

**A IMAGINÁRIA DOS IMIGRANTES NA ZONA DA MATA MINEIRA: A  
CARTAPESTA E OUTRAS TÉCNICAS INÉDITAS**

***THE IMAGERY OF IMMIGRANTS IN THE ZONA DA MATA MINEIRA:  
CARTAPESTA AND OTHER UNPRECEDENTED TECHNIQUES***

***EL IMAGINARIO DE LOS INMIGRANTES EN LA ZONA DE MATA MINEIRA:  
CARTAPESTA Y OTRAS TÉCNICAS SIN PRECEDENTES***

**André Vieira Colombo<sup>1</sup>**  
colombohistoria@gmail.com

**Elza Helena Martins Vieira<sup>2</sup>**  
elza.sustentare@gmail.com

**Rafael Zampa de Sousa<sup>3</sup>**  
rzampas@hotmail.com

**Valtencir Almeida Passos<sup>4</sup>**  
valtenciralmeida@yahoo.com.br

**RESUMO**

O presente artigo objetiva congrega resultados de pesquisas desenvolvidas no âmbito de processos técnicos de identificação, proteção e de conservação-restauração de bens culturais e também do desdobramento de diversas investigações acadêmicas de um grupo de pesquisa que tem reconhecido, na Zona da Mata mineira, além de obras em suportes tradicionais, a ocorrência significativa de esculturas ligadas a processos de imigração, cujos materiais e técnicas ainda não haviam sido descritos nos acervos mineiros como a *cartapesta*. A partir desses estudos identificam-se diferentes categorias de esculturas religiosas, como as imagens na técnica da *cartapesta*, importadas da Itália por comitentes religiosos ou leigos de origem italiana, assim como imagens assinadas e documentadas produzidas em estuque e gesso, de forma artesanal, em solo mineiro, por artistas italianos estabelecidos na região. Conclui-se que a região possui

---

<sup>1</sup> Historiador, consultor especialista em Patrimônio Cultural e Arqueologia; Pós-graduado em Artes Visuais; Mestrando em Arte, Cultura e Linguagens, pelo IAD-UFJF. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2939672142241831>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7452-1595>.

<sup>2</sup> Arquiteta e Urbanista, especialista em Gestão do Patrimônio Cultural, Mestranda em Arte, Cultura e Linguagens pelo IAD-UFJF, onde desenvolve o projeto de pesquisa com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais – FAPEMIG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7747176920290593>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7174-8313>.

<sup>3</sup> Arquiteto e Urbanista, Assistente de conservação e restauração no Atelier Relicário, Mestrando em Arte, Cultura e Linguagens, pelo IAD-UFJF. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3578644963302510>.

<sup>4</sup> Mestre e Doutorando em Artes, Cultura e Linguagens (PPGACL/IAD - UFJF), Especialista em Conservação e Restauração em Bens Culturais Móveis pelo Centro de Conservação e Restauração – CECOR/UFMG. Membro do Grupo de pesquisa do acervo de arte e coordenador do Laboratório de Conservação e Restauração de Pintura e Escultura do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM/UFJF). (Integrantes do Grupo de pesquisa “**Arte e Cultura Colonial: Novos olhares**”, registrado e certificado pelo CNPQ, sob liderança da Professora Dra. Raquel Quinet de Andrade Pifano, do Instituto de Artes e Design / UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA – MG). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9760999206295601>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-1665-507>

uma imaginária diversificada que se resulta de múltiplas experiências históricas e culturais desenvolvidas nesta porção do território mineiro.

**Palavras-chave:** imaginária religiosa; materiais e técnicas; Zona da Mata mineira.

### **ABSTRACT**

This article aims to bring together results of research developed within the scope of technical processes of identification, protection and conservation-restoration of cultural assets and also the development of various academic investigations by a research group that has recognized, in the Zona da Mata of Minas Gerais, in addition of works on traditional supports, the significant occurrence of sculptures linked to immigration processes, whose materials and techniques had not yet been described in Minas Gerais collections, such as the Cartapesta. From these studies, different categories of religious sculptures are identified, such as images using the Cartapesta technique, imported from Italy by religious or lay people of Italian origin, as well as signed and documented images produced in stucco and plaster, in an artisanal way, in Minas Gerais soil, by Italian artists established in the region. It is concluded that the region has a diverse imaginary that is the result of multiple historical and cultural experiences developed in this portion of the Minas Gerais territory.

