

CARACTERÍSTICAS EM POLICROMIAS DE MINAS, PERNAMBUCO E JOÃO PESSOA, PARAÍBA

*CHARACTERISTICS IN POLYCHROMIES OF MINAS, PERNAMBUCO
AND JOÃO PESSOA, PARAÍBA*

*CARACTERÍSTICAS EN POLICROMÍAS DE MINAS, PERNAMBUCO
Y JOÃO PESSOA, PARAÍBA*

Beatriz R. V. Coelho¹
beatrizrvcoelho@gmail.com

RESUMO

Apresentação dos resultados de observação direta de várias esculturas policromadas em Minas Gerais e em alguns estados do Nordeste brasileiro. A metodologia usada foi o estudo de textos sobre o tema que envolvia as esculturas selecionadas dos séculos XVIII e XIX, embora tenham entrado na pesquisa algumas do século XVII, comparando e buscando encontrar aspectos que as distinguíssem e caracterizassem. O foco principal foi a policromia das imagens, especialmente das indumentárias das figuras, com folhas metálicas ou não, e diversos tipos de técnicas, como esgrafito, punções e relevos, procurando identificar as características mais importantes em cada região.

Palavras-chave: esculturas policromadas; folhas metálicas; esgrafito; punções; relevos.

ABSTRACT

Presentation of the results of direct observation of several polychrome sculptures in Minas Gerais and some northeastern states. The methodology used was the study of texts on the subject, of selected sculptures from the 18th and 19th centuries, although some from the 17th century were included in the research, comparing and seeking to find aspects that distinguished and characterized them. The main focus was the polychromies of the images, especially the figures clothing, whether with metallic foil or not, and various types of techniques, such as sgraffito, punches and reliefs, seeking to identify the most important characteristics in each region.

Keywords: polychromed sculptures; metal sheets; sgraffito; punches; reliefs.

RESUMEN

Presentación de los resultados de la observación directa de varias esculturas policromadas en Minas Gerais y algunos estados del nordeste. La metodología utilizada fue el estudio de textos

¹ Professora titular e emérita da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Idealizadora e coordenadora do curso de especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis e do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da EBA/UFMG por 15 anos. Coordenou a restauração de importantes obras artísticas do patrimônio de Minas Gerais. Desde 1976, dedicou-se à conservação e restauração de bens culturais, e à pesquisa sobre a imaginária religiosa. Criou o Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (Ceib), em 1998.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1995961914706579>.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2958-7872>.

sobre el tema, de esculturas seleccionadas de los siglos XVIII y XIX, aunque se incluyeron en la investigación algunas del siglo XVII, comparando y buscando aspectos de la policromía que los distinguieran y caracterizaran. El foco principal fue la policromía de las imágenes, especialmente de la vestimenta de las figuras, ya sea con lámina metálica o no, y diversos tipos de técnicas, como esgrafiados, punzones y relieves, buscando identificar las características más importantes de cada región.

Palabras Clave: esculturas policromadas; hojas de metal; esgrafiado; golpes y relieves.

INTRODUÇÃO

A maioria das esculturas devocionais existentes no Brasil, especificamente as dos séculos XVII, XVIII e XIX, em suportes de pedra, madeira ou gesso, são policromadas, isto é, foram pintadas com elementos ornamentais e cores variadas, para valorizar e dar mais realismo às representações.

Os artistas, na época considerados oficiais mecânicos, davam esse acabamento às suas peças por alguns motivos, dentre os quais destacamos:

- a) reafirmação do culto das imagens pelo Concílio de Trento (1545-1563);
- b) representação mais naturalista, para aumentar o apelo visual;
- c) facilitar, pelas cores, a identificação com os santos de devoção.

Quando usamos o termo policromia (muitas cores), estamos nos referindo a dois aspectos: carnação e estofamento. A palavra carnação tem origem na palavra carne, portanto, encarnar, significa pintar na cor da carne. A carnação é, portanto, a parte que corresponde à pele, como rosto, mãos, braços, pés etc. A palavra estofamento vem do francês *étouffe*, que significa têxtil, tecido. Em português, refere-se ao estofado, que significa, portanto, o colorido e as folhas metálicas usadas na imitação dos tecidos.

