

“SÃO PEDRO ARREPENDIDO” (MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA): UM ESTUDO INICIAL DAS TÉCNICAS E DOS MATERIAIS QUE COMPÕEM O SUPORTE CERÂMICO

“SÃO PEDRO ARREPENDIDO” (MONASTERIO DE SÃO BENTO DA BAHIA): AN INITIAL STUDY OF THE TECHNIQUES AND MATERIALS THAT MAKE UP THE CERAMIC SUPPORT

“SÃO PEDRO ARREPENDIDO” (MONASTERIO DE SÃO BENTO DA BAHIA): UN ESTUDIO INICIAL DE LAS TÉCNICAS Y MATERIALES QUE COMPONEN EL SOPORTE CERÂMICO

Agesilau Neiva Almada¹

agealmada@yahoo.com

RESUMO

Este trabalho versa sobre o estudo inicial do ponto de vista das técnicas e dos materiais da escultura sacra, modelada em barro, “São Pedro Arrependido”, de autoria atribuída ao monge beneditino Frei Agostinho da Piedade e pertencente ao Mosteiro de São Bento da Bahia. O referido estudo faz uma breve apresentação do contexto histórico da escultura no Brasil, e em seguida, aborda aspectos da vida do frei beneditino. Prossegue tratando da constituição da técnica de modelagem, policromia, e do seu atual estado de conservação, trazendo depois questões relacionadas às discussões sobre a autoria da peça. O trabalho é finalizado com informações descritivas sobre as técnicas e os materiais, apresentando os exames técnicos e científicos realizados na escultura até o momento de elaboração deste trabalho, com o objetivo de entender todo o processo de sua construção. Trata-se de uma pesquisa inicial que ainda não foi finalizada, porém, traz questões importantes a serem consideradas e discutidas.

Palavras-chave: escultura sacra; escultura em cerâmica; São Pedro Arrependido; técnicas e materiais; Frei Agostinho da Piedade.

ABSTRACT

This work deals with the initial study from the point of view of the techniques and materials of the sacred sculpture, modeled in clay, “São Pedro Arrependido”, authored by the Benedictine monk Frei Agostinho da Piedade and belonging to the Monastery of São Bento da Bahia. The aforementioned study makes a brief presentation of the historical context of sculpture in Brazil,

¹ Conservador-restaurador de Bens Culturais Móveis, graduado pela Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFGM); Mestre em Artes, na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, do Programa de Pós-graduação em Artes, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/EBA/UFGM); e, Doutorando no PPGArtes/EBA/UFGM, na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, com a pesquisa intitulada “Estudo das técnicas e materiais das esculturas sacras em suporte cerâmico, a partir das obras de Frei Agostinho da Piedade, Século XVII”.

and then addresses aspects of the life of the Benedictine friar. It continues by dealing with the constitution of the modeling technique, polychromy, and its current state of conservation, then bringing up questions related to discussions about the authorship of the piece. The work ends with descriptive information about the techniques and materials, presenting the technical and scientific examinations carried out on the sculpture until the moment this work was prepared, with the aim of understanding the entire process of its construction. This is initial research that has not yet been completed, however, it raises important questions to be considered and discussed.

Keywords: sacred sculpture; ceramic sculpture; Saint Pedro Arrependido; techniques and materials; Friar Agostinho da Piedade.

RESUMEN

Este trabajo aborda el estudio inicial desde el punto de vista de las técnicas y materiales de la escultura sacra, modelada en arcilla, “São Pedro Arrependido”, del monje benedictino Frei Agostinho da Piedade y perteneciente al Monasterio de São Bento da Bahía. El citado estudio hace una breve presentación del contexto histórico de la escultura en Brasil, para luego abordar aspectos de la vida del fraile benedictino. Continúa abordando la constitución de la técnica del modelado, la policromía y su estado actual de conservación, para luego plantear cuestiones relacionadas con las discusiones sobre la autoría de la pieza. El trabajo finaliza con información descriptiva sobre las técnicas y materiales, presentando los exámenes técnicos y científicos realizados a la escultura hasta el momento de elaboración de esta obra, con el objetivo de comprender todo el proceso de su construcción. Esta es una investigación inicial que aún no se ha completado, sin embargo, plantea preguntas importantes para ser consideradas y discutidas.

Palabra clave: escultura sacra; escultura de cerámica; San Pedro Arrependido; técnicas y materiales; Fray Agostinho da Piedade.

INTRODUÇÃO

A história da escultura no Brasil inicia-se na metade do século XVI, com o avanço do processo de colonização do país pelos portugueses. A imaginária religiosa brasileira, que tinha por função a veneração de peças nos altares das instituições religiosas (igrejas, conventos e capelas) e o seu uso em rituais católicos (procissões) e no culto doméstico (oratórios), é marcada, inicialmente, pela produção em cerâmica de baixa temperatura, também conhecida como barro cozido ou terracota, seguida, de forma expressiva, pela utilização da madeira como suporte.

Os mosteiros e colégios religiosos, que eram mantidos por missionários das mais diversas Ordens (jesuítas, franciscanos, beneditinos e carmelitas), foram os grandes centros de produção artística no período colonial brasileiro. A imaginária religiosa em cerâmica, portanto, foi predominante a partir de meados do século XVI e, com maior produção, por todo o século XVII, através dessas oficinas conventuais que se instalaram no Brasil.

Os beneditinos, que em Portugal já eram habilidosos na modelagem com o barro, foram pioneiros e, também, mestres na arte escultórica com esse tipo de suporte no Brasil. Trouxeram para a colônia a arte e o talento de modelar, esculpir e manufaturar imagens religiosas em cerâmica. Na produção beneditina destacam-se como artistas o Frei Agostinho da Piedade (1580-1661), português, que viveu e trabalhou na Bahia, considerado o fundador da escultura nacional; e o Frei Agostinho de Jesus (1610-1661), brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, que dentro da Ordem viveu inicialmente na Bahia, onde aprendeu o ofício com o então mestre Frei Agostinho da Piedade, tendo depois se estabelecido no estado de São Paulo, na cidade de Santana do Parnaíba.

