualmente Frei Dionysio Destefani do Convento de São Francisco de Assis, situado ao lado da Paróquia de Nossa Senhora das Mercês. Ainda menino, Hélio José Budel foi aprender o ofício de gesseiro artesão com seu tio. Mais tarde se tornou proprietário e permanece a frente da fábrica até os dias de hoje.

¹ Imagem branca, termo utilizado para distinguir o gesso branco do gesso policromado.

Segundo Hélio Budel, antigamente a gipsita - sulfato de cálcio di hidratado ($\text{CaSO}_4 \bullet 2\text{H}_2\text{O}$), moída e desidratada era armazenada em barricas de madeira e transportada de navio da França para o Brasil. Depois de um tempo passaram a adquirir o produto em Fortaleza, da fábrica Chaves S.A. em funcionamento desde 1930. O gesso era trazido em sacos de papelão e cada saco continha uma folha de papel impregnada de piche para evitar que a umidade danificasse o gesso. A gipsita é extraída da bacia do Araripe, região de fronteira dos Estados do Piauí, Ceará e principalmente Pernambuco, que adquiriu e mantém a posição de maior produtor nacional de gesso, em virtude da pureza do minério.

Hélio assegura que a fábrica Santa Terezinha transmite os modos de produção por gerações e que diversos familiares tiveram a primeira oportunidade de trabalho na gessaria. Recentemente apenas Rosmari e Fabiola Budel, respectivamente esposa e filha, participam da produção e da administração da fábrica. Desempenham um papel importante na gessaria, pois são decoradoras e restauradoras de imagens.

Um dos preceitos para trabalhar com gesso é a conservação do produto que deve ser manipulado num local limpo e seco. Segundo Hélio,

O gesso é substituído todos os dias para evitar que a umidade ocasione empedramento. A produção em grande escala é muito diferente do que ensinam nos livros. Na prática a produção depende de rapidez, aqui, não podemos polvilhar o gesso n'água e esperar que ele assente. Acrescentamos o pó e rapidamente mexemos para que chegue ao ponto de ser vertido nas formas.

Ao longo destes anos é difícil citar todas as igrejas, capelas e residências que possuem imagens confeccionadas pela Gessaria Santa Terezinha que na década de 90 chegou a fabricar 1.300 imagens de gesso por dia com 12 funcionários na equipe. Recentemente a família optou por reduzir a produção, retornando ao status de empresa familiar. Atualmente a Gessaria Santa Terezinha tem uma média de produção de 300 peças/dia, emprega apenas um funcionário e fecha para o almoço. Hélio aumenta a produção somente nos meses que antecedem algumas das datas mais importantes do calendário litúrgico católico, por exemplo, a devoção a Nossa Senhora Aparecida, a Nossa Senhora do Rocio, padroeira do Município de Paranaguá, e para o Natal, quando crescem as encomendas de presépios.

As intervenções de restauração foram surgindo com naturalidade na medida em que os clientes retornavam ao atelier trazendo sua imagem com algum dano. Aos poucos a atividade de restauração tornou-se corriqueira, transformando-se em outra frente de trabalho. Do mesmo modo, surgiram as imagens policromadas para a venda. Os processos de restauração foram sendo desenvolvidos a partir da necessidade de estancar os danos e revertê-los quando possível. Os procedimentos utilizados na gessaria são empíricos e até rudimentares. No entanto, são bastante similares aos procedimentos desenvolvidos nas instituições brasileiras de ensino, do campo da Ciência da Conservação e Restauração.

As imagens com danos perpassam por uma análise organoléptica; os danos são mapeados e a estratégia de intervenção é definida. A higienização é realizada com trincha macia e algumas vezes com um algodão umedecido em água. Com frequência são realizados tratamentos pontuais e cautelosos visando não comprometer o restante da obra. Remoções de intervenções anteriores que utilizam materiais considerados incompatíveis são substituídas por complementos utilizando

o próprio gesso. Experimentos para descobrir as cores similares as originais utilizadas na peça, evitando repinturas e intervenções que possam descaracterizar a originalidade estética das imagens. Outra observação relevante é que esta metodologia é aplicada em quaisquer imagens durante a intervenção de restauro, mesmo nos casos em que elas ainda não possuam características como: antiguidade, valor histórico e valor estético.

Sem grande rigor é possível afirmar que as técnicas empregadas na Gessaria Santa Terezinha, mesmo que desenvolvidas a partir do empirismo, garantem a estabilidade das esculturas e a aplicabilidade de algumas diretrizes amplamente pesquisadas e propagadas pela ciência da conservação.

O gesso como matéria prima ainda é visto como material carente e dificilmente conseguirá se equivaler a materiais tradicionais como a madeira e o metal, porém, é fundamental estudá-lo para valorizar sua importância no campo da arte sacra e da restauração de imagens, visto que, atualmente a imaginária em gesso predomina em grande parte dos estados brasileiros.



FIG. 1 - Hélio Budel na Gessaria Santa Terezinha, 14/05/2015. Foto: Ana Eliza Caniatti Rodrigues.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CERTEAU, Michel. *Uma variante: a edificação hagiográfica*, Rio de Janeiro, 1982.

M. A. C. Oliveira; A. H. Shinohara. *A experiência com gás natural/GLP no polo gesseiro do Araripe*, PE.

QUITES, Maria Regina Emery, Santos, Nelyane. *Esculturas Devocionais em Gesso: Técnicas e Materiais. ECR- Estudos de Conservação e Restauro*. Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) Universidade Católica Portuguesa. Porto, Portugal. N 5, 2013.

RODRIGUES, A. E. C. *Entrevista com a família Budel. Realizada na Gessaria Santa Terezinha em Abril e Maio de 2015*.

Disponível em: <http://www.gesso.com.br/quemsomos.html>- Site da Indústria Chaves S.A. Acessado em julho de 2015.

