

O MÉTODO MORELLI NA ANÁLISE FORMAL E ATRIBUTIVA DE ESCULTURAS DEVOCIONAIS

THE MORELLI METHOD IN THE FORMAL AND ATTRIBUTIVE ANALYSIS OF DEVOTIONAL SCULPTURES

EL MÉTODO MORELLI EN EL ANÁLISIS FORMAL Y ATRIBUTIVO DE LAS ESCULTURAS DEVOCIONALES

Flavia Costa Reis¹
flaviareis.historia@gmail.com
Maria Regina Emery Quites²
mariareginaemery@yahoo.com.br

RESUMO

O presente artigo trata da utilização do método criado pelo médico e historiador da arte, Giovanni Morelli, na análise formal e atributiva das obras do artista Antônio Pereira dos Santos, o Mestre de Sabará, artista mineiro identificado durante a elaboração do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados pelo antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1986 e 1987. A pesquisa teve como um dos objetivos aprofundar a metodologia de análise formal das esculturas devocionais, utilizando o método “morelliano” como base. Além disso, foram desenvolvidos para cada etapa, fluxogramas para guiar, de forma didática, o estudo dos detalhes anatômicos das obras elencadas. O processo de análise foi realizado por meio de estudo comparativo entre os elementos anatômicos formais mais significativos das obras, identificando semelhanças e definindo principais estilemas. Como resultado, pôde-se confirmar, refutar ou estabelecer novas atribuições ao mestre e sua oficina. Consideramos que, na execução de atribuição, a análise formal é uma ferramenta em um processo de caráter interdisciplinar no qual são indispensáveis análises históricas do acervo e seu contexto, iconografias e exames de materiais e técnicas.

Palavras-chave: análise formal; atribuição; metodologia; escultura.

ABSTRACT

This article deals with how the method created by the physician and art historian, Giovanni Morelli, was used in the formal and attributive analysis of the works of the artist Antônio Pereira dos Santos, the Master of Sabará, an artist from Minas Gerais identified during the preparation of the National Inventory of Movable and Integrated Goods by the former National Historical

¹ Historiadora do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, responsável pelos elementos artísticos móveis e integrados. Mestrado em Artes, pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural, MBA em História da Arte pela Universidade Estácio de Sá e graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6650574844040245>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4252-0779>.

² Orientadora da dissertação - Professora do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Lattes: <https://orcid.org/0000-0002-6736-1762>
Orcid: <http://lattes.cnpq.br/1943960329335593>

and Artistic Heritage Service, in 1986 and 1987. One of the objectives of the research was to deepen the methodology of formal analysis of devotional sculptures, using the “Morellian” method as a basis. In addition, flowcharts were developed for each stage to guide, in a didactic way, the study of the anatomical details of the works listed. The analysis process was carried out through a comparative study between the most significant formal anatomical elements of the works, identifying similarities and defining the main styles. As a result, it is possible to confirm, refute or establish new attributions to the master and his workshop. We consider that, when carrying out attributions, formal analysis is a tool in an interdisciplinary process in which historical analysis of the collection and its context, iconography and examinations of materials and techniques are essential.

Keywords: formal analysis; attribution; methodology; sculpture.

RESUMEN

Este artículo aborda cómo el método creado por el médico e historiador del arte Giovanni Morelli fue utilizado en el análisis formal y atributivo de las obras del artista Antônio Pereira dos Santos, Maestro de Sabará, artista de Minas Gerais identificado durante la elaboración del Inventario Nacional de Bienes Muebles e Integrados por la ex Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, en 1986 y 1987. Uno de los objetivos de la investigación fue profundizar la metodología de análisis formal de las esculturas devocionales, tomando como base el método “morelliano”. Además, se desarrollaron diagramas de flujo para cada etapa para guiar, de manera didáctica, el estudio de los detalles anatómicos de las obras enumeradas. El proceso de análisis se llevó a cabo mediante un estudio comparativo entre los elementos anatómicos formales más significativos de las obras, identificando similitudes y definiendo los principales estilos. Como resultado, es posible confirmar, refutar o establecer nuevas atribuciones al maestro y su taller. Consideramos que, a la hora de realizar atribuciones, el análisis formal es una herramienta en un proceso interdisciplinario en el que son esenciales los análisis históricos de la colección y su contexto, la iconografía y los exámenes de materiales y técnicas.

Palabras clave: análisis formal; atribución; metodología; escultura.