Os artistas agostinhos produziram inúmeras peças em cerâmica de grande importância no cenário escultórico religioso brasileiro. Peças bastante representativas, do ponto de vista da técnica e da utilização do barro como material de suporte dessas esculturas.

Nesse contexto, este trabalho discorre, basicamente, sob o ponto de vista da técnica e dos materiais, sobre a obra “São Pedro Arrependido”, peça cerâmica, modelada e esculpida em barro, atribuída a Frei Agostinho da Piedade, pertencente ao Mosteiro de São Bento, Salvador, Bahia, e hoje exposta no Museu de Arte Sacra (MAS), da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob o regime de empréstimo pelo Mosteiro de São Bento.

FREI AGOSTINHO DA PIEDADE

A vida e a obra de Frei Agostinho da Piedade foram retratadas pelo também beneditino e historiador Dom Clemente Maria da Silva-Nigra. Pode-se afirmar que este foi o biógrafo mais importante dos artistas escultores beneditinos. Em sua publicação de 1971, ele alude informações sobre o referido mestre escultor, como também sobre o Frei Agostinho de Jesus, discípulo do primeiro, com quem aprendeu o ofício do manejo, do tratamento e da modelagem do barro, bem como o processo de policromia das peças.

Português de nascimento, Frei Agostinho da Piedade chegou ao Brasil muito jovem e foi morar na Bahia, onde se professou na Ordem Beneditina no Mosteiro de São Bento na cidade de Salvador, Bahia, e em seguida, foi ordenado sacerdote. Segundo Oliveira (2000, p. 49), sua permanência no Brasil (Bahia) “é documentalmente atestada entre 1619 a 1661, ano de seu falecimento”. Dentro da Ordem, foi professor, ensinou artes, administrou a fazenda de Itapoã, pertencente ao Mosteiro de São Bento, e na sua fase final de vida foi zelador da Capela de Nossa Senhora da Graça, localizada em uma região nobre da cidade de Salvador, o então bairro da Graça.

Frei Agostinho da Piedade produziu um conjunto de peças em barro de extrema relevância e de grande apuro técnico e estético para os cânones daquela época e também de fundamental importância para o entendimento da história da arte escultórica no Brasil. O ofício ele trouxe de seu país natal, mais precisamente da região formada no distrito de Leiria, Alcobaça, em Portugal, onde direcionou sua formação artística. Valladares (1961, apud SILVA-NIGRA, 1971) descreve as influências que perpassaram o beneditino na sua formação como escultor:

A obra reunida de Agostinho da Piedade, submetida a tal critério de confronto de épocas e de procedências, possibilitou ao historiador e crítico D. Clemente da Silva-Nigra identificá-la como continuidade dos “fulgores” finais da renascença manifestada em “Portugal” e ainda é com mais ênfase que adiante afirma: “Não há dúvida que as excelentes imagens e todo o conjunto do belíssimo Santuário das Relíquias do venerável mosteiro de Alcobaça influenciaram de maneira decisiva na formação artística de Frei Agostinho da Piedade, determinando todas as suas futuras obras na Cidade de Salvador”. (VALLADARES, 1961, apud SILVA-NIGRA, 1971, p. 12)

Quanto à sua produção artística, Valladares (1961, apud SILVA-NIGRA, 1971) a classifica em três fases: 1) a dos bustos-relicários: o tratamento dado ao barro local com a mesma semelhança da produção contatada na abadia de Alcobaça, Portugal. Afirma que nesse grupo são assinalados reflexos renascentistas “por sua aparência, realismo e sobriedade”; 2) a produção de imagens de corpo inteiro, com altura variando entre 83 e 96 cm. Sobre esta produção, Valladares as agrupam

através da unidade de seus módulos, por seu fio a prumo da cabeça aos pés, pelo denso e grave realismo que faz o panejamento obedecer à lei da gravidade e pelas poucas rupturas da regularidade excessiva, como, por exemplo, o leve amassado da cogula pelo livro de regras, a insinuada projeção de um pé sob o manto e a comedida projeção nos gestos. (VALLADARES, 1961, apud SILVA-NIGRA, 1971, p. 12-13)

3) Valladares relata que o conjunto de peças produzidas neste grupo “sugere uma nova conduta, porque exhibe novos valores estéticos”. Nele está o “São Pedro Arrependido”, acompanhado do menino Jesus de Olinda e da Senhora Sant’Anna-Mestra e da Nossa Senhora com o menino de São Bento.

Das obras produzidas, são comprovadas através de documentação aquelas realizadas nos anos de 1620, 1634, 1636, 1642, 1661. Cardoso (2014) descreve, no Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia, em apud SILVA-NIGRA, 1971, o valor das assinaturas inscritas em quatro peças produzidas pelo Frei. Diz o verbete:

São do mais alto valor as suas próprias firmas, gravadas na argila úmida, em quatro de suas imagens de barro, antes de ser cozida nos fornos. Para Nigra, “tais inscrições não só identificam com absoluta certeza o autor, mas também nos revelam a mentalidade do artista e a própria disposição psicológica do religioso beneditino”. (CARDOSO, 2014, apud SILVA-NIGRA, 1971, p. 18).

O verbete ainda descreve, do ponto de vista da produção realizada por Agostinho da Piedade, o seguinte:

Atribuindo-se-lhe, no entanto, até o momento, mais de vinte peças, todas executadas com uma única matéria, o barro cozido, exceto o busto relicário de Santa Luzia, que tem a cabeça modelada e fundida em chumbo e busto modelado em prata batida com partes douradas. Valladares (1961, apud SILVA-NIGRA, 1971, p. 11) afirma que “a sua obra é considerada a primeira manifestação de arte erudita ocorrida no Brasil e com a ‘terra brasileira m prata batida com partes douradas. Valladares (1961, apud. SILVA-NIGRA, 1971, p. 11) afirma que “a sua obra é considerada a primeira manifestação de arte erudita ocorrida no Brasil e com a ‘terra brasileira”.