MARINO DEL FAVERO, UM ESCULTOR E ENTALHADOR ITALIANO NA SÃO PAULO DA BELLE ÉPOQUE

Cristiana Antunes Cavaterra

*Mestre em Artes IA/UNESP;
Conservadora e Restauradora de Obras de Arte
cavaterra.cris@gmail.com*

RESUMO

Marino Del Favero, escultor e entalhador de origem italiana e residente na capital paulista por 50 anos, onde atuou ininterruptamente em sua oficina, é autor de numerosos altares e imagens sacras que decoram muitas igrejas e capelas do último decênio do Oitocentos e da primeira metade do século XX, em diversos estados brasileiros. Conhecido apenas por seu nome identificado em algumas de suas obras, tinha sua identidade e história apagados da historiografia da arte brasileira e italiana, deixou raras obras juvenis até então desconhecidas em sua terra natal, sendo resgatado e trazido à luz através de uma longa pesquisa que contou com a colaboração de especialistas e parentes do artista na Itália.

Palavras-chave: Marino Del Favero; Escultor; Entalhador; Arte Sacra; Belle Époque.



FIG. 1 - Assinatura de Marino Del Favero.

c. 1921. Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, São Luís do Paraitinga, SP. Foto: Cristiana A. Cavaterra.

«Marino Del Favero. São Paulo» (FIG.1), assim assina o escultor e entalhador, autor de numerosos altares e imagens sacras que decoram muitas igrejas e capelas do último decênio do Oitocentos e da primeira metade do século XX, em diversos estados brasileiros.

O interesse por seu nome e obra, inicia-se no ano de 2003, na ocasião de uma visita técnica à Capela de Nossa Senhora do Rosário, na cidade de São Luís do Paraitinga, SP, para a realização de um projeto de restauro do retábulo assinado “Marino Del Favero”. A partir deste momento, a identificação de outras obras no interior dos estados de São Paulo e Minas Gerais passou a ser uma constante através de confrontos formais e estilísticos.

O desconhecimento sobre a vida e obra de Marino Del Favero e os poucos estudos sobre a arte sacra paulista no período de atividade do artista, nortearam a proposta da dissertação intitulada “Marino Del Favero, escultor e entalhador (1864-1943)”, que foi apresentada em dezembro de 2015 ao Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Percival Tirapeli, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Inexistindo uma bibliografia específica sobre o artista, a pesquisa se baseou nas fontes primárias, tais como a documentação de arquivos religiosos, públicos e privados, documentos cartoriais brasileiros e italianos, periódicos de época, cartas, livros de tombo, iconografia e fotografias históricas, livros raros, trabalhos acadêmicos, pesquisas de campo, entrevistas com sacerdotes e comunidades locais, além do imprescindível intercâmbio de informações com historiadores de arte, pesquisadores, sacerdotes e parentes de Marino Del Favero na Itália, o que permitiu a redescoberta do artista no território italiano, o encontro de suas obras juvenis e o levantamento de sua genealogia.

Marino Del Favero nasce em San Vito di Cadore, Itália, em 03 de março de 1864 e falece em São Paulo no dia 23 de junho de 1943. Imigrado para o Brasil no ano de 1893, descende de uma família italiana de renomados escultores e formado na academia veneziana. Foi aluno e colaborador de seu tio Giovanni Battista De Lotto em seu atelier em Veneza durante 14 anos, antes de imigrar para o Brasil, produzindo em sua terra natal obras escultóricas somente agora descobertas com esta pesquisa.

É criador de retábulos (FIG.2), imaginária sacra (FIG.3) e mobiliário religioso durante meio século em sua oficina, a qual em menos de uma década se tornou uma pequena indústria localizada inicialmente na Rua Barão de Itapetininga, e poucos anos depois na Rua Sete de Abril, na área chamada “cidade nova”, além do Vale do Anhangabaú, no atual centro de São Paulo.



FIG. 2 - Retábulo-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus. c.1920. Marino Del Favero. Monte Alegre do Sul, SP, Alvenaria de tijolos e madeira esculpida, dourada e policromada. Foto: Cristiana A. Cavaterra.



FIG. 3 - Nossa Senhora da Paz. 1940. Marino Del Favero. Escultura em madeira policromada. Foto: Cristiana A. Cavaterra.

Os inúmeros trabalhos executados para muitas das mais importantes Igrejas e Capelas brasileiras, renderam à Marino Del Favero atestados assinados por vigários e bispos e que comprovam a execução de muitas obras, sendo publicadas pelo artista em sua Circular Publicitária de 1904 e, em seguida, republicados e acrescentados novos atestados na Circular de 1911.

Chegou a ter 25 funcionários, a maioria de origem italiana, dentre eles escultores, douradores, pintores e decoradores. Participou de várias exposições nacionais e internacionais, recebendo premiações e atestados de bispos e padres influentes em seu período.

Seu Atelier possuía uma Galeria de Exposições Permanentes, que lhe servia como um mostruário de seus trabalhos e que os disponibilizavam como pronta-entrega, além de possuir tabelas de preços de suas obras, sendo elas altares ou imagens sacras, classificadas por medidas e complexidade escultórica. Curiosamente, os preços das imagens sacras em madeira eram cobrados de acordo com o tipo de acabamento aplicados à elas: “Decoração Meia Rica”, “Decoração Rica” e “Decoração Riquíssima”.

Pioneiro da industrialização da arte sacra e encomenda por catálogos, alguns de seus retábulos desapareceram, outros foram substituídos por obras modernas, outros deslocados para outras Igrejas, algumas imagens sacras foram repintadas e descaracterizadas, outras se quebraram. Seu mobiliário sacro, desprovido de assinaturas, passa despercebido por muitos, e, certamente muitas de suas obras ainda estão por ser descobertas.

O estudo realizado, se deu pela compreensão da história e evolução da forma dos retábulos – sempre acompanhada de imaginária sacra e baixos relevos, suas funções e morfologia, bem como estudo tipológico de seus retábulos e imaginária, visando a criar parâmetros para a atribuição de suas obras.