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada é um recorte da dissertação de mestrado intitulada “Mestre de Sabará: Metodologia para Análise Formal e Estudo Atributivo”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio, em 2022 (Reis, 2022). Este artigo dá destaque à metodologia de estudo usada na atribuição do conjunto de obras do Mestre de Sabará, denominado, mais recentemente, como Antônio Pereira dos Santos.

Guizburg publicou, em 1983, na obra de Eco e Sebeok, um capítulo intitulado “Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes”. Posteriormente, em 1989, em livro de sua autoria, o capítulo: “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”. O autor traz os personagens do final do século XIX, fazendo analogia na busca das “pistas”, para chegar a seus objetivos

mais secretos e ocultos, aproximando Freud, através dos “sintomas”, o personagem Holmes, por meio dos “indícios” e Morelli, decifrando os “signos pictóricos” (Ginzburg, 1983, 1989).

O italiano Giovanni Morelli (1816-1891) foi um médico e historiador da arte que influenciou fortemente os métodos de análise artística, notadamente das pinturas, desde o século XIX. Apesar de ter formação inicial em Medicina, não exerceu a profissão, exceto quando lecionou anatomia comparada na Universidade de Munique, tendo, nas artes, uma grande paixão. Sua primeira publicação na área ocorreu quando ainda era jovem, sob o pseudônimo de Nicholas Schäffer, em 1836, e foi seguida de várias outras. Posteriormente, já mais maduro, e tendo abraçado a História da Arte como profissão, publicou uma série de artigos na Revista de Belas Artes de Leipzig (*Zeitschrift für bildende Kunst*), sob os pseudônimos de Ivan Lermolieff e Johannes Schwarz (Ginzburg, 1989).

Morelli levou seu conhecimento na área de anatomia para a análise artística, onde buscava encontrar, nos mínimos detalhes deixados pelos pintores, suas principais marcas. Analisando pormenorizadamente os traços anatômicos representados nas pinturas, como formato das orelhas, unhas, dedos, olhos etc., considerava ser possível realizar atribuições e identificar falsificações por meio de “[...] cuidadosos registros de detalhes característicos, através dos quais um artista se revela [...]” (Ginzburg, 1983, p. 91). Assim, ao realizar a análise de uma obra, o pesquisador não deveria

[...] concentrar a atenção nas características mais óbvias da pintura, pois estas poderiam ser facilmente imitadas [...] Ao invés disso, deveríamos nos concentrar nos detalhes menores, em especial aqueles que apresentam menos significância no estilo típico da própria escola do pintor: lóbulos da orelha, unhas dos dedos, formato das mãos e dos pés (Ginzburg, 1983, p. 90).

Seu método, apesar de considerado demasiado positivista por muitos, foi largamente utilizado por conhecedores e peritos em análise de obras de arte ao longo dos anos, tendo inspirado várias áreas de estudo. Outros dois estudiosos do século XIX, também formados em medicina, Sigmund Freud (1856-1939), considerado o pai da psicanálise, e Sir Arthur Conan Doyle, autor das obras literárias sobre o famoso detetive Sherlock Holmes, utilizaram-se de métodos semelhantes em suas investigações e estudos. Freud, já na primeira fase de sua carreira, compara o método de Morelli, na História da Arte, ao da pesquisa em psicanálise, ao afirmar:

Creio que o seu método (Morelli) está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou desapercebidos, dos detritos ou ‘refugos’ da nossa observação (Freud, 1955, p. 9, apud Perino, 2020).

Freud (1986), portanto, acreditava, assim como Morelli, na importância dos sinais em seus métodos investigativos, nas pequenas minúcias deixadas pelas pessoas em suas ações e obras.

Há na vida muito desse simbolismo, que comumente nos passa despercebido [...] Quem tem olhos para ver e ouvidos para ouvir fica convencido de que os mortais não conseguem guardar nenhum segredo. Aqueles cujos lábios calam denunciam-se com as pontas dos dedos; a denúncia lhes sai por todos os poros (Freud, 1986, p. 48).