**Keywords:** religious sculptures; materials and techniques; Minas Gerais' Zona da Mata

### **RESUMEN**

Este artículo tiene como objetivo reunir resultados de investigaciones desarrolladas en el ámbito de los procesos técnicos de identificación, protección y conservación-restauración de bienes culturales y también el desarrollo de diversas investigaciones académicas por un grupo de investigación que ha reconocido, en la Zona da Mata de Minas Gerais, además de las obras sobre soportes tradicionales, destaca la aparición de esculturas vinculadas a procesos de inmigración, cuyos materiales y técnicas aún no habían sido descritas en las colecciones de Minas Gerais, como la Cartapesta. A partir de estos estudios se identifican diferentes categorías de escultura religiosa, como imágenes realizadas con la técnica Cartapesta, importadas de Italia por religiosos o laicos de origen italiano, así como imágenes firmadas y documentadas producidas en estuco y yeso, de forma artesanal, en suelo de Minas Gerais, por artistas italianos establecidos en la región. Se concluye que la región posee un imaginario diverso que es resultado de múltiples experiencias históricas y culturales desarrolladas en esta porción del territorio de Minas Gerais.

**Palavras-clave:** imágenes religiosas; materiales y técnicas; Zona da Mata de Minas Gerais.

## **INTRODUÇÃO**

### **A ZONA DA MATA E SUAS PARTICULARIDADES**

Apresentamos neste artigo o resultado de estudos técnicos de identificação e proteção (a exemplo de inventários e tombamentos) e de conservação e restauração de bens culturais. Resulta também do desdobramento de diversas investigações acadêmicas de um grupo de

pesquisa, integrado pelos autores, que tem reconhecido obras dos séculos XVIII e XIX em suportes tradicionais e identificado a ocorrência significativa de esculturas cujos materiais e técnicas ainda não haviam sido descritos no território mineiro. O acervo de imagens devocionais da Zona da Mata guarda algumas singularidades em função de suas particularidades históricas e especialmente de suas dinâmicas demográficas.

Considerada a última fronteira indígena de Minas Gerais já na segunda metade do século XVIII, a região era habitada por povos originários de diferentes etnias, especialmente Puri, Coropó e Coroado, e por diferentes grupos quilombolas. Em função da crise da mineração e na demanda por novas áreas, esse território passa a ser alvo de rigorosos empreendimentos coloniais, tanto de destruição de quilombos quanto de catequização indígena, para a qual utilizaram de políticas de aldeamento e catequese focada no culto aos santos para reduzir esses povos “ao grêmio da Igreja”. A estratégia de catequese será desenvolvida por religiosos sob a liderança do padre mulato Manoel de Jesus Maria, primeiro pároco da Freguesia de São Manoel do Rio Pomba, com o apoio de outros religiosos como o Padre Pedro da Motta Andrade, um indígena catequizado e ordenado estrategicamente, mesmo contra as prescrições canônicas, para atender o projeto de dominação da Coroa Portuguesa.

Padre Manoel de Jesus Maria, que faz parte da primeira geração do clero marianense, tem uma formação religiosa ainda muito influenciada pelo programa jesuítico, o que se refletirá no seu modelo catequético, embora o início de sua atuação coincida com a expulsão dos inicianos da Colônia. As imagens incorporadas nessa fase são divididas em imagens de talha mais erudita, provenientes de oficinas tradicionais estabelecidas no centro de Minas, e imagens de cunho mais popular, produzidas em oficinas que já avançavam para a nova fronteira de Guarapiranga e Rio Pomba. Nesse período predomina a produção de esculturas devocionais em madeira.

Com a eficácia do projeto colonial, já nas primeiras décadas do século XIX a região foi repartida em centenas de sesmarias e foi receptora de um fluxo migratório que trouxe fortunas, grande contingente de escravizados e a religiosidade do catolicismo tradicional, leigo e urbano. As devoções e as imagens particulares dos colonizadores embasaram o estabelecimento de novas formas de vivência da religiosidade, com a fundação de capelas particulares nas fazendas e vilas do café, que serão marcadas pela diminuta presença das irmandades leigas, apesar de inúmeras tentativas de instituição, que eram tão comuns nos uma oficina com grandes centros urbanos. Na primeira metade do século XIX mantém-se o predomínio da circulação de imagens em madeira, de diversas regiões da Colônia, e ocorre a instalação de pelo menos produção

documentada, através do escultor marianense Antônio Benedicto de Santa Bárbara – Mestre Santa Bárbara.