Inclui pesquisa histórica sobre as origens e vida do artista no Brasil, para compreender e localizar suas obras na História da Arte Sacra Brasileira, trazendo à luz, a obra e história deste importante escultor-entalhador e industrial, originário da Itália, na São Paulo da Belle Époque.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CAVATERRA, Cristiana Antunes. *Marino Del Favero, escultor e entalhador (1864-1943)*. 499 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. 2015.

DE VINCENTI, Monica. *Giovanni Battista De Lotto “Minoto” (1841-1924) – Un maestro dell’intaglio ligneo tra il Cadore e Venezia*. Comune di San Vito di Cadore – Magnifica Comunità di Cadore: Edizioni della Laguna, 2002. 142 p.

LONZI, Letizia. Tra la fitta schiera degli allievi del Besarel, Segnalazione nell’alto bellunese. *Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore*, n.384, gennaio-aprile 2012.

ANÁLISE DAS INTERVENÇÕES RESTAURATIVAS, EM CONJUNTO SACRO COM CRISTO CRUCIFICADO DO MUSEU DA CIDADE DE RIO GRANDE – COLEÇÃO DE ARTE SACRA

Jennifer Cazaubon

*Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela UFPEL;
cazaubonjennifer@gmail.com*

Daniele Baltz da Fonseca

*mestre em Arquitetura e Urbanismo com ênfase em Conservação e Restauo de Monumentos pela UFBA;
daniele_bf@hotmail.com*

Keli Cristina Scolari

*mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural pela UFPEL
keliscolari@gmail.com*

RESUMO

O objetivo deste artigo foi analisar e justificar através das teorias da restauração as intervenções realizadas em um conjunto sacro em madeira, da crucificação de Cristo, pertencente à coleção de Arte Sacra do Museu da cidade de Rio Grande/RS. A obra em questão, quando recebida pelo Museu, encontrava-se dissociada do conjunto de quatro tocheiros em função de sua policromia diferenciada, porém devido às semelhanças morfológicas foram realizados diversos exames a fim de comprovar a existência, de fato, deste conjunto, e após o resultado destes, foi possível constatar esta atribuição. Além da repintura, a intervenção anterior alterou drasticamente sua iconografia original, surgindo então à problemática da remoção da intervenção anterior. O trabalho foi efetuado em duas etapas, sendo elas: o detalhamento do registro documental e a apresentação dos procedimentos técnicos de intervenção da remoção da repintura e o detalhamento da análise da leitura iconológica e iconográfica da crucificação de Cristo, bem como a busca pelo embasamento teórico para dar apoio à reflexão proposta antes da realização do procedimento de intervenção. Traz como considerações principais um paralelo entre as idéias do restauro crítico de Cesare Brandi e a teoria contemporânea da restauração de Salvador Muñoz Viñas, de forma a concluir que a capacidade simbólica envolvida na obra de arte em questão e toda a sua atribuição de valor enquanto objeto sacro de museu, assim como a dissociação da obra do restante do conjunto, no caso em questão apresentou-se muito mais relevante que a premissa da mínima intervenção. A tomada de decisão é amplamente discutida ao passo em que se traça uma analogia entre as teorias mais recorrentes, aplicadas aos bens culturais móveis. O ponto de vista diferente destes autores possibilitou uma ampla reflexão sobre a problemática, enriquecendo assim os argumentos utilizados no decorrer deste artigo.

Palavras-chave: Dissociação. Crucificação de Cristo. Capacidade simbólica. Repintura. Teoria da restauração.

A Coleção de Arte Sacra do Museu da cidade de Rio Grande foi inaugurada em 29 de junho de 1986, ocupando o consistório da Capela de São Francisco de Assis, com aproximadamente duas mil peças, expostas conforme a programação do Museu. Algumas destas obras foram selecionadas pela instituição para serem restauradas, em decorrência de uma parceria entre o Museu e a Universidade

Federal de Pelotas, objetivando possibilitar a aplicação prática dos conhecimentos adquiridos durante a formação acadêmica.

A intervenção foi realizada pelos alunos Fábio Barreto e Jennifer Cazaubon, durante o curso da disciplina de Conservação e Restauro em Madeira II, do Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, sob a orientação da professora Daniele Baltz da Fonseca e a discussão teórica é tratada no Trabalho de Conclusão de Curso da autora sob a orientação da mesma professora.

A obra encontrava-se dissociada do conjunto de quatro tocheiros em função de sua policromia diferenciada, porém devido às semelhanças morfológicas foram realizados diversos exames a fim de comprovar a existência, de fato, deste conjunto.



FIG. 01 – Conjunto Sacro. Fonte: LACOM¹ /2013

¹ Laboratório de Conservação e Restauro em Madeira da Universidade Federal de Pelotas.

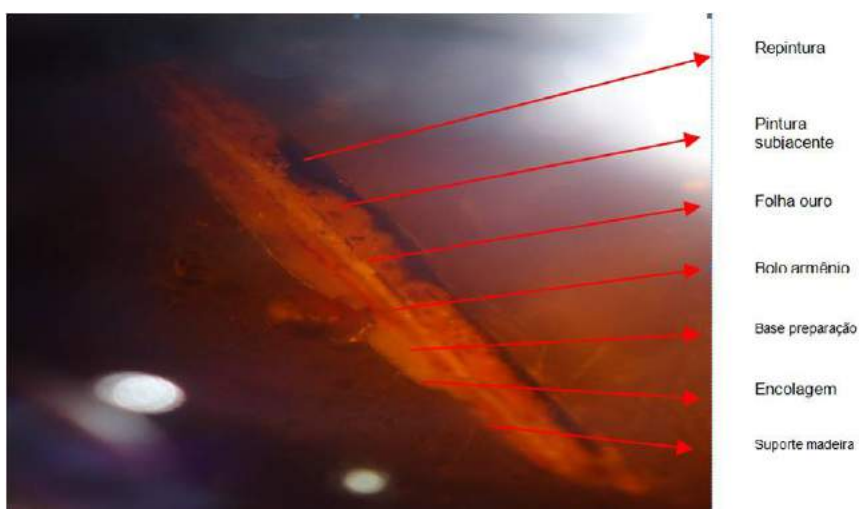


FIG. 02 – Análise da camada estratigráfica. Fonte: LACOM/2013

Dentre os exames realizados a análise da camada estratigráfica (FIG. 02) foi de fundamental importância para a atribuição da obra ao conjunto, uma vez que a comparação desta com as demais, demonstra que são idênticas antes da realização das intervenções anteriores.