Sir Arthur Conan Doyle, autor de Sherlock Holmes, expõe, em suas obras, método semelhante de atenção aos detalhes. Já no início de *Um Estudo em Vermelho* (Doyle, 2015), o autor mostra as peculiaridades do que chama de “Ciência da dedução”, em um artigo escrito pelo detetive, intitulado *O Livro da Vida*, no qual se “[...] propunha a demonstrar o quanto um homem observador poderia aprender por meio do exame minucioso e sistemático de tudo que lhe caísse sob os olhos” (Doyle, 2015, p. 24). Indo ainda mais fundo, acrescenta: “[...] uma expressão momentânea, um repuxar de músculo ou um movimento dos olhos podiam denunciar os movimentos mais íntimos de um homem” (Doyle, 2015, p. 24).

A metodologia utilizada foi adaptar o “Método Morelliano” usado para investigar pinturas falsas no século XIX, aplicando-o para fazer a análise formal de obras tridimensionais, como é o caso das esculturas de vulto devocional dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. A pesquisa apresentada aqui e desenvolvida na dissertação de mestrado da autora (Reis, 2022) é o desenvolvimento da análise formal do grupo escultórico do Mestre de Sabará, buscando analisar os traços anatômicos, de forma bastante sistematizada e pormenorizada.

A partir de pesquisas anteriores de atribuição ao mestre (Santos Filho, 2002, 2005) realizamos um trabalho de campo no qual foram pré-selecionadas 30 obras encontradas nas igrejas do município de Sabará, sendo todas estudadas e documentadas detalhadamente. Foi importante uma pesquisa minuciosa de cada obra, para encontrar os estilemas, “cacoetes” ou “assinatura/ caligrafia” do autor, que são aquelas formas que se repetem, deixando uma marca registrada, que se torna uma constante e permite atribuir a obra ao artista.

Foi importante, nesse método, pesquisar dicionários de anatomia atualizados na busca de nomenclaturas para definir clara e objetivamente as características de partes da anatomia estudada, evitando descrições subjetivas. Como exemplo, enfatizamos que “olhos amendooados” é muito genérico e a forma correta de proceder a esta análise é trabalhar com a definição de pálpebras superiores, inferiores e a carúncula lacrimal.

ANÁLISE DAS OBRAS

As esculturas foram divididas em três grupos distintos: seis obras em talha inteira, isto é, esculturas em três dimensões, totalmente entalhadas e policromadas; uma peça classificada como imagem articulada, possuindo alto nível de elaboração de talha, porém apresentando

articulações (Coelho; Quites, 2014); e 23 imagens de vestir, aquelas que terão sempre a necessidade de complementação de vestimenta em tecido. Dentre essas últimas, encontram-se 17 obras completas e 6 dissociadas, que perderam partes ao longo dos anos.

Obviamente, além da análise comparativa dos detalhes anatômicos, foram utilizados métodos científicos para análise artística já largamente contemplados, como estudo do contraposto, do cânone, da simetria, notadamente em obras de talha inteira. O primeiro deles, o contraposto, é considerado a partir do momento em que a estatuária grega rompe com a “lei da frontalidade”. Essa lei dita que, “[...] independentemente da posição que a figura ocupe, há uma linha reta de simetria que [...] divide o corpo em duas partes iguais” (González, 1986, p. 21, tradução nossa), sem torção ou inclinação. Quando a ideia do movimento começa a ser utilizada, nos períodos clássico e helenístico, rompe-se com a “lei da frontalidade”. Esse novo movimento inserido nas obras recebeu o nome de “contraposto”. Segundo González (1986, p. 46, tradução nossa), esse conceito baseia-se na ideia de que

A decomposição de forças é um fato verificável no movimento humano: quando uma parte se move, a outra se mantém; não pode mover tudo de uma vez. É o que tem sido chamado de “contraposto”. Uma perna avança, a outra sustenta o corpo, e os braços fazem o mesmo enquanto a cabeça olha para o lado e se inclina.

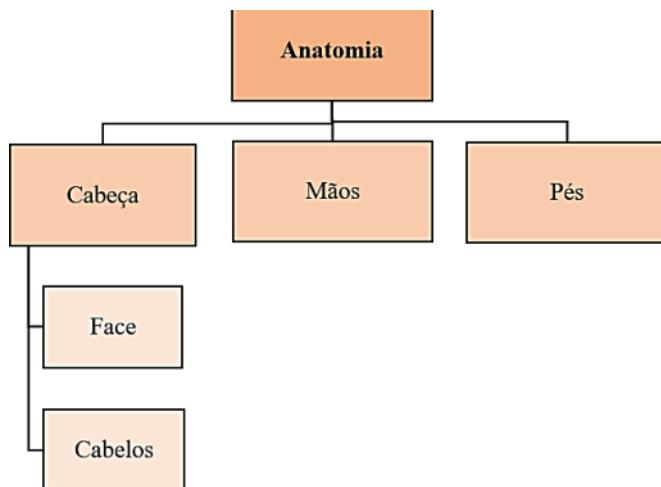
Em suma, quando uma das pernas está em repouso, o ombro que se encontra do mesmo lado deve estar mais elevado; no lado da perna reta, em apoio, o ombro deve estar mais baixo. Essa seria, portanto, considerada a postura de contraposto clássico (Hill, 2012).