No final do século XIX, com a abolição da escravatura, no auge do ciclo do café, grande contingente de imigrantes – sobretudo italianos – seria atraído para substituir a mão de obra escravizada. Com esses imigrantes chegam novos programas iconográficos, novas imagens devocionais e também novas técnicas de produção da imaginária religiosa que vêm sendo identificadas como importantes referências culturais religiosas dessas comunidades. Novas congregações religiosas se instalam nos centros urbanos em fase de industrialização. É nesse contexto que, especialmente do ponto de vista dos materiais e técnicas, algumas diferentes categorias técnicas de esculturas religiosas, ainda inéditas na bibliografia especializada, são inseridas e atualmente têm sido encontradas nos estudos sobre a região.

A chegada de diferentes povos imigrantes na Zona da Mata mineira promoverá o contato de novas expressões religiosas e artísticas. Do ponto de vista dos materiais e das técnicas escultóricas, esse fenômeno histórico deixará suas marcas promovendo uma diversificação da imaginária devocional local. Tem se identificado a ocorrência de técnicas desconhecidas através dos processos de catalogação com vistas à proteção de acervos culturais, por meio do Inventário de Proteção do Acervo Cultural – Ipac -, desenvolvido pelos municípios mineiros no âmbito do Programa de Municipalização da Proteção do Patrimônio Cultural, implementado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha-MG.

Entre essas imagens destacam-se as imagens na técnica da *cartapesta*, importadas da Itália por comitentes religiosos ou leigos de origem italiana, e, ainda, imagens assinadas e documentadas produzidas em estuque e gesso, de forma artesanal, em solo mineiro, por artistas como Giuseppe Caporali e outros italianos estabelecidos na região da Zona da Mata na transição dos séculos XIX e XX. O uso de diferentes tipos de materiais como suporte para a escultura devocional em Minas Gerais já foi apontado por Coelho e Quites (2014). Embora elenquem alguns suportes raros e bastante inusitados, já descritos, como a *tela encolada*, a técnica da *cartapesta* ou *papel machê* não havia sido identificada na bibliografia da arte religiosa no Brasil. Também conhecida como “cartão-pedra”, do francês *carton-pierre* (REAL, 1962), esse tipo de suporte tem sido encontrado nos acervos da imaginária religiosa da região da Zona da Mata mineira.

Entre as imagens na técnica da *cartapesta*, importadas da Itália, destacamos as duas esculturas que trataremos nesse artigo para apresentar a técnica. São as imagens de São Vicente de Paulo, do acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores, no município de Dores do

Turvo (Figura 1), e a imagem de São Miguel e Almas, do acervo da Igreja Matriz de São Miguel, de Santos Dumont (Figura 2), ambos municípios da Zona da Mata, Minas Gerais.

Figura 1 - Imagem de São Vicente de Paulo em *cartapesta*. Acervo da Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores – Dores do Turvo, MG.



Fonte: PASSOS, 2019.

Figura 2: Imagem de São Miguel e Almas, em *cartapesta*. Acervo da Igreja Matriz de São Miguel – Santos Dumont, MG



Fonte: PASSOS, 2019.

A imagem de São Vicente de Paulo é uma escultura devocional, de autoria desconhecida, de origem italiana e que está ligada à fundação da Sociedade São Vicente de Paulo, instalada naquela localidade nos primeiros anos do século XX. Nessa imagem, São Vicente de Paulo é representado idoso, trajando hábito preto, com gola branca, tendo nas mãos um crucifixo, com um menino no colo e uma menina ao seu lado. Iconograficamente sua representação tomou como fonte a recorrente *Alegoria da Caridade*, que, na iconografia de São Vicente de Paulo, passa a contar, em posição central, com o retrato do santo francês, invocado como das crianças abandonadas, enfermeiros, escravos e prisioneiros. Seu socorro é invocado também quando se perdem os pais. Foi proclamado padroeiro das associações católicas de caridade pelo Papa Leão XIII, em 12 de maio de 1885. O final do século XIX e o início do século XX viriam propagar a devoção com a criação de conferências vicentinas por várias partes do mundo.

Embora não tenha sido possível comprovar a autoria da imagem através de documentação histórica, depoimentos de moradores indicam que a imagem teria sido adquirida na Itália pelo Padre Vicente do Cunto Pinto, que, além da sua devoção homônima, era descendente de italianos e foi um relevante propagador vicentino na região da Zona da Mata.