Após estabelecida a atribuição ao conjunto, surgiu a problemática da remoção da repintura anterior. Para a tomada de decisão foi analisada a estrutura da obra, que apresentou condições de receber novos procedimentos interventivos. Assegurada esta possibilidade, **uma vez que é primordial a preocupação com sua conservação** foi necessário fazer uma pesquisa bibliográfica dos teóricos da conservação e restauração. Além da repintura, havia intervenções anteriores que alteraram drasticamente sua iconografia original.

Os teóricos elencados foram Cesare Brandi, com seu livro Teoria da Restauração, e Salvador Muñoz Viñas com seu livro Teoria Contemporânea da Restauração, do ano de 2004.

Brandi propõe um restauro mais crítico, através da premissa de que cada caso é um caso devendo ser avaliado sem generalizações, através da análise rigorosa de princípios éticos e técnicos.

O caso que trata esta análise é de uma obra com caráter sacro cuja intervenção anterior alterou significativamente sua iconografia. É importante ressaltar a diferença entre a arte religiosa e a arte sacra, pois enquanto a primeira representa o processo de criação do artista a segunda deve obedecer as características exigidas pela liturgia.

“E QUANDO A OBRA É MAIS QUE UMA OBRA DE ARTE? QUANDO A MESMA ESTÁ ATRELADA A GRANDES SIGNIFICADOS DE DEVOÇÃO? COMO TRATÁ-LA?”

Brandi limita-se muito na questão da atribuição de valores aos objetos em si, enquanto que Viñas propõe uma reflexão mais ampla compreendendo que “os objetos e os lugares não são por si só o que tem de importante no patrimônio cultural, são importantes pelo significado e uso que as pessoas atribuem a este bem material e os valores que este representa” (VIÑAS, 2010, p.48).

representa” (VIÑAS, 2010, p.48).

É importante que se tenha estas definições de forma muito clara antes da realização de qualquer procedimento interventivo, bem como que se faça presente esta ênfase na conservação dos materiais e na representatividade simbólica agregada aos mesmos.

A obra recebida pelo Laboratório de Madeira, enquanto objeto de museu sacro, representa um momento muito importante para os Cristãos, a crucificação de Cristo e para que se tenha um entendimento mais amplo da mensagem que esta obra pretende comunicar, fez-se necessário estudar a leitura iconológica e iconográfica da obra.

As adições e intervenções anteriores fizeram com que a obra tivesse sua característica alterada, através da constituição de falsos elementos.

Uma obra enquanto objeto de devoção precisa ter sua funcionalidade estabelecida, pois as pessoas que vão ao museu precisam encontrar o mesmo em condições de receber sua fé, sem no entanto chamar a atenção para adições disformes.

Na arte sacra, além da técnica o profissional, o conservador restaurador deve se ater a não ultrapassar esse limite da sacralidade de uma peça de culto, que embora fora de seu campo litúrgico, tem esse conteúdo inerente ao objeto. Decidir até que ponto cada conservador restaurador deve intervir é um dos grandes dilemas da profissão.

Além da perda da capacidade simbólica é de extrema relevância a dissociação causada pela intervenção anterior, uma vez que separou a obra dos demais tocheiros.

Todos os procedimentos interventivos seguiram o princípio da retratabilidade e distinguibilidade, sendo amplamente fotografado e documentado.



FIG. 03, 04 e 05 – Cristo Crucificado. Fonte: LACOM/2013

Buscando o restabelecimento do conjunto e da veracidade na leitura iconográfica da obra efetuou-se o procedimento interventivo de remoção da repintura de forma a atender inclusive o código de ética da Conservação e Restauro, assim como as recomendações internacionais.

REFERÊNCIAS

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Atelê Editorial, 2004.

CAZUBON, Jennifer. *Análise das intervenções restaurativas, em conjunto sacro com Cristo crucificado do museu da cidade de Rio Grande – Coleção de Ate Sacra*. Universidade Federal de Pelotas, 2014.

IPHAN, Carta do Restauro de 1972. Disponível em : <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%201972.pdf>, acessado em: 23/06/2015.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoria Contemporânea da restauração*. Madrid: Editorial Síntesis, 2010.

CLASSIFICAÇÃO E INTERPRETAÇÃO DOS ELEMENTOS DA IMAGEM DE SÃO BENTO

Jussara Maria Rocha Alves

*Graduada em Conservação e Restauração,
Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR)
Escola de Belas Artes/UFMG.
jussaramariaroachaalves@hotmail.com*

RESUMO

Este trabalho originou do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)¹ intitulado “São Bento: conservação-restauração de uma escultura devocional em gesso policromado”, apresentado em 28 de novembro de 2014, que teve como objetivo principal apresentar o diagnóstico e o tratamento da escultura devocional em gesso policromado representando São Bento, de origem francesa, século XIX, pertencente à Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, Distrito de Morro Vermelho/Caeté/MG.

Palavras-chave: São Bento, gesso policromado, iconografia.

Analisamos a sua técnica construtiva realizando exames técnico-científicos que possibilitaram o conhecimento profundo da obra. Através da metodologia de estudo e diagnóstico da conservação-restauração da escultura em madeira já conhecida, desenvolvemos um trabalho acadêmico pioneiro voltado para a discussão de critérios e definição de tratamentos focados na imagem devocional em gesso. Destacamos a relevância deste acervo existente, contribuindo, assim, para a valorização da preservação deste patrimônio histórico, muitas vezes esquecido e abandonado nas mãos de artesãos habilidosos. Desta forma poderá se discutir e justificar as intervenções de conservação-restauração, respeitando sua fruição estética e religiosa.