Com relação ao cânone, foi utilizado como parâmetro o *Cânone de Policleto* (2013), em que o corpo humano, em perfeitas proporções, teria o comprimento de sete vezes o tamanho de sua cabeça. No que diz respeito à simetria, foi utilizado o conceito de equivalência entre elementos que se opõem, como as partes esquerda e direita de uma figura, aproximando-se, portanto, do conceito de simetria bilateral. Nesse sentido, dividimos a obra em um eixo central, verificando se seu direcionamento (vertical, diagonal, sinuoso etc.) estava em consonância com o restante da obra, produzindo resultado proporcional e harmônico. Também foram examinadas as linhas predominantes, físicas e virtuais, o eixo central e as formas geométricas que fazem parte da composição da escultura.

Para a análise das fotografias realizadas durante o trabalho de campo, as partes anatômicas das esculturas selecionadas para estudo foram realçadas com desenho em linhas coloridas trabalhadas em *software* de edição de imagens. O desenho tem a função de simplificar os traços, tornando-os claros e evidentes para destacar os estilemas e identificar com mais facilidade os pormenores da talha do artista, salientando os contornos que dão identidade à sua obra, para facilitar a comparação entre as peças.

Além disso, foram criados fluxogramas que demonstraram, de forma didática e esquematizada, toda a metodologia seguida, tanto da análise formal, quanto da análise anatômica. Tal artifício possibilitou retratar a metodologia de análise desde o item mais elementar até aqueles mais específicos encontrados nas esculturas. “O fluxograma abaixo é um exemplo e mostra os primeiros pontos a serem verificados com relação à análise da Figura Humana, mais especificamente de sua anatomia, sendo importantes para a descrição das peças e os futuros desdobramentos anatômicos.” (Reis, 2022, p. 83).

Figura 1 – Fluxograma da análise da anatomia – elementos básicos



Fonte: elaborado pela autora 1, 2024.

A seguir, damos início à análise anatômica de forma ainda mais detalhada, atendo-nos aos formatos utilizados pelo artista nos entalhes de cada parte do corpo. Para tanto, os elementos básicos foram ainda mais desdobrados. A face, em suas regiões, e essas desdobradas em suas composições: nariz, olhos, boca, orelhas e assim por diante. Em seguida, os membros inferiores e superiores: mãos e pés, seus ossos, dedos e unhas.

Cada um dos itens anatômicos foi, portanto, analisado em todas as 30 esculturas elencadas, para que, ao fim, pudéssemos realizar um estudo comparativo de todo o material encontrado. Além disso, alguns pontos da técnica construtiva foram analisados, de modo a tentarmos encontrar semelhanças em sua execução.

A imagem de São Francisco de Assis (Figura 1), medindo 152 X 68 X 58 cm foi escolhida para exemplificar os passos da pesquisa. O cânnone analisado teve como resultado 5 cabeças e meia e a obra não apresenta o contraposto clássico, como especificado por Hill (2012), onde há equilíbrio entre movimentos dos ombros e das pernas.

A escultura é verticalizada com composição simétrica, rompida apenas por poucas formas curvas no hábito e forma em “S” no joelho da perna flexionada. As mãos têm veias e ossos metacarpiais ressaltados, com dedos alongados e tendões nos pulsos. Os pés também possuem dedos alongados, metatarsos aparentes, com dobras das articulações proeminentes. As unhas possuem formato trapezoidal e pontas arredondadas.

Figura 2 – S. Francisco de Assis - Contraposto



Fonte: fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 5/11/2014, editada pela autora.

A análise pormenorizada dos estilemas do rosto, mostram que os olhos são elementos de grande expressividade. O desenho evidencia um sulco palpebral bem realçado, acompanhando a linha da pálpebra superior que é bem acentuada e curva para baixo. A pálpebra inferior possui arco bem acentuado, que também descende deixando o “olhar caído”, e a carúncula lacrimal se estende do traço e corte reto.