Assim, a imagem resgatada constitui-se em um importante bem cultural por seu testemunho histórico, artístico e religioso do lugar. Documenta também a circulação de outras técnicas de escultura religiosa em Minas Gerais, especialmente no contexto da imigração promovida massivamente a partir do século XIX.

Já a imagem do Arcanjo São Miguel, da Igreja Matriz de São Miguel e Almas, de Santos Dumont, MG, é de autoria de Luigi Guacci, um dos mais importantes artistas a utilizar essa técnica na Itália na transição dos séculos XIX e XX. Sua configuração iconográfica segue as características clássicas encontradas em quase todas as representações conhecidas do Arcanjo Miguel. Assim, temos a representação do arcanjo guerreiro, general dos exércitos de Deus, vencedor do espírito maligno e do dragão, julgador e salvador das almas do purgatório, como um homem adulto e jovial, vestindo uma túnica, sob um peitoral de armadura dourada, decorada por motivos fitomórficos e zoomórficos, com o detalhe da cabeça de um dragão sobre o lado esquerdo do peito. Na parte posterior da cabeça existe um suporte para fixação do resplendor, mas a peça desta imagem se perdeu e até o momento não foram encontradas fotos que mostrem como se configurava a peça. De qualquer forma, como um elemento que faz parte da iconografia do arcanjo, acrescentamos seu significado como um “símbolo da irradiação da luz sobrenatural, de origem solar que indica o sagrado, a santidade, o divino” (CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, p. 100).

O Arcanjo Miguel apresenta ainda uma expressão serena e não bélica, olhando para a frente e subjugando o diabo (o mal ou os pecados) aos seus pés. Na mão direita, segura uma espada, representando a força e justiça divina; na mão esquerda, “lado que significa na linguagem religiosa a degradação moral, segura uma balança”, que representa sua posição como juiz dos mortos, fazendo também alusão ao juízo final (CAMPOS, 2004). Percebe-se na expressão da figura do diabo aos seus pés, um ar quase caçoísta, como quem tenta pender a balança para seu lado. A balança com seus dois pratos representa “a justiça, o peso comprado dos atos e das obrigações” (CHEVALIER e GREERBRANT, 1989, p. 114). Na Bíblia, há também o sentido de equidade divina, conforme em Jó (31,6): “Pese-me em balanças fiéis, e saberá Deus a minha sinceridade”.

Durante o processo de restauração das duas imagens, realizado entre os anos de 2011 e 2019, constatou-se a existência de um suporte interno composto de ripas de madeira no qual foram fixados maços de uma espécie de capim, de tom dourado. Sobre o capim ou palha foi aplicada e moldada amassa em papel machê. A base de preparação constitui-se de camada de cor clara, lisa e muito fina, porém, resistente. Não foram feitos exames laboratoriais para verificar a composição. A policromia foi feita com tinta de aparência fosca, possivelmente à

base de água, aplicada aparentemente por meio de aspersão nas áreas correspondentes aos cabelos, nas vestes da imagem e no dragão. As áreas de carnação apresentam tinta com características ao óleo aplicadas possivelmente por meio de aspersão. Somente nas sobrancelhas do arcanjo se percebem as marcas de pincel. As cores predominantes são: tons de terra, azul, verde, vermelho, ocre, amarelo, dourado, branco e rosa. Os olhos de vidro dos dois seres representados foram, possivelmente, incrustados durante a modelagem. Não foi possível realizar o exame de Raio-x para verificar se são maciços ou lentes côncavas.

Foi através do processo de restauração que a técnica pôde ser estudada. A imagem apresentava severas deteriorações estruturais e estéticas (Figura 3, 4, 5 e 6). Conforme o Relatório Técnico e Fotográfico produzido durante as intervenções de conservação e restauração, constatou-se que o suporte se apresentava apodrecido, deformado, enrijecido e sem resistência, ocasionado pelo contato direto com a umidade e pela exposição intensa a luz solar, bem como pelo ataque de insetos. Havia deslocamento e perda de suporte com ênfase na base. Presença de galerias, orifícios e excrementos. As asas apresentavam-se fixas nas costas da imagem por meio de massa de gesso e pregos grandes. Sujidade e poeira acumulada e aderida. Presença de pó escuro ocasionado pelo apodrecimento interno dos materiais constituintes. A base de preparação apresentava-se enrijecida e ressecada com desprendimento e perdas generalizadas. A policromia apresentava-se enrijecida e ressecada, com presença de abrasões e formação de rede craquelês, com desprendimentos e perdas generalizadas. Notava-se a presença de camada de repintura com ênfase nas áreas de carnação, túnica e manto da imagem. Alteração cromática ocasionada pela incidência excessiva de luz e pela excessiva camada de poeira acumulada e aderida. Manchas generalizadas. Até brocas e insetos xilófagos com presença de galerias, orifícios e excrementos esparsos. Não foi possível identificar a camada de verniz a olho nu.