Nos relatos biográficos de Frei Agostinho da Piedade foram auferidos por Silva-Nigra as informações através das fontes: crônica de Frei José de Jesus, do Dietário das Vidas e Mortes dos Monges que faleceram no Mosteiro de São Bento da Bahia, e das próprias inscrições gravadas nas peças transcritas no Livro Velho do Tombo do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foi extraído dessas fontes o fato de que o religioso teve uma trajetória virtuosa marcada pela humildade e também pelo devotamento à Ordem de São Bento. No entanto, há casos curiosos na sua vida, como por exemplo: ao passar para a administração da Capela de Nossa Senhora da Graça, ele tinha por hábito tirar dos braços da imagem padroeira o menino Jesus e emprestá-lo aos enfermos e pedintes do bairro da Graça, e dias depois, correr pelas ruas chorando por ter esquecido a quem emprestara a imagem. Também se registra que, como zelador da Capela, fazia a limpeza diária, varrendo o templo e não permitindo que nenhum escravo o ajudasse.

Faz parte também do imaginário de vida do artista beneditino o fato de ter deixado de assinar algumas peças e, também, de sua reclusão na Graça, em razão de uma suposta reprimenda da Ordem por estar praticando um dos pecados capitais, a vaidade, com a sua autoria firmada nas obras (assinatura). No entanto, Oliveira (2000) faz uma reflexão sobre essa questão e por fim afirma que o fato não se trataria mesmo de uma punição. Em seu texto diz:

Após 1642 não há mais registro de obras do monge-escultor, que teria abandonado sua arte, “cumprindo ordem de seus superiores”, para administrar a fazenda beneditina de Itapoã e em seguida servir como capelão da Igreja da Graça, em Salvador. Não seria permitida a suposição de essa ordem superior ter sido um gênero de punição por ter-se “envaidecido” assinando suas obras, como previsto no capítulo 57 da Regra de São Bento? (OLIVEIRA, 2000, p. 49)

Se é verdade ou não esse fato, ainda é preciso pesquisar muito nos documentos existentes se há mesmo evidências dessas informações, pois pode haver inverdades nessa história ou mesmo se tratar de uma história fictícia, visto que o bairro da Graça abrigava a elite econômica da época e, provavelmente, o Frei não estava ali por castigo ou punição, dadas as relações existentes entre a igreja e a classe dominante economicamente.

Frei Agostinho da Piedade, segundo Oliveira (2000, p. 50), é “justamente considerado como o ‘maior imaginário do século XVII em todo o Brasil’”. Formou discípulos e teve muitos seguidores, falecendo em Salvador, Bahia, em 2 de abril de 1661, provavelmente na Capela do bairro da Graça.

A OBRA

Esculpida em barro e parcialmente dourada, a obra “São Pedro Arrependido” data, aproximadamente, de 1640², apresentando as seguintes dimensões: 67,0 cm de altura, 38,5 cm de largura e 43,0 cm de profundidade.

No que tange à técnica construtiva, a peça parece ter sido esculpida a partir de um bloco único de barro, e posteriormente, escavada a sua parte central, com a retirada de parte do volume da matéria-prima, ocoando assim o seu interior. A peça apresenta três orifícios de grandes dimensões no seu verso: dois localizados na cabeça e no tórax, sendo este último o maior, e um terceiro, o de menor tamanho, na parte inferior da escultura na região do quadril (figuras 1 e 2). Recursos que, presumivelmente, foram criados para possibilitar uma queima eficiente do objeto com a saída do ar existente internamente e a ocorrência da troca de calor para o enrijecimento do barro e a mudança de estado, por um efeito químico gerado no processo de queima, para objeto cerâmico e, também, diminuir a sua massa, reduzindo assim o seu peso.

A ocagem de uma peça em argila é uma técnica de modelagem utilizada desde os primórdios tempos. O processo consiste em modelar um bloco de argila, e depois de finalizada a peça, ela é cortada ao meio, fazendo-se a retirada do barro que está no centro, deixando a peça completamente oca. Em seguida, as partes são unidas, com a utilização de pequenos rolinhos de argila ou apenas com a utilização de água e a pressão dos dedos. Ocar o barro é necessário para reduzir a espessura das paredes internas e assim facilitar o processo de secagem do barro (que ocorre de dentro para fora), diminuir o seu peso e possibilitar um resultado eficiente no processo de queima, com uma melhor resistência mecânica da cerâmica (barro cozido ou queimado). A ocagem também tem a função de permitir que, durante a queima, a peça não apresente qualquer tipo de alteração, tais como fissuras, rachaduras ou mesmo fraturas. No processo de queima de uma peça ocada ainda é preciso que sejam feitos orifícios em sua extensão, geralmente realizados em sua base, para a passagem do ar, permitindo assim que a secagem e a queima ocorram sem prejuízo (danos) para a peça. A imagem de “São Pedro

² Atribuição e datação feita por SILVA-NIGRA (1971, p.51).

Arrependido” não apresenta sinais de ter sido segmentada para que fosse feita a ocagem; não foi encontrado nenhum vestígio que comprovasse a utilização desta técnica. No entanto, é nítido que a peça foi ocada, e talvez por isso se expliquem os três furos no seu verso. Provavelmente os furos tenham possibilitado a retirada da matéria-prima do seu interior, utilizando-se ferramentas rudimentares.

Figura 1 - Vista frontal da peça



Fonte: MAS/UFBA, Set 2018.

Figura 2 - Vista do verso da peça



Fonte: MAS/UFBA, Set 2018.