Quando a imagem chegou ao CECOR, para ser trabalhada, veio com a denominação de São Bento. Em visita posterior ao Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, órgão responsável pelo Patrimônio Cultural Arquidiocesano, foi verificado que na ficha de inventário, a imagem objeto deste trabalho, São Bento, foi denominada como Santo Antão. Daí surgiu a importância de conhecer a hagiografia e iconografia de Santo Antão e de São Bento para verificar a designação correta.

A iconografia é um campo da arte que, além da descrição da representação visual de símbolos e imagens, investiga-os com base em variações geográficas, históricas e culturais, procurando entender os seus significados. Um único santo pode trazer diversas variações representativas, principalmente no que diz respeito aos atributos.

Assim foi feito um estudo iconográfico aprofundado que possibilitou a classificação e interpretação correta dos elementos representados na imagem de São Bento.

¹ Maria Regina Emery Quites, Doutora em História, Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR) - Escola de Belas Artes/UFMG. mariareginaemery@yahoo.com.br Maria Regina Emery Quites, Doutora em História, Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR) - Escola de Belas Artes/UFMG. mariareginaemery@yahoo.com.br

Iconograficamente, São Bento costuma ser representado de pé, tanto imberbe como com barba, vestido com o hábito dos beneditinos (cógula negra monástica), segurando o Livro da Regra na mão esquerda e o báculo abacial na mão direita.

Os atributos que podem estar presentes são: um corvo com um pedaço de pão no bico e/ou um cálice de onde sai uma serpente (cenar que faz alusão às duas tentativas de envenenamento, as quais São Bento saiu milagrosamente ileso); uma mitra aos pés (simbolizando renúncia ao cargo de Bispo); uma peneira quebrada (ou crivo quebrado - referência ao seu primeiro milagre); vergastas (varas delgadas - símbolo da severidade na observância da disciplina); um globo de fogo (simboliza a visão da ordem espalhada pelo mundo); uma sineta quebrada (alusão a uma tentativa frustrada do diabo em perturbar o recolhimento do santo).

Comparando iconograficamente a imagem sacra de São Bento em estudo (FIG. 1) com outras imagens encontramos as seguintes características em comum: o formato arredondado, o tamanho avantajado e desproporcional em relação ao rosto, e a tonsura da cabeça; a figura masculina sem barba; a presença do corvo com pão no bico, do livro da Regra, da mitra e do báculo abacial.

Baseado nos estudos precedentes chegamos a conclusão que se trata de São Bento porque a escultura está vestida com a cogula negra que é a indumentária típica dos beneditinos; apresenta a tonsura monacal e como atributos estão presentes: o livro da Regra, o corvo com pão no bico e a mitra. E ainda porque apesar de não ter vindo para o CECOR com o báculo abacial, podemos confirmar que ele já esteve presente na escultura, através da posição anatômica da mão direita e do orifício no lado direito da superfície da base. Possivelmente a designação incorreta da iconografia se deve a uma confusão feita pela comunidade quanto aos atributos que são comuns aos dois santos como a presença do livro que tem na mão, a indumentária escura ou negra própria dos monges, a indicação da presença do báculo através da posição dos dedos da mão direita e do orifício na superfície da base.



FIG. 1 – São Bento - Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré - Morro Vermelho. Depois da restauração feita por Jussara Alves. Fotografia: Claudio Nadalim / Tratamento da imagem: Jussara Alves

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COELHO, Beatriz. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EdUSP, 2005.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. 1. Ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. 188 p.

CUNHA, Maria José de Assunção da. *Iconografia cristã*. Ouro Preto: UFO/IAC, 1993. 129 p.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia Religiosa: Dicionário Prático de Identificação*. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002. 395 p.

MEGALE, Nilza Botelho. *O Livro de Ouro dos Santos, Vidas e Milagres dos Santos mais venerados no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. 245 p.

QUITES, Maria R. E.; SANTOS, Nelyane. *Esculturas Devocionais em Gesso. Técnicas e Materiais*. In: ECR – estudos de conservação e restauro, nº 5. Porto-Portugal: CITAR, 2013, p. 148-165.

TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores de música religiosa*. 2. ed. Porto: Lello & Irmão, 1990. 287 p.

TEDIM, José Manoel. RIBEIRO, José Manoel. SILVA, Carlos Gouveia da. *Imaginária Religiosa Barroca – Paredes de Coura 2002/2003*. Câmara Municipal de Paredes de Coura. Arciprestado de Paredes de coura. Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Paredes de Coura, 2003.

A SINGULAR DEVOÇÃO A SÃO VICENTE DE PAULO RESULTADO DE SEU TRABALHO SOCIAL E MISSIONÁRIO

Luzia Marta Marques Gonçalves

Graduada em Conservação e Restauração, Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR) - EBA/UFMG. Sócia Proprietária do ateliê RARA-Relíquia Ateliê de Restauração e Arte luziamarta@live.com

RESUMO

Neste artigo, falo de Vicente de Paulo atuando como um elo entre a Igreja Católica e a alta sociedade francesa, em favor dos menos favorecidos. Busco situá-lo à sua época. Chamo a atenção para o grande número de imagens, vindas da França, representando São Vicente de Paulo espalhadas por Minas Gerais, onde limitei a minha pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso¹. Falo ainda, sobre a origem dessas imagens bem como da disseminação das mesmas, a princípio, pelos padres Lazaristas e, logo em seguida pela Sociedade São Vicente de Paulo, dando continuidade assim a esta “singular devoção”.

Palavras-chave: São Vicente de Paulo, gesso policromado, singular devoção.

OS PADRES LAZARISTAS E A DISSEMINAÇÃO DA DEVOÇÃO A SÃO VICENTE DE PAULO

No Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “SÃO VICENTE DE PAULO: Técnica Construtiva e Conservação-Restauração de uma Escultura em Gesso Policromado”, apresentado no curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, restaurei uma imagem sacra em gesso policromado de São Vicente de Paulo, (FIG. 4) datada do início do século XX, originária da França e pertencente à Comunidade de Morro Vermelho/Caeté e à Arquidiocese de Belo Horizonte.