Figuras 3,4,5 e 6 - Detalhes da constituição técnica das imagens em *cartapesta*

3) Carnação e olhos de vidro



4) fibra vegetal utilizada como preenchimento



5) Detalhe da policromia e encaixes de partes



6) Detalhe da base, em madeira e preenchimento em fibra vegetal



Fonte: PASSOS, 2015, 2019.

As intervenções realizadas em ambas esculturas que apresentavam deteriorações semelhantes foram: refixação emergencial dos estratos pictóricos, realização de exames técnico-científicos, higienização e limpeza mecânica e química do suporte, avaliação e teste de resistência do suporte; desinfestação e limpeza do suporte; faceamento parcial das áreas de perda do suporte; pesquisa científica para preenchimento e consolidação do suporte; tratamento preventivo contra possíveis novos ataques de insetos xilófagos; preenchimento e enrijecimento do suporte; consolidação das áreas fraturadas; complementação do suporte; tratamento das



trincas; obturação dos orifícios; teste de solubilidade para remoção de manchas; limpeza química da policromia; remoção da camada de repintura; aplicação de camada de nivelamento das lacunas; apresentação estética e reintegração cromática da policromia; aplicação de camada de proteção.

Ressalta-se que a execução das intervenções de conservação e restauração, como desdobramento do processo de inventário e ação integrante das ações municipais de preservação do acervo dos referidos municípios, constituiu-se em momento de aprofundamento do estudo dos materiais e técnicas da escultura. Além do resgate e valorização de suas devoções, assim como a revalorização de sua história como objeto histórico e cultural, especialmente por ela documentar a importância da presença dos imigrantes nos municípios, também puderam ser desenvolvidas reflexões do ponto de vista da identificação técnica dessas obras, incomuns nos estudos da imaginária brasileira. Essa técnica possibilitou a produção de imagens de grande vulto e extremamente leves. Ressalte-se que sua conservação se demonstra bastante complexa, dada a fragilidade dos suportes, que apresenta significativa perecibilidade pela alta suscetibilidade a agentes físicos e biológicos.

A execução dessas intervenções permitiu o estudo dos materiais e técnicas presentes nessas imagens. Pode-se compreender que a técnica *cartapesta* caracteriza-se como uma produção escultórica que se dá através de uma massa constituída por papel macerado em água que é levado à fervura e desfiado, com adição de um adesivo, cola animal ou aglutinante vegetal. A técnica pode ser considerada pré-industrial. Apesar de alguns aspectos como o estabelecimento de um modelo seriado, há um trabalho artesanal na fase de acabamento que acaba por produzir peças com algumas especificidades e particularidades. Na região de São João del-Rei há relatos de outras peças sacras, descritas como “madeira em massa”, constituídas por celulose ou pasta de madeira moldada, mesma técnica utilizada no início do século XX para confecção de peças sacras, como presépios, assim como outros objetos, como brinquedos, manequins, caixas, decorações em relevo etc. Algumas vezes a *cartapesta* tem sido confundida com outras técnicas similares.

A imaginária devocional em *cartapesta* tem como característica a produção de peças muito leves e bastante resistentes. Em linhas gerais pode se descrever essas imagens como esculturas feitas em diversos blocos (corpo central/mãos/pés/acessórios) e de diferentes materiais (papel, palha, madeira, aglutinantes, pigmentos, folhas metálicas etc). A moldagem da escultura, a partir de um modelo iconográfico pré-concebido, parte sempre de um manequim, uma estrutura de madeira que passa por um preenchimento em palha ou capim. Após a definição da estrutura anatômica, há a inserção dos blocos mais elaborados, como cabeça, mãos e pés.