A imagem traz a representação de São Pedro com uma vestimenta que remete a sua condição de apóstolo, ou seja, uma túnica. Anatomicamente, os joelhos estão fletidos como se estivesse em posição de agachamento; a perna da direita, em que o corpo se apoia, está coberta pela túnica, e a outra perna (esquerda), com o joelho flexionado e descoberto (à mostra). Sob este último posiciona-se o cotovelo esquerdo, dando sustentação à mão que apoia a cabeça. Esta, por sua vez, encontra-se inclinada também à esquerda. A mão direita se posiciona apoiada, justamente, sobre a região do joelho direito, com os dedos fechados e em um movimento que retrata o repuxar da túnica na região da perna direita; essa contração da mão reforça e evidencia a expressão do momento da dor vivida pelo apóstolo, no instante de seu arrependimento pela tripla negação do Cristo. A beleza, a grande expressividade e a singularidade desta peça estão na representação das veias localizadas nas mãos, nos braços e no pé, modelada e aplicada de forma bastante proeminente e, também, nos registros das lágrimas que escorrem pelo rosto e

pela mão de Pedro, como representação do choro de arrependimento pela negação do Cristo, ocorrida, segundo os registros bíblicos, por três vezes. Pedro ainda está representado com um aspecto físico bem-marcado, com rosto contendo uma barba fechada, farta e de desenho arredondado, preenchendo todo o rosto, e cabelos curtos, com uma área de calvície nas laterais e ao centro; o formato do cabelo pode até remeter à tonsura dos ordinandos, no entanto, há um pequeno topete (tufo de cabelos) na parte frontal mediana, o que configura a representação de um homem já na sua fase madura, com aspectos marcados pela calvície.

A vestimenta é composta de peça única, uma túnica, ao que parece longa e larga, com mangas em dobras até o cotovelo. Apresenta colarinho no estilo mandarim³ e fechamento na parte superior por três botões; a túnica possui uma amarração na cintura com a utilização de um cinto, o que nos parece raro para o seu período de representação.

Essa representação está bem próxima a do apóstolo pescador, que é diferente daquelas que encontramos na imaginária de São Pedro. Pereira (2015), no seu trabalho de análise do desenvolvimento iconográfico de São Pedro ao longo do século XVIII, registra, no que se refere à imagem de São Pedro Arrependido:

A força expressiva é assegurada pelas veias saltadas do braço retesado e pelas lágrimas grossas que escorrem pela face do santo. A flexão do joelho, 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, decorrentes por vezes da própria matéria em que está confeccionada a escultura, o que anda muito bem com a figura do apóstolo pescador. (PEREIRA, 2015, p. 93)

Hernández, Santos e Santos (2017) discorre sobre as representações mais comuns de São Pedro e diz que “a iconografia de São Pedro é geralmente apresentada seguindo dois tipos, como apóstolo e como sumo pontífice”. E dentro de uma descrição formal, ainda discorre sobre a imagem de São Pedro Arrependido, objeto deste estudo, citando que o santo

(...) aparece vestido com a túnica de apóstolo, aspecto físico vigoroso, firme, calvo, cabelo curto, assim como a barba arredondada, tendo sua face marcada por grossas lágrimas de São Pedro, na qual o santo é mostrado na profundidade de seu arrependimento e que tem inspirado diversas produções artísticas. (HERNÁNDEZ, SANTOS e SANTOS 2017, p. 453)

A imagem em terracota, supostamente atribuída à Frei Agostinho da Piedade, não apresenta nenhum atributo que possa remeter à iconografia do santo Pedro. Ainda segundo Hernández, Santos e Santos (2017, p. 453), “entre os atributos mais difundidos vinculados à figura do apóstolo estão as chaves, em número de duas, pelo que muitas vezes é distinguido

³ Peça que apresenta ausência de colarinho formado, expondo pequeno ressalto da gola de forma homogênea por toda a gola. No mundo da moda atualmente este tipo de gola é chamado de gola de padre.

como o porteiro do paraíso e, também, à cena que o vincula à pesca milagrosa⁴. Portanto, a representação da imagem de Pedro ocorre de maneira bastante humanizada do santo, com um vigor estético muito apurado e impactante, o que faz duvidar, por alguns pesquisadores, que a sua produção tenha ocorrido mesmo no final do século XVII. Esta característica humana ressaltada pela imagem pode estar associada ao que se refere Marques (2015, p.10) sobre o apóstolo Pedro:

Pedro foi um dos grandes discípulos de Jesus. Ele era aquele homem cheio de falhas e defeitos que Jesus escolhera para transformar. Cristo não estava interessado no que Pedro era, mas naquilo que ele iria se tornar. As falhas de Pedro estão visíveis nos evangelhos, é o discípulo que mais aparece errando, ao mesmo tempo é o discípulo que mais arrisca para ter um relacionamento com Jesus.

Ainda com referência à representação da escultura, Silva-Nigra (1971) comenta sobre a peça, expõe a significação da obra expressa pelo seu autor e ressalta a força que a imagem traduz através do estado de arrependimento de Pedro. Ele diz que:

O primoroso trabalho exprime de uma maneira singular o extremo abatimento daquele apóstolo, depois de por três vezes negar o seu Divino Mestre. Perdido em si mesmo, entre sentado e ajoelhado, sustentando a cabeça pensativa com o braço que, por sua vez, se apoia sobre o joelho esquerdo, o robusto pescador da Galileia mostra-se no mais completo aniquilamento moral. A imagem revela ao mesmo tempo uma força exuberante e uma intensa concentração íntima. Na figura de Pedro, a robustez exagerada exprime, pelo contraste, a força do arrependimento. (SILVA-NIGRA, 1971, p. 31)

Ainda do ponto de vista da técnica e dos materiais, a peça, atualmente, não apresenta policromia; possui uma diferenciação de tonalidade que vai do vermelho escuro (vinho) ao rosa, fruto da matéria-prima utilizada (barro), e a nuance de cor, provavelmente, foi gerada durante o processo de queima do objeto. As peças de grandes dimensões precisam que a queima seja realizada de forma uniforme para que não haja variação de cor. Uma deficiência no processo de queima, seja pela irregularidade de calor em determinadas áreas, seja pelo mal posicionamento da peça dentro do forno ou da fogueira, pode gerar a diferenciação de coloração do barro após o seu cozimento. Pelas dimensões robustas da peça é provável que, no processo de queima, as deficiências geradas na cocção possam resultar nas diferenças de tonalidades constatadas.