Busquei, além da restauração, analisar a técnica construtiva dessa escultura, pesquisar materiais e desenvolver técnicas para o restauro, baseadas na mesma metodologia aplicada à escultura em madeira policromada.

As imagens sacras, em gesso policromado, estão presentes na maioria das igrejas e lares católicos do Brasil, fazendo parte do imaginário brasileiro. É, no entanto, intrigante o grande número dessas imagens representando São Vicente de Paulo, vindas da França em meados do século XIX e início do século XX, presentes em igrejas, colégios e antigos asilos de Minas Gerais.

Estas esculturas originárias da França foram produzidas pela “Maison Raffl ou La Statue Religieuse” que existiu na “Rue Bonaparte 64, Paris” e fabricava mobiliário para igrejas além de estátuas, utilizando vários tipos de materiais como, gesso, estuque Paris, ferro fundido cinzelado, papelão compactado, plástico e marfim velho. Foram mais de 62.547 estátuas e estatuetas vendidas na França e em todo o mundo entre 1871 e dezembro de 1877. Foram muitos os proprietários desta fábrica de estátuas sendo o primeiro deles Raffl (1857), sendo que A. Verrebut foi proprietário após 1907.

¹ Orientadora: Maria Regina Emery Quites. Doutora em História, Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR) - EBA/UFMG. mariareginaemery@yahoo.com.br



FIG. 1 - Inscrição "A. VERREBOUT. PARIS", considerada a assinatura do fabricante. São Vicente de Paulo - Acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré Morro Vermelho – Caeté. Fotografia: Claudio Nadalim – após restauração, 2014.

A Imagem de São Vicente de Paulo, (FIG. 4) restaurada por mim, apresenta nas costas, a partir da cintura, verticalmente, descendo em direção à barra da capa a inscrição "A. VERREBOUT. PARIS", (FIG. 1) considerada a assinatura do fabricante. Fixada na parte posterior da base possui uma placa de latão da Casa Suscena, (FIG. 3) que comercializava imagens e objetos religiosos na cidade do Rio de Janeiro, traz ainda, no fundo da base um recorte quadrado onde está incrustado um selo de metal com o coração flamejante, símbolo da casa RAFFL. (FIG. 2)



FIG. 4 - São Vicente de Paulo - Acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré Morro Vermelho – Caeté – 1907, Produzida por A.VERREBOUT. Dimensões: 51,5 cm de altura, 20,7 cm de largura, 14 cm de profundidade. Fotografia: Claudio Nadalim – após restauração, 2014.



FIG. 2 - Selo de metal com o coração flamejante, símbolo da casa RAFFL – São Vicente de Paulo - Acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré – Morro Vermelho – Caeté. Fotografia: Luzia Marta – 2014.



FIG. 3 - Placa de latão da Casa Suscena fixada na base de São Vicente de Paulo - Acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré - Morro Vermelho – Caeté. Fotografia: Claudio Nadalim – após restauração, 2014.

Durante a pesquisa, além de imagens variadas com o selo da Casa Suscena, (FIG.3) do Rio de Janeiro, havia imagens de Santos com selos da “CASA CÔR LTDA” de Belo Horizonte e da “Casas Schindler” Rua Uruguyana, 76, que não conseguimos precisar a cidade.

Em 1820 D. João VI entrega as terras e o eremitério do Caraça à Congregação da Missão. O eremitério é transformado em Colégio. Na segunda metade do século XIX a pequena Igreja que havia ali dá lugar à outra maior, em estilo neogótico. No Início do século XX, o Colégio passa a Seminário, funcionando até 1968.

Possivelmente, as primeiras imagens francesas de gesso, representando São Vicente de Paulo, chegaram ao Caraça trazidas pelos Padres dessa Congregação. Ao serem ordenados, os Padres Lazaristas levavam para as comunidades onde iriam atuar, a fé no patrono e criador da Congregação da Missão, o que poderia explicar a presença de tantas imagens francesas de São Vicente de Paulo espalhadas pelas igrejas mais antigas e nos lugares mais remotos de Minas Gerais.

Vicente de Paulo, França (1581 – 1660). Canonizado em 1737. Camponês de origem humilde se tornou padre, doutor, liderança carismática. Bem sucedido na sua dupla trajetória: entrosava-se com as esferas sociais e políticas dominantes da França, enquanto desenvolvia sua obra de caridade e catequese, encarnando no país o espírito fervoroso da Reforma Católica.

Na França, sob um sistema social feudal causador de miséria, sobrepunha-se ainda, as calamidades das guerras externas, de religião, pobreza, desamparo, viuvez, orfandade, sofrimentos e injustiças, para quem os quisesse acolher sob o manto da caridade. A história social da vida de Vicente de Paulo alterou toda a trajetória da Igreja Católica e exerceu também grande influência sobre os governantes franceses da sua época.

Em 1833, um grupo de jovens leigos católicos franceses, liderados por Frederico OZANAM, fundam a Sociedade São Vicente de Paulo, com a finalidade de assistir e promover a vida humana.

No Brasil, São Vicente de Paulo não é um santo de culto popular. A SSVV pratica e leva esta sin-

gular devoção para a maioria das igrejas católicas do país, independente do santo padroeiro de cada comunidade. Os vicentinos não são apenas devotos pedindo a intercessão do santo para alcançar ou agradecer graças recebidas, são grupos de leigos, homens e mulheres de ação, dando continuidade nos dias de hoje ao trabalho realizado por Vicente de Paulo em vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Arte Sacra No Brasil Colonial*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

COELHO, Beatriz. *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EdUSP, 2005.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. 1. Ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014. 188 p.