Após a definição anatômica, passa-se à cobertura com as folhas em *cartapesta* que são cuidadosamente coladas com a *ponnula*, uma espécie de cola de farinha com sulfato de cobre, com a função antisséptica. Segundo alguns trabalhos de documentação da técnica, o processo de secagem das peças pode levar até trinta dias, ou até que possa a ser executada a etapa da focagem, uma espécie de moldagem com ferro quente, com a função de moldar, mas também de queimar e neutralizar as matérias orgânicas, diminuindo a possibilidade de ataques biológicos. Em seguida, procede-se a aplicação de uma base de preparação cuja composição tem sido descrita como gesso bolonhesa, com uso de cola animal, predominantemente de coelho. Essa camada é fina, porém pode variar na espessura, que pode chegar a 0,5 cm, no processo de acabamento. Após o emassamento, a camada é alisada com uma lã de vidro de grão fino. Normalmente as esculturas apresentam olhos de vidro, cuja inserção é frontal. Após a inserção dos olhos e de outros elementos é executada a policromia, que se dá a partir de esboço de cores leves, à base de têmpera, e finalização com tinta a óleo, sendo em seguida a peça colocada para o processo de secagem final pelo processo natural (ao sol).

Em síntese, pode-se dizer que, tecnicamente, as imagens de *cartapesta* são constituídas de um tipo diferenciado de suporte que se subdivide em duas partes: estrutura e preenchimento. A estrutura é feita de peças de madeira cerrada, unidas por parafusos, criando uma forma esquemática da peça, unindo-se à base da escultura. Após a criação da estrutura, o artista fazia a moldagem com fibra vegetal comprimida em feixes para a definição das formas básicas da escultura, afixando-a com fios naturais. Somente após a moldagem das partes principais era feita a aplicação de camadas de papel, adesivos e compressão com ferramentas em altas temperaturas. As imagens recebem finalmente uma camada de preparação muito fina, de cor cinza claro, sobre a qual é aplicada a policromia. Sobre as imagens em *cartapesta* ressalte-se que seu uso apresentava como vantagens a facilidade de manuseio de peças de grande porte pela leveza, porém hoje oferece complexidades na sua conservação, em função da fragilidade do suporte e da maior suscetibilidade dos materiais aos agentes biológicos, demandando medidas de conservação específicas e grandes complexidades no processo de conservação e restauração.

Figura 7 - Nossa. Senhora das Dores, em gesso – Giuseppe Caporali – Senador Firmino – MG.



Figura 8 - Profeta Isaías, em estuque – Giuseppe Caporali – Senador Firmino – MG.



Fonte: Inventário de Arte Sacra da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Senador Firmino – MG.

Outra categoria técnica que tem sido identificada na região são as imagens artesanais, que têm como material o estuque e o gesso, normalmente assinadas por artistas já com *status* social diferenciado dos artífices sacros mineiros do período anterior, como Giuseppe Caporali, Angelo Tartaglia e outros. Estes artistas italianos se estabeleceram na região da Zona da Mata na transição dos séculos XIX e XX produzindo, tanto obras sacras como profanas, muitas vezes integradas a arquitetura eclética, seja pública, particular ou funerária. Entre as imagens de gesso produzidas por Giuseppe Caporali podemos exemplificar com a imagem de Nossa Senhora das Dores, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Senador Firmino (Figura 7). Esses artistas italianos introduziram na região outras técnicas. Também são frequentes as imagens em estuque. Caporali produziu ainda grande quantidade de obras sacras documentadas, como o intrigante conjunto de representações de catorze profetas instalados no adro da Igreja de Nossa

Senhora da Conceição, de Senador Firmino (Figura 8). Esse conjunto de imagens, no entanto, encontra-se em péssimo estado de conservação e ainda não foi estudado de forma aprofundada. Sua identificação ocorreu no âmbito dos processos de inventário de arte sacra desenvolvidos com a participação de integrantes dessa pesquisa e por iniciativa da Paróquia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo dos elementos do patrimônio cultural material sempre é capaz de apontar caminhos para a compreensão das experiências culturais de determinados contextos geográficos e históricos. A história da Zona da Mata mineira é atravessada pelos últimos empreendimentos coloniais, onde estarão presentes modelos catequéticos, iconográficos e artísticos em plena consonância com a colonização empreendida até o século XVIII. Passa, no entanto, por rápidas transformações no período imperial, marcadas principalmente pela passagem de uma religiosidade leiga para uma religiosidade reformada, ultramontana, especialmente com a chegada de novas congregações europeias. Os religiosos e outros agentes desses processos deixarão suas marcas no patrimônio cultural e religioso dessa região. O aprofundamento e a compreensão das especificidades técnicas e do conhecimento científico sobre a imaginária devocional dessa região tem apontado que ela é muito diversificada, o que resulta de múltiplas experiências históricas e culturais desenvolvidas nesta porção do território mineiro. Seu estudo traz contribuições para o reconhecimento científico dessa modalidade do patrimônio cultural ligado a importantes grupos formadores da sociedade brasileira.