Apresenta douramento, não muito regular, em quatro regiões: punho da túnica (região da dobra), na gola e nos botões, na parte interna da túnica (região da perna e pé esquerdo) e no

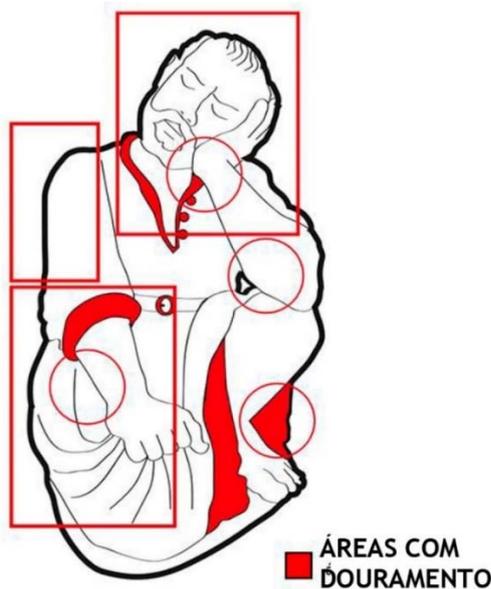
⁴ Cena na qual, depois de ter predicado junto ao lago de Genezaré, Jesus subiu a um dos barcos ali parados e pediu a Pedro que jogara as redes. Este lhe respondeu que tinha trabalhado a noite inteira sem nada apanhar, mas, obedeceu. Ao fazê-lo tiveram tamanha quantidade de peixes que as redes se quebraram (EVANGELHO: Luc. 5,1-3, 1985, p.1937). (HERNÁNDEZ, SANTOS E SANTOS (2017, p. 454).

cinto. O processo de douramento não apresenta base de preparação e tão pouco o uso do bolo armênio. É possível que a folha de ouro tenha sido aplicada diretamente sobre o suporte, com o uso de um mordente para a sua fixação.

Quanto ao estado de conservação da peça, de maneira geral, encontra-se bastante íntegra, o suporte não apresenta perdas aparentes, salvo pontos muito pequenos e bastante pontuais e espaçados em áreas de baixa visibilidade. No entanto, as áreas douradas apresentam perdas, que não impedem de constatar o seu douramento. A peça já passou por intervenções anteriores, inclusive com reintegração do suporte em diversas áreas, sendo bastante evidente na base da peça e na região do ombro esquerdo. Sobre a imagem em barro, Silva-Nigra (1971, p.31) afirma que “em 1940, o irmão Paulo Lachenmayer começou a submetê-la a uma restauração completa, deixando a imagem restaurada na cor natural do barro”.

Sabe-se também que a peça passou por restauração, em período mais recente, no Museu de Arte Sacra da Bahia, conforme relato ao autor feito pela conservadora-restauradora do Museu, Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto. No entanto, não foi encontrado nenhum registro documental com o tipo de intervenções realizadas pela instituição. Não foi constatada nenhuma intervenção nas áreas de douramento, o que presume estar preservado.

Figura 3 – Mapeamento das áreas de douramento da peça.



Fonte: Victorio e Groetelaars, 2019.

Victorio e Groetelaars (2019, p.3), em seu trabalho de documentação digital do Patrimônio Artístico, em que foram levantados dados a partir de tomadas fotográficas e

utilizando a técnica *Dense Stereo Matching* (DSM), em que foram gerados modelos geométricos de alta qualidade para a representação em 3D da escultura em estudo, mapeou as áreas de douramento da peça (figura 3). A análise feita pelas pesquisadoras da UFBA evidenciou a ausência de policromia e a constatação tão somente de douramento em áreas específicas, conforme informações contidas na figura 3.

AUTORIA

Precisar a autoria de qualquer obra de arte não é uma tarefa fácil, sobretudo quando não existem fundamentos por documentação de aquisição ou contratação do artista/artesão ou mesmo algum documento de doação com informações mínimas de quem executou ou que venham cercadas de elementos que possam ser identificados na obra ou no seu entorno, e/ou mesmo exames e análises de materiais e técnicas, que comparados com informações documentais possam realmente ser efetivados, de forma certa, o seu autor e/ou autores.

Com a peça “São Pedro Arrependido” não foi e não é diferente. O monge beneditino Dom Clemente Maria da Silva-Nigra (1903-1986) foi o primeiro a estudar e levantar as biografias dos artistas e monges da Ordem de São Bento, que foram os responsáveis pela construção do mosteiro e de suas igrejas, e também daqueles responsáveis pela execução das imagens, talhas, pinturas de retábulos e painéis que envolviam a Ordem. Portanto, foi pioneiro ao levantar informações sobre a vida e a catalogar as obras do Frei Agostinho da Piedade e fez isso com muita maestria, como afirma o pesquisador e crítico de arte brasileira Clarival do Prado Valladares (1918-1983), também pesquisador e estudioso das obras de Frei Agostinho da Piedade, no prefácio de Silva-Nigra (1971):

O trabalho do historiador e crítico Silva-Nigra nos conduz ao melhor entendimento de monumentos antes agrupados, por critério de data, à generalidade e imprecisão do denominado barroco brasileiro, isto é, tudo que se produziu no correr dos Seiscentos e Setecentos. Seria impróprio chamá-lo de cronista dos beneditinos, uma vez que sua correta posição é a de analista da História das Artes Religiosas no Brasil, sobretudo do século XVII, utilizando como área de observação o acervo e a crônica da Ordem Beneditina. (...) Ele recompõem o biografado na dimensão da obra identificada e historiada, dando-lhe perenidade. Evita, sob rígido critério, a polêmica estéril ou a especulação anódina de contingências ou, até mesmo, de aparentes contradições nas fontes, a fim de não diminuir a grandeza inerente à qualidade artística do objeto que analisa, em conotação à matéria biográfica que pesquisa. (SILVA-NIGRA, 1971, p.5).