DODIN, Andre. *Saint Vincent de Paul et la Charite*. Trad: João Gorka. Paris: Les Edition du Seuil, 1960.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia Religiosa: Dicionário Prático de Identificação*. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002. 395 p.

MEGALE, Nilza Botelho. *O Livro de Ouro dos Santos, Vidas e Milagres dos Santos mais venerados no Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. 245 p.

QUITES, Maria R. E.; SANTOS, Nelyane. *Esculturas Devocionais em Gesso. Técnicas e Materiais*. In: *ECR – estudos de conservação e restauro*, nº 5. Porto-Portugal: CITAR, 2013, p. 148-165.

TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de santos: hagiológico, iconográfico, de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores de musica religiosa*. 2. ed. Porto: Lello & Irmão, 1990. 287 p.

“DESPINDO AS IMAGENS”: A PROPOSTA DE UM MÉTODO ANALÍTICO PARA O ESTUDO DA TALHA DO PANEJAMENTO DAS ESCULTURAS DO ACERVO DE ARTE SACRA DO MUSEU SOLAR MONJARDIM (VITÓRIA-ES)

Fuviane Galdino Moreira

*Doutoranda em Artes Visuais – PPGAV/UFRJ
moreira.fuvi@hotmail.com*

RESUMO

Este artigo busca analisar o estilo e as técnicas da talha no panejamento das esculturas em madeira do Acervo de Arte Sacra do Museu Solar Monjardim do Estado do Espírito Santo. Por isso, recorro a Michel Lefftz, concordando com a ideia de que o “[...] historiador da arte que estuda uma escultura vestida deve, em dado momento, adotar o caminho do geólogo que tenta caracterizar uma paisagem, a fim de compreender sua forma e sua gênese”¹. Esta pesquisa da talha enquanto estrutura, objetiva uma identificação dos tipos de dobras conforme as nomenclaturas propostas por Lefftz, chamadas de *gramática do drapeado* e compara essas dobras das vestes com as características físicas da superfície dos relevos, de acordo com os estudos da Geomorfologia.

Palavras-chave: Talha. Arte Sacra. Museu Solar Monjardim. Imaginária. Vestimenta.

INTRODUÇÃO

Para esta pesquisa, parto do pressuposto já avançado por Raquel Teixeira² que diz que o conhecimento das técnicas e dos estilos das esculturas, possibilita sugerir hipóteses sobre autorias, datações e origem das peças, além de permitir estabelecer critérios de conservação e restauração.

A Geomorfologia é uma área da Geografia que estuda os relevos (formas e compartimentos da superfície terrestre), sua gênese, composição (materiais) e os processos que nelas atuam.

A partir da teoria de Willian Morris Davis, com quem nasceu a sistematização da ciência geomorfológica, optei pelo seu estudo como importante fonte de análise devido à clareza de sua teoria e aos esquemas sobre ela encontrados, atendendo bem ao objetivo aqui proposto. Contudo, friso que o estudo geomorfológico empregado nesta pesquisa é unicamente correspondente a um tipo de análise formal, ou seja, à semelhança geomorfológica no que se refere à aparência estrutural dos relevos, visível, por exemplo, no esquema apresentado a seguir, onde as dobras de suas camadas, vistas em sentido, predominantemente horizontal, são parecidas com a das dobras dos drapeados, que nas imagens do acervo estudado estão visíveis em posição vertical.

Na busca para melhor avaliar as peças e entender as influências que a policromia pode exercer na compreensão do seu suporte, foi feita uma espécie de raios x dos drapeados presentes nos

¹ LEFFTZ, Michel. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário. Revista imagem brasileira, Belo Horizonte, n. 3, 2006. p. 99.

² TEIXEIRA, Raquel. São Miguel Arcanjo: complexidade da Técnica construtiva de uma policromia. 2002. 119 f. Monografia apresentada ao 14º Curso de Conservação/ Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

panejamentos das esculturas, por meio de protótipos de biscuits das talhas. Isso possibilitou sua descrição detalhada como estratégia para formalizar as observações apreendidas nas imagens e comprovar, assim, que esse método permite uma leitura mais apurada e concisa acerca das peças no processo de análise.

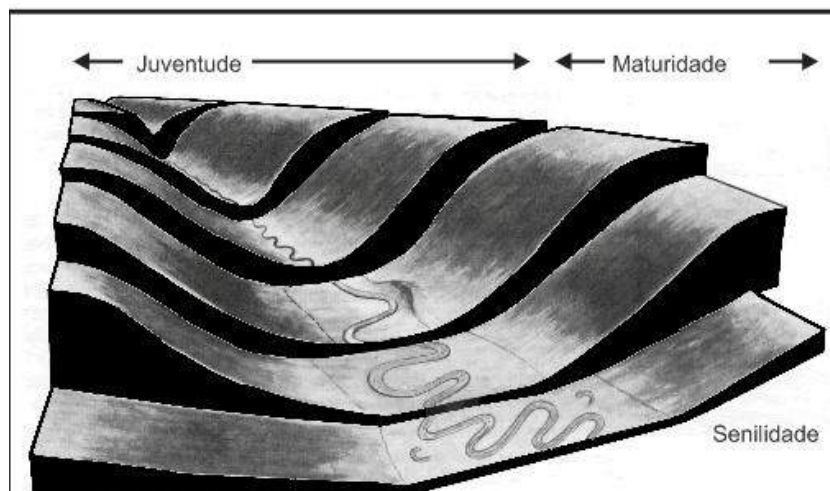


FIG. 1 - Ciclo ideal com um relevo real moderado. Fonte: *Introdução a Geomorfologia*. Acesso em 23 mai. 2012.