Figura 3 – Imagem de São Francisco de Assis – Formato dos olhos



Fonte: autora 1, 2021.

As sobrancelhas são definidas na talha com movimentos bem característicos em curvas e contracurvas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, com ligeiro franzir do cenho, movimentando o músculo corrugador do supercílio e prócer. Na região da glabella, há um formato em “Y” que desce para um nariz alongado, em linhas paralelas e leve curvatura no rínio, na vista de perfil.

Figura 4 – Imagem de São Francisco de Assis – Região frontal



Fonte: autora 1, 2021.

Entre o nariz e a boca há o filtro bem demarcado com as linhas ressaltadas na crista. A boca tem lábio superior mais fino e anguloso e o inferior mais carnudo. Abaixo dela há a prega labiomental com leve concavidade. A barba possui estrias em formato de “S” que, na frente, formam volutas.

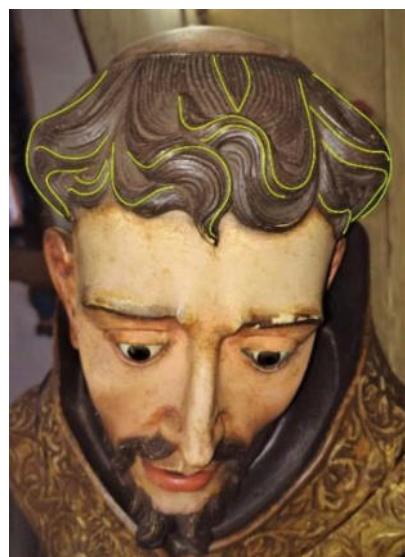
As orelhas possuem a hélice, anti-hélice e ramos com linhas espirais sobrepostas e a concha é estreita com trago bem delineado.

Figura 5 – Imagem de São Francisco de Assis – Formato da orelha



Fonte: autora 1, 2021.

Figura 6 – Imagem de São Francisco de Assis – Cabelos



Fonte: autora 1, 2021.

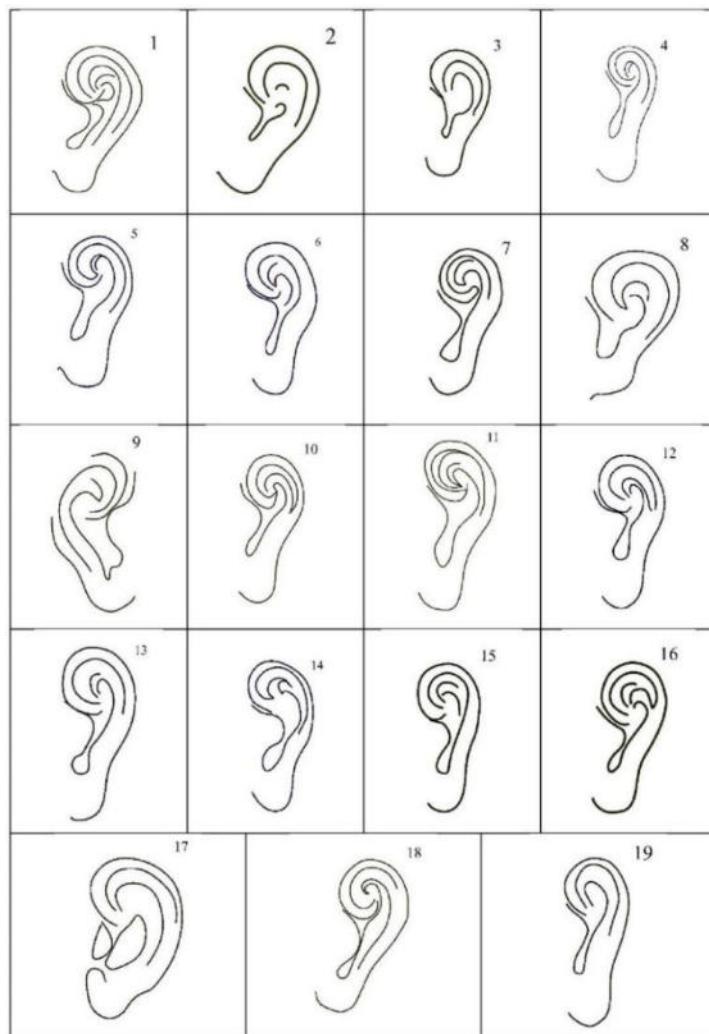
O músculo esternocleidomastoideo é visualizado em linhas concorrentes, formando ângulo no encontro com o esterno, além do já citado “pomo de Adão”. As mechas dos cabelos são volumosas em estrias finas que se movimentam em “S” e topete frontal.