A imagem de “São Pedro Arrependido” é atribuída por Silva-Nigra a Frei Agostinho da Piedade, e ao que parece, não tem nenhuma dúvida quanto à sua autoria. Assinala em sua publicação (1971, p.31) que a referida imagem é “indubitavelmente, uma das melhores obras

de Frei Agostinho da Piedade (...) interpretado com tanta beleza e perfeição”. E, Clarival Valadares, em 1961 apud Silva-Nigra, 1971, p.31, chega a declarar que “considera a imagem de São Pedro Arrependido como um verdadeiro autorretrato de Frei Agostinho da Piedade”, e segue dizendo que anda “desconfiado de que São Pedro Arrependido é mesmo de Agostinho da Piedade e que é o seu autorretrato”. Para isso pontua, com um comentário particular, dizendo que toda vez que olha “para São Pedro Arrependido, vejo-o como uma ilustração do texto de Frei José de Jesus Maria, ao descrever a vida e a morte de Agostinho da Piedade”. No entanto, esta posição dos dois historiadores não se faz uníssona entre os pesquisadores e estudiosos da história da arte sacra da atualidade. Apesar de poucas publicações neste tema, há críticas e questionamentos feitos quanto à autoria da peça e até mesmo sobre a vida de Frei Agostinho da Piedade, e de como ele deixou de esculpir e seguiu isolado até a sua morte, no entanto, praticamente sem registro de publicações por parte desses críticos, sobre essas supostas teses.

Flexor (2010) trilha em caminho oposto e, de maneira contundente, traz informações que vão na contramão do que disseram Silva-Nigra e Clarival Valladares sobre a autoria do “São Pedro Arrependido”, afirmando que:

A autoria da imagem [...] de São Pedro Arrependido, é atribuída a frei Agostinho da Piedade, apenas pelo fato de ser em terracota. **Com certeza é de autor anônimo e do século XIX**, atentando-se para os detalhes anatômicos, completamente diversos de todos os bustos relicários e imagens do século XVII, que, com certeza, não se devem à produção solitária de Frei Agostinho, mas, a sua oficina. (FLEXOR, 2010, p. 120) (grifo do autor)

No Dicionário Manuel Querino de Arte da Bahia, no verbete que trata do Frei Agostinho da Piedade, há citações de dois historiadores que trilham pela mesma linha de argumentação de Flexor: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira e Carlos Ott. Sobre a primeira diz o verbete que:

A historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira contesta a atribuição do São Pedro Arrependido argumentando que a sua construção aproxima-se da estilística barroca, pois a fisionomia apresenta realismo cruciante na expressão da dor, e sugestão de força concentrada na tensão dos músculos e veias que afloram à superfície da pele, características estas que foram assimiladas pela imaginária colonial por volta de 1740. E conclui: “Cremos portanto que a autoria de Frei Agostinho da Piedade deve ser retirada desta peça, pois seria ilógico que o artista mudasse bruscamente de estilo em uma única obra (...)”. (OLIVEIRA, 1984-85, p. 11).

Complementa o argumento com o posicionamento de Ott, que diz:

Assim como o Prof. Carlos Ott, que observa em todas as imagens atribuídas a Frei Agostinho da Piedade por D. Clemente da Silva Nigra a mesma falta de expressão psicológica de uma produção intermediária entre arte erudita e popular. “(...) a atribuição da imagem de São Pedro Arrependido por D. Clemente ao dito escultor é puramente arbitrária; pois é uma imagem perfeitamente barroca que só começaram a fabricar na Bahia na segunda metade do século XVII, revelando além disso perfeito conhecimento de anatomia, inexistentes nas outras esculturas assinadas por Frei Agostinho da Piedade”. (OTT, vol. II, p. 43).

Uma coisa é certa: a referida imagem é realmente muito díspar das demais produções esculpidas pelo frei beneditino. Há uma movimentação na imagem que não se vê em suas outras esculturas, como a “Nossa Senhora de Montesserrate” (1636), “Sant’Ana Mestra” (1642), “O Patriarca São Bento” (1643) e “Nossa Senhora com o Menino Jesus” (1640); essas são mais formais, geométricas e mais “duras”, o que é tipicamente marcante da produção escultórica do dezessete. “São Pedro Arrependido” destoa um pouco deste formato e vai destacar-se pela expressividade da anatomia, com as veias ressaltadas nas mãos, braços e pés e as grossas lágrimas que caem dos olhos e escorrem pela mão e braço. Ao mesmo tempo, a imagem passa uma ideia de sofrimento psíquico vivido por Pedro, baseado em seu arrependimento, mas apresenta, com simplicidade, a rusticidade do apóstolo pescador. A ausência de policromia e apenas de douramento em detalhes na túnica não podem ser entendidos com uma simplicidade da confecção (modelagem) da escultura. É possível que esta peça em algum momento tenha sido policromada e, assim, talvez a leitura pudesse ser realizada por outro viés.

Valladares (1961, apud SILVA-NIGRA, 1971, p.31) infere e reflexiona sobre como a imagem pode propiciar leituras diferenciadas a depender do contexto e do momento em que seja feita a análise e diz que “se esta escultura de São Pedro Arrependido fosse dos nossos dias, não vacilaríamos em consagrá-la como obra definitiva do assim chamado ‘realismo mágico’. Isto é, um realismo figurativo necessário como meio expressional de uma intenção poética”.

A PESQUISA SOBRE TÉCNICAS E MATERIAIS

Em janeiro de 2020, o autor teve contato com a peça, uma vez que esta seria o objeto de sua pesquisa de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/EBA/UFMG), o que, posteriormente, não se concretizou em razão da pandemia do coronavírus que acometeu o país, em que os museus tiveram que fechar em cumprimento às normas sanitárias. No caso do Museu de Arte Sacra da UFBA, este se manteve fechado até meados de fevereiro de 2022. Assim sendo, naquele momento, foi possível fazer uma anamnese de toda a peça, através do olhar do profissional conservador-restaurador e dos exames globais realizados, tais como: organoléptico, microscopia portátil USB e endoscópio USB. Assim, a peça foi analisada do ponto de vista da sua estrutura interna e de toda a sua superfície externa.