Foi efetuado primeiramente, o estudo *in loco* do acervo e a representação dessas esculturas, a partir de fotografias. Na experimentação da melhor forma de apresentação da talha das imagens, elaborei desenhos sobre a escultura, utilizando um filme de poliéster, do tipo *melinex*. Esse material foi colocado sobre a escultura, que servia como molde para o desenho das talhas. No entanto, diante dessa técnica me deparei com os desníveis do corte da talha, o que me fez experimentar outro método. A partir da fotografia em preto e branco, fiz os desenhos das esculturas, mas os resultados ainda não suficientes me levaram a reproduzir essas peças em programas de edição de imagem (*Corel Draw* e *Photoshop*), quando obtive um resultado mais satisfatório, possibilitando a reprodução dos drapeados em forma de biscuit, com o auxílio da artista plástica Mireli Mara Dalmaso de Almeida. Essa forma de apresentação deu destaque ao volume, conferindo maior fidedignidade às imagens.

Para este tipo de análise, foram selecionadas 23 imagens das 240 peças pertencentes ao acervo de arte sacra do Museu Solar Monjardim, estudadas em minha monografia (2009) e na minha dissertação de mestrado (2012). Os critérios de seleção foram: a escolha de imagens de procedência sugerida no meu Trabalho de Conclusão de Curso, o que permitiria dar continuidade àquela pesquisa; o estado de conservação das imagens, o que facilitaria a análise; E, por fim, escolhidas àquelas sobre as quais há alguma informação sobre seus doadores ao Museu.

A seguir, dois esquemas da aplicação dessa metodologia numa escultura do acervo de arte sacra FIG.2 e FIG.3, baseada também nas nomenclaturas e esquemas propostos por Michel Lefftz, em desenhos feitos pelo artista e historiador da arte Pascale Syfer d' Olne, em 2002 que podem ser apreciados no trabalho *Análises Morfológicas dos Drapeados na Escultura Portuguesa e Brasileira. Método e Vocabulário*.



FIG. 2 - Nossa Senhora (frente): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 25 cm x 11 cm x 4 cm.

Fonte: MOREIRA, Fuviane Galdino. *Estudos Sobre a Talha: panejamento e cabelos da Imaginária do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo*. 2012. 202 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.



FIG. 3 - Nossa Senhora (verso): madeira; sem datação; autoria desconhecida; dimensões: 25 cm x 11 cm x 4 cm.

Fonte: MOREIRA, Fuviane Galdino. *Estudos Sobre a Talha: panejamento e cabelos da Imaginária do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo*. 2012. 202 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

Como resultados alcançados, verificou-se que a representação do tecido drapeado, que se identifica na talha das esculturas analisadas, possui significativas semelhanças com a superfície acidentada dos relevos naturais da terra. Dessa forma, a metodologia proposta viabiliza pensarmos acerca de novas possibilidades de nomenclaturas para descrevermos os panejamentos das esculturas, o que facilita, portanto, a compreensão e tradução dos aspectos técnicos e estilísticos da talha, servindo-nos como subsídio para o seu estudo e para a identificação dos tipos de dobras assimiladas por Michel Lefftz.

REFERÊNCIAS

CASSETI, Valter. *Introdução à Geomorfologia*. Disponível em: <<http://www.funape.org.br/geomorfologia/cap1/index.php>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

“DOBRA”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*. Disponível em: <<http://www.Priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=Dobra>>. Acesso em 15 jun. 2012.

LEFFTZ, Michel. Análises morfológicas dos drapeados na escultura portuguesa e brasileira. Método e vocabulário. *Revista imagem brasileira*, Belo Horizonte, n. 3, p. 99-111, 2006.

MOREIRA, Fuviane Galdino. *Estudos Sobre a Talha: panejamento e cabelos da Imaginária do Acervo de Arte Sacra do Espírito Santo*. 2012. 202 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

TEIXEIRA, Raquel. *São Miguel Arcanjo: complexidade da Técnica construtiva de uma policromia*. 2002. 119 f. Monografia apresentada ao 14º Curso de Conservação/ Restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

AGRADECIMENTOS

Deixa-se aqui registrados os mais sinceros agradecimentos à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, pelo acolhimento ao projeto, especialmente aos diversos setores que contribuíram diretamente a esta realização: Pró-Reitoria de Graduação, Direção e Funcionários da Faculdade de Filosofia, Ciências, Letras e Artes – FAFICLA; Direção e Funcionários do Centro de Ciências Exatas e Tecnologia - Campus Consolação; Profas. Dra. Sandra Mraz e Dra. Ana Salles; Caio Locci e Núcleo de Eventos e Cerimonial da PUC-SP. A valiosa colaboração dos Comitês Científico, Técnico e Cultural e especialmente à Diretoria do CEIB, à Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, incansável incentivadora dos trabalhos do CEIB e à Maria Regina Emery Quites, pelos esforços no sentido de viabilizar esta realização; a Agésilau Neiva Almada, Bruno Perea Chiossi, Daniela Ayala Lacerda e Carolina Proença Nardi e o apoio do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis e da Escola de Belas Artes da UFMG. Ao grupo de monitores provenientes dos cursos de Conservação-Restauração da PUC-SP, Arte: História Crítica e Curadoria – PUC-SP, Arquitetura e Urbanismo – UNICID e Artes Visuais – UNICSUL, que se voluntariaram com o objetivo de colaborar para o bom andamento dos trabalhos, abrilhantados pela sua alegre e solícita presença. Aos profissionais envolvidos na preparação do material visual e de divulgação do evento, com destaque para o Prof. Dr. José Alfonso Ballesterro-Alvarez e Prof. Dr. Rodrigo Cristiano Queiroz e à Gráfica da FAUUSP. Aos palestrantes e aos participantes desta edição do IX Congresso Internacional do CEIB, cujas pesquisas certamente servirão, além do enriquecimento a todos os interessados, como estímulo às realizações futuras. À Direção e ao Setor Educativo do Museu de Arte Sacra de São Paulo – MAS-SP, pela parceria que resultou no contato direto com sua bela coleção e ao Museu da Capela de São Miguel Arcanjo, pelo rico material visual e o apoio da FAUUSP, do PPG em Artes da UFMG, e o PPG em História Social da USP. A todos os prestadores de serviços que de alguma maneira tenham contribuído para o bom desenvolvimento deste congresso.

Comissão Organizadora