A escultura foi analisada em seu aspecto técnico, sendo composta por 4 blocos, e possui olhos de vidros. O exame radiográfico mostrou olhos de formato esférico, ocos e com pedúnculo, bem como grandes cravos para fixação da face na cabeça. O estofamento tem ornamentação simples, apenas com técnica de relevo nas bordas do hábito.

Após o estudo das 30 esculturas, foi realizada a análise comparativa, dividindo-se o conjunto em 3 grupos. Nesse momento, as obras foram divididas entre masculinas e femininas, tendo como premissa as diferenças morfológicas existentes entre os dois gêneros. Após o estudo comparativo, as peças puderam ser divididas entre aquelas que continham os estilemas mais perceptíveis do artista, o que nos permitiu inferir que foram executados pela mesma pessoa ou oficina. O segundo grupo contém as obras em que os estilemas aparecem de forma tênu e pouco distintos, possivelmente executadas por mãos menos hábeis tecnicamente, mas ainda fazendo parte da mesma oficina do primeiro grupo. No terceiro grupo, as obras possuem características que não condizem com as demais, não sendo consideradas, portanto, do mesmo escultor e/ou oficina.

Cada item formal e anatômico do conjunto foi estudado de forma comparativa, utilizando-se sempre o desenho. Para os estilemas mais importantes, foram montadas tabelas, como demonstrado no grupo das orelhas masculinas (Figura 7).

Figura 7 – Orelhas masculinas



Fonte: autora 1.

1. S. Francisco de Assis; 2. S. Camilo de Lélis; 3. S. Jorge; 4. S. Francisco de Assis Batizando; 5. S. Francisco de Assis; 6. S. Boaventura; 7. S. Antônio de Pádua; 8. S. Benedito; 9. Senhor Morto; 10. S. Francisco de Assis; 11 S. Luiz, Rei de França; 12. S. Antônio de Pádua; 13. S. Antônio de Pádua; 14. Papa Inocêncio III (busto); 15. Cardeal (busto); 16. Cardeal (busto); 17. S. Francisco de Assis (cabeça); 18. S. Francisco de Assis (busto); 19. S. Francisco de Assis (cabeça).

Para sistematizar os dados coletados e quantificar com precisão quais peças faziam parte de determinado grupo, foram elaboradas tabelas pontuando semelhanças e diferenças. Cada coluna da tabela remete a um elemento anatômico analisado, que foi interligado à linha com o nome da obra. O campo demarcado em azul demonstra que a obra apresenta as características do artista, que se repetiu em várias esculturas. O campo em amarelo, mostra que a característica existe, mas de forma levemente diferente, porém ainda se aproximando do estilema encontrado. O campo demarcado em vermelho demonstra que a obra não apresenta o referido estilema. Há ainda a indicação “Não se Aplica” (N/A).

O quadro comparativo das imagens masculinas foi preenchido da seguinte forma:

Quadro 1 – Dados das peças masculinas

Obras	Rosto	Olhos	Fronte	Perfil	Oral	Orelha	Pescoço e colo	Cabelos	Mãos	Pés	Unhas
1. São Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2. S. Camilo de Lélis	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A
3. São Jorge	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
4. São Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
5. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
6. S. Boaventura	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A
7. S. Antônio	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
8. S. Benedito	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
9. Senhor Morto	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
10. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
11. S. Luiz Rei de França	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
12. S. Antônio	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
13. S. Antônio	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
14. Papa Inocêncio III	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
15. Cardeal	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A
16. Cardeal	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A
17. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A
18. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A
19. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A

Fonte: autora 1.

Como resultado, após o estudo de todas as tabelas, identificamos: 20 esculturas possuem todos os estilemas do Mestre de Sabará; apenas 6 obras possuem alguns estilemas; e 4 não possuem nenhum, não se identificando com a oficina.