Dos exames realizados, através do organoléptico foi possível identificar todas as marcas existentes na peça que remetem ao processo de fabricação e de sua modelagem e, também, ao seu estado de conservação. No que tange às técnicas de manufaturas, a peça apresenta três

orifícios (figura 2), recurso utilizado para promover a expulsão do ar interno durante o processo de queima, sem causar dano como fissuras e fraturas na peça; e ainda marcas de ferramenta (incisões, cortes e abaulamentos etc.), que foram utilizadas no processo escultórico ou de acabamento, durante a modelagem, sendo bastante presentes no verso da peça. Através dessas aberturas, localizadas na parte posterior da peça, foi possível realizar os demais exames de prospecção interna. No rol das degradações intrínsecas⁵ foram encontradas incisões e a presença de arenado⁶ e micro grânulos pétreos na superfície da peça. E as degradações extrínsecas⁷, fissuras, fraturas de grande extensão pela base e pelo dorso da peça sem perda de material cerâmico e fraturas pontuais e de tamanho pequeno e de número inexpressivo com perda de material cerâmico e intervenções anteriores ocorridas nos pontos de fraturas.

O exame de endoscopia USB foi realizado com um aparato em formato de sonda (endoscópio), com uma microcâmera na sua extremidade, devidamente iluminada por microlâmpadas de led e conectada a um computador através de um cabo de aproximadamente três metros. Este equipamento foi introduzido através das aberturas no verso da peça e assim foi possível visualizar o seu interior. Detectou-se que a peça estava ocada em sua maior porção, e na região dos braços aparentava que as porções eram maciças (não foram ocadas). Notou-se também intervenções anteriores por todo o seu interior, com o objetivo de estruturação de todo o suporte, com materiais alheios à matéria-prima do suporte (barro). Os materiais encontrados no processo de intervenção se assemelhavam à argamassa (cimento) e ao gesso de produção industrial utilizado nos processos construtivos (Figura 4). Foram coletadas amostras desses materiais para análises futuras no Lacicor/EBA/UFMG (Laboratório de Ciência da Conservação do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais (Cecor/EBA/UFMG).

⁵ São aquelas geradas pelo tipo de material utilizado (matéria-prima) ou pela técnica de fabricação ou de construção da peça. No caso das peças cerâmicas, as degradações intrínsecas podem estar relacionadas à plasticidade da argila (se gorda ou magra), à alteração no processo de queima, à secagem inadequada, à má interação dos engobes etc.

⁶ É a presença de orifícios sobre o suporte cerâmico; em geral são micro orifícios. Ocorre devido a uma deficiência no processo de preparação do barro, em que o artesão/artista, ao realizar a peneiração da argila, deixa que pequenos grânulos pétreos permaneçam no barro e, ao passar pelo processo de modelagem, esses microgrânulos que porventura ficam na superfície da peça, na queima, são expulsos pelo calor do fogo, deixando um orifício sobre o objeto.

⁷ São aquelas geradas por agentes alheios ao objeto, surgindo do meio em que a peça está inserida. Os fatores de degradação extrínseca podem ser físicos, químicos, biológicos e antropogênicos e podem atuar de forma isolada ou em conjunto.

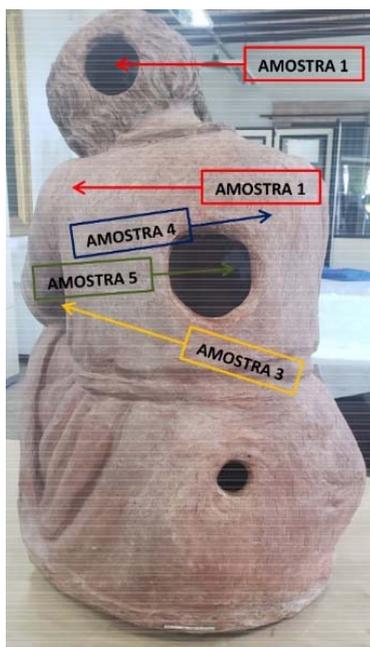
Figura 4 – Presença de argamassa e gesso na parte interna da peça.



Fonte: Autor, Jan 2020

As figuras 5 e 6 mostram o esquema de coleta realizado na peça, bem como a localização da coleta, realizada em uma área de perda de suporte, localizado embaixo do braço esquerdo, região de baixa visualização pelo espectador. No entanto, em razão da pandemia gerada pelo coronavírus, as atividades acadêmicas deixaram de ser presenciais, e por consequência, seus laboratórios deixaram de funcionar, não sendo possível, naquele momento, realizar a análise dos materiais coletados.

Figura 5 – Esquema das regiões de coleta de microamostras da peça



Fonte: Autor, Jan 2020.

Figura 6 – Detalhe de área de fratura, com perda de material cerâmico, em que foi coletada uma microamostra



Fonte: Autor, Jan 2020.

Através do exame de microscopia portátil USB, com um aumento de até 100 vezes, foi possível observar a superfície da peça, incluídas as áreas de douramento. O que se observou é que não havia nenhuma porção de policromia e tampouco resquícios. Nas áreas de douramento foi constatado que a aplicação da folha de ouro pode ter ocorrido sem as camadas de preparação que normalmente se utilizam para concretização do douramento: base de preparação e bolo armênio. Ao que parece, o douramento ocorreu diretamente sobre o suporte, provavelmente com a utilização de um mordente, que promoveu a fixação da folha de ouro (Figura 7). No entanto, outras análises precisam ser realizadas para a devida comprovação dessas hipóteses levantadas.

Uma curiosidade obtida nos exames realizados foi o fato de encontrar, no interior da peça, um grupo de cinco chaves, sendo duas presas em uma fita de tecido grafada com uma recordação do Senhor do Bonfim (figura 8). A singularidade deste achado se dá justamente por serem as chaves (em número de duas) um atributo relacionado à imaginária do santo, já que ele é considerado o “porteiro do céu”. Hernández, Santos e Santos (2017, p. 453) infere sobre este tema a seguinte questão: “Entre os atributos mais difundidos vinculados à figura do apóstolo estão as chaves, em número de duas, pelo que muitas vezes é distinguido como o porteiro do paraíso”. No caso específico, provavelmente, pode tratar-se de um ex-voto, objetos deixados por algum fiel em louvor, pedido de bênção ou agradecimento por alguma graça alcançada.

Figura 7 - Área de douramento na vestimenta do santo (gola da túnica). Imagem gerada pelo microscópio USB



Fonte: Autor, Jan. 2020.

Figura 8 - Chaves diversas encontradas no Interior da peça.