## REFERÊNCIAS

- BRITISH PATHÉ. **Pasteboard Statues AKA PapierMache Statues**. 1949. Disponível em: <<https://www.britishpathe.com/video/pasteboard-statues-aka-papier-mache-statues>>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- BeWeB. **Patrimônio Eclesiástico na web**. CEI - Gabinete Nacional do Patrimônio Cultural Eclesiástico e Edifícios Religiosos. Inventário do patrimônio histórico e artístico da diocese de La Spezia - Sarzana – Brugnato. Guacci L. (1929), S. Michele. Disponível em: <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/4350735/Guacci+L.+sec.+XX%2C+San+Michele+arcan+gelo>>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. **As irmandades de São Miguel e Almas do Purgatório: culto e iconografia no setecentos mineiro**. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.
- CASTELLO CARLO V DI LECCE. **Museo della cartapesta**. Disponível em: <<http://www.castellocarlo.it/museo-della-cartapesta/>>. Acesso em: 19 fev. 2022.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 23ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Beatriz R. V.; QUITES, Maria Regina Emery. **Estudo da escultura devocional em madeira**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

FONSECA, Luiz Mauro Andrade da. **O Arraial e o Distrito de João Gomes** (História Antiga de Santos Dumont. Minas Gerais). Barbacena: Centro Gráfico e Editora, 2013.

GRECO, Giovanni. **As bonecas de papel machê Lecce de Luigi Guacci entre 1800 e 1900**. Belsalento, 11 de julho de 2020. Disponível em: <<http://belsalento.altervista.org/le-bambole-in-cartapesta-leccese-di-luigi-guacci-a-cavallo-fra-1800-e-1900/>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/ Prefeitura Municipal de Dores do Turvo. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural – Ficha de Inventário de bens móveis** Dores do Turvo – Vol. 1. 2015.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE MINAS GERAIS - IEPHA/ Prefeitura Municipal de Santos Dumont. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural – Ficha de Inventário de bens móveis** - Santos Dumont – Vol. 1. 2011.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Museu do Papel de Amalfi**. História das Artes, 2022. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/museu-do-papel-de-amalfi/>>. Acesso em 22 fev. 2022.

INSTITUTO TRECCANI. **Vocabulário online. Cartapêsta**. Disponível em: <<https://www.treccani.it/vocabolario/cartapesta/>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

INSTITUTO TRECCANI. Dicionário Biográfico de Italianos - Volume 60 (2003). Luigi Guacci. Disponível em: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-guacci\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-guacci_%28Dizionario-Biografico%29/)>. Acesso em: 20 fev. 2022.

PASSOS, Valtencir Almeida. Relicário Atelier de Conservação e Restauração. Relatório técnico e fotográfico dos processos de conservação e restauração de uma imagem devocional - São Miguel Arcanjo e Almas. Juiz de Fora, 2015.

PASSOS, Valtencir Almeida. Relicário Atelier de Conservação e Restauração. Relatório técnico e fotográfico dos processos de conservação e restauração de uma imagem devocional – São Vicente de Paulo. Juiz de Fora, 2019.

POLITO, Salvatore Pietro. **La cartapesta sacra a Manduria: (secc. XVIII-XX):** Aspetti tecnici e rico noscimenti formalidel valore artistico nella statuaria cartacea. Manduria: CRSEC TA / 55, 2002, pp. 25 – 39.

REAL, Regina M. **Dicionário de Belas Artes: termos técnicos e matérias afins**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. Vol. I e II.

SÁ, Clézio Paulo de. **Eles fizeram a História de Santos Dumont**. DS Editora Ltda. Santos Dumont – MG, 2015, p.14; p. 24.

SCHMITZ, Cristina. **Papel machê: Buscando seu espaço em Porto Alegre**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, dezembro de 2015. Disponível em:

<<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/139116/000989845.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 fev. 2022.