Em se tratando das características do Mestre de Sabará, encontramos como seus principais estilemas: formato dos olhos mostra arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior, "olhar caído"; supercílios bem ressaltados na escultura; sulco e crista do filtro bem demarcados; nariz alongado, com curva no rínio nas peças masculinas; boca com lábio inferior carnudo e superior fino e angulado; orelhas alongadas, com espiral na parte superior e concha estreita; cabelos com mechas grossas, estrias finas, em "S"; mãos com dedos afilados, em movimentação suave, com ângulo proeminente nas dobras, unhas em formato trapezoidal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise formal, baseada no “método morelliano” adaptado da pintura para a escultura, foi a base teórica usada para identificar os traços formais, que se repetem nas obras e revelam os principais estilemas de um mestre e sua oficina.

A metodologia usada na pesquisa se pautou na busca de dicionários e atlas de anatomia atualizados, para definir as nomenclaturas corretas para usar na identificação das partes estudadas. Dessa forma, a análise será mais minuciosa observando-se detalhes que fazem diferença para utilizar comparativamente. Foram feitos fluxogramas dos elementos anatômicos, para guiar os estudos de forma a estabelecer um guia para determinados elementos, por exemplo: cabeça, que se desdobra em olhos, nariz, boca, orelhas etc.

A documentação fotográfica deve ser detalhada e de todas as esculturas, considerando a tridimensionalidade e a frontalidade, para não haver distorções. Também devem ser feitos desenhos, usando-se *software Inkscape* de edição de imagens selecionadas de cada parte anatômica das obras, para sintetizar os traços, tornando a forma evidente e destacando os estilemas.

A partir dos estilemas definidos, teve início a etapa de comparação entre as obras. Foram observadas diferenças sutis na representação de figuras masculinas e femininas, o que determinou a separação dos conjuntos para análise. A sistematização dos dados foi feita em tabelas que permitiram clareza na comparação.

Uma pesquisa de atribuição é, em primeiro lugar, um estudo interdisciplinar e a análise formal aqui apresentada é uma ferramenta necessária nesse processo, que deve ser associada a outros estudos. No caso do Mestre de Sabará estudado, foi realizada a revisão da literatura considerando todas as atribuições anteriores realizadas em inventários e publicações de especialistas. Contribuíram no processo as pesquisas históricas realizadas em documentos, a análise iconográfica das obras e o contexto de origem das esculturas, considerando a igreja, a cidade e os arredores. As análises realizadas no campo da ciência da conservação mostraram características técnicas de execução que também são parâmetros de atribuição.

Esperamos que o presente trabalho estimule outras pesquisas sobre o artista, como o estudo de suas características técnicas. Além disso, esperamos que contribua para mostrar a relevância das obras executadas tanto pelo Mestre de Sabará como de outros escultores de Minas Gerais ainda pouco estudados, reafirmando a importância que tiveram em uma sociedade com raízes marcadamente religiosas, além de corroborar a necessidade de sua proteção, como patrimônio histórico, artístico e cultural.

REFERÊNCIAS

- CÂNONE de Policleto. *Fotografia digital*. 2013. Disponível em: <http://sabermaisarte.blogspot.com/2013/03/canone-e-proporcao.html>. Acesso em: 6 abr. 2022.
- COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em madeira*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.
- DOYLE, Arthur Conan, Sir. *Sherlock Holmes*: obra completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. v. 1.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1986. v. VII. 1901-1905.
- GINZBURG, Carlo. Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (org.). *O sinal de três*. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 89-129.
- GINZBURG, Carlo. Sinais raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-180.
- GONZÁLEZ, Juan José Martín. *Las claves de la escultura*. Cómo identificarla. Barcelona: Arín, 1986.
- HILL, Marcos. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 16, n. 52, p. 1-6, jul. 2012.
- HILL, Marcos. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 16, n. 52, p. 1-6, jul. 2012.
- PERINO, Gustavo. A obra de arte frente ao perito: a falsificação na história da arte – 1ª. Parte. Do século XIII ao início do século XX. *Revista Restauro*, São Paulo, v. 4, n. 8, ago.-dez. 2020. Disponível em: <https://revistarestauro.com.br/a-obra-de-arte-frente-ao-perito-a-falsificacao-na-historia-da-arte/?print=pdf>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- REIS, Flavia Costa. *Mestre de Sabará*: metodologia para análise formal e estudo atributivo. Orientador: Maria Regina Emery Quites. 2022. 375 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/50113>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz (org). *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005. p.123-232.
- SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Mestre de Sabará: santeiro do período rococó mineiro. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 6, n. 21, p. 4-6, 2002. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/boletimceib/index.php/boletimdoceib/issue/view/21>. Acesso em: 18 fev. 2022.