Fonte: Autor, Jan. 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção escultórica religiosa brasileira em cerâmica ainda não produziu estudos e publicações que abrangessem o assunto de forma mais focada no suporte cerâmico e nas técnicas e materiais. Aliás, o estudo de esculturas religiosas em cerâmica ainda é bastante incipiente no Brasil. Também ainda é bastante escasso o estudo sobre a atuação dos beneditinos no Brasil, tanto do ponto de vista religioso quanto da sua produção artística. Oliveira (2000, p.63) discorre sobre a carência de estudos referentes às oficinas conventuais beneditinas, diferente de outras Ordens, e assim, por sua vez, lança as necessidades de pesquisas e estudos nessa área.

Sob o ponto de vista das técnicas e dos materiais, praticamente nenhuma pesquisa foi produzida com foco na escultura religiosa em cerâmica. Há uma carência de entender como se processa a modelagem e como são esculpidas as peças em que se tem o barro como matéria-prima e, também, entender como se dá o processo de policromia dessas peças, que, diferente da madeira, têm suporte mais poroso e, por consequência, mais higroscópico.

Este estudo, na sua realidade, é um pontapé inicial no campo dos materiais e técnicas em esculturas religiosas cerâmicas. No caso específico da pesquisa com a peça “São Pedro Arrependido”, são necessários ainda estudos técnicos mais apurados, análises das amostras coletadas e outros exames de imagens, tais como os de documentação por imagem (luz visível, luz UV e infravermelho), de raios X e tomografia computadorizada, entre outros. Entender como se comporta o suporte ao longo do tempo e as degradações que se processaram é necessário, principalmente, para o planejamento e a execução da conservação destas peças.

Produzido e apresentado no XII Congresso Internacional da Escultura Devocional, este estudo, realizado na cidade do Rio de Janeiro no período de 16 a 19 de novembro de 2022, não se finaliza aqui. Espera-se, com o retorno das atividades do Laboratório de Ciência da Conservação da EBA/UFMG e do Museu de Arte Sacra da UFBA, que se possa dar prosseguimento a esta pesquisa, em consonância com o Mosteiro de São Bento da Bahia, e assim levantar dados e informações, através das análises das amostras e da pesquisa documental em arquivos específicos das instituições envolvidas, para que seja possível entender toda a estrutura física da peça e até mesmo contribuir com elementos para possíveis comprovações futuras de autoria. Uma comparação entre a imagem do “São Pedro Arrependido” e as demais

peças que possuem assinatura e autoria confirmada a Frei Agostinho da Piedade⁸ também é necessária para buscar elementos que auxiliem tanto no processo de entendimento do suporte, quanto na sua autoria.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (MAS/UFBA) por ter permitido efetuar o levantamento dos dados da referida pesquisa no seu acervo. Agradeço, especialmente, ao diretor do MAS/UFBA daquele período, o professor Dr. Francisco de Assis Portugal Guimarães, por ter permitido e viabilizado o acesso ao objeto de estudo. Agradeço também a conservadora-restauradora Cláudia Maria Guanais Aguiar Fausto, responsável pelo setor de Conservação e Restauração do Museu daquele momento, que subsidiou todas as informações necessárias à complementação dos dados e ao entendimento de todo o processo de construção e intervenção que passou a peça. E por fim, agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), por ter, de forma indireta, financiado a pesquisa através do programa de fomento de bolsa de estudos para os discentes dos programas de pós-graduação. No caso específico desta pesquisa sem este tipo de auxílio e investimento não seria possível realizar a pesquisa.

REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Ana Cristina Nascimento. **Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia**. Organizado por Luiz Alberto Freire Ribeiro; Maria Hermínia Olivera Hernandez. Salvador, EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/?verbete=frei-agostinho-da-piedade-2&letra=&key=Frei%20Agostinho&onde=tudo>. Acesso em 01 fev. 2022.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Igrejas e conventos da Bahia**. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2010, 268 p.
- FREI AGOSTINHO DA PIEDADE. **Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia**. Organizado por Luiz Alberto Freire Ribeiro; Maria Hermínia Olivera Hernandez. Salvador, EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbetes/?key&onde=tudo>. Acesso em 01 fev. 2022.
- HERNÁNDEZ, Maria Hermínia Olivera; SANTOS, Emile dos Santos; SANTOS, Victor Hugo Carvalho. O poder simbólico e invocativo da imagem de São Pedro Arrependido do Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXXVII, 2017, Salvador. **História da Arte em Transe**. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2017, p. 450-461.

⁸ As peças que possuem assinatura de Frei Agostinho da Piedade são as seguintes: “Nossa Senhora de Montserrat” (1636), “Nossa Senhora Santana Mestre” (1642), “Santa Catarina de Alexandria” (Séc. XVII), todas localizadas no MAS/UFBA, e o “Menino Jesus de Olinda” (Séc. XVII) abrigada no Mosteiro de São Bento de Olinda, Pernambuco.

MARQUES, João Wagi. **Pedra lapidada: a transformação de Pedro diante de suas falhas**. Revista Ensaios Teológicos, Ijuí-RS, vol. 01, n. 01, jun. 2015. Disponível em: <http://revista.batistapioneira.edu.br/index.php/ensaios/article/view/72/123>. Acesso em: 17 jan. 2020.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO BRASIL 500 É MAIS, ARTE BARROCA, 2000, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 anos/Artes Visuais, 2000. Catálogo de Exposição.

PEREIRA, André Luiz Tavares. **A imagem de São Pedro ao longo do século XVIII: uma breve análise de seu desenvolvimento iconográfico**. Revista Imagem Brasileira, Belo Horizonte, n. 8, 2015. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/214/204>. Acesso em: 16 jan. 2020.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade – Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1971.

VICTORIO, T.; GROETELAARS, N. Documentação Digital do Patrimônio Artístico: experimentos de baixo custo propostos para o acervo de esculturas em terracota do Museu de Arte Sacra – UFBA. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE MODELAGEM DA INFORMAÇÃO DA CONSTRUÇÃO E PATRIMÔNIO CULTURAL, “SÃO PEDRO ARREPENDIDO” (MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA): SP. Anais... Campinas: IAU-US, 2019.