Quase sempre, duas pessoas trabalhavam na confecção de uma imagem: o escultor, que idealizava o tamanho, a forma, a gestualidade, o panejamento; e o pintor/dourador, que se encarregava da preparação, das folhas metálicas, quando deveriam ser usadas, e da policromia. Muito raramente, a mesma pessoa fazia as duas atividades.

O valor da policromia nas esculturas foi identificado e divulgado por Agnes Ballestrem² (1970). Ela chamou a atenção para o cromatismo do estofamento das esculturas devocionais que, com seu colorido, sua riqueza de detalhes, atrai a atenção do fiel ou do expectador, e deve

² Agnes viveu muitos anos na Bélgica, quando foi chefe do ateliê de escultura do *Institut Royal du Patrimoine Artistique* (IRPA), de 1963 a 1972, sendo depois diretora do Laboratório Central da Holanda, de 1985 a 1997 (Serck-Dewaide, 2005).

ser tratado pelos devotos e pelos restauradores como parte integrante da escultura, e não um simples acessório sobre uma forma esculpida.

O estofamento, e é sobre ele que vamos nos deter mais especificamente, era executado em várias camadas. Sobre a madeira, uma camada fina de cola era aplicada, para isolar e diminuir a porosidade – a isto chama-se encolagem; sobre esta, duas camadas de preparação: a primeira, mais grossa (gesso grosso), e a segunda, menos espessa e mais delicada (gesso fino). Em Minas, foram encontradas preparações feitas com Caulim (Souza, 1996).

É interessante saber que, na Europa, os flamengos usavam, na preparação, o carbonato de cálcio – CaCO_3 – e, na Itália, usava-se mais o sulfato de cálcio bi-hidratado – $\text{Ca}(\text{OH})_2$ – muito conhecido como gesso. Identificando-se em laboratório um desses materiais em obras antigas, sabe-se, muito provavelmente, qual o local de origem da peça.

Sobre a preparação branca, era colocado o chamado bolo armênio – argila, preparada com um pouco de cola, que pode ser de várias cores: alaranjada, vermelha, verde, marrom –, porque, no início, vinha da Armênia. A importância dessas cores é que permite boa aderência das folhas metálicas, e a cor do bolo tem influência na sua tonalidade. Sobre o bolo armênio, colocava-se, em geral, e conforme o local, a época e os recursos financeiros, folhas de ouro e, menos comumente, folhas de prata. As últimas camadas eram formadas por tinta colorida, em geral têmpera e, sobre esta, fazia-se a imitação dos tecidos, algumas vezes de maneira simples e, em outras, ricamente trabalhadas.

Voltando às técnicas usadas, depois da encolagem, das camadas de preparação e do bolo armênio que, em Minas, só era usado se fossem empregadas folhas metálicas, o pintor/dourador as colocava com extrema habilidade. Segundo Cláudia Guanais (2010), na Bahia, o bolo foi usado mesmo em áreas onde não seriam empregadas folhas de ouro. O aspecto final podia ser brilhante e, para isso, era empregada cola de pele de coelho ou de peixe. Se não houvesse necessidade nem interesse de dar polimento, podia ser aplicada com mordente, para que ficasse fosca e com pouco brilho.

A distribuição das folhas metálicas foi um dos aspectos estudados. Seu uso dependia, certamente, da fartura no local ou da dificuldade em adquiri-las. Claro que o preço pesava bastante na sua utilização. Em nossa pesquisa, encontramos, em Minas Gerais, esculturas do início do século XVIII, com o estofamento totalmente revestido de folhas de ouro, porque o ouro acabara de ser encontrado em abundância nessa região, embora não saibamos exatamente onde eram preparadas as folhas e se existiam bate-folhas no Brasil.

Na segunda metade do século XVIII, dois grandes entalhadores/escultores, Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, e o português Francisco Vieira Servas empregaram

fartamente folhas de prata em algumas esculturas. Mais adiante, voltaremos a esse tipo de revestimento.

METODOLOGIA

Para a realização da pesquisa, verificamos o que já era conhecido oralmente sobre o tema e o que já estava publicado (estado da arte). Recorremos ao Inventário de Bens Móveis e Integrados de Minas, executado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) a partir de 1986, com financiamento da Fundação Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. Em publicações mais antigas, encontramos referências às imagens que estavam em igrejas e museus, mas os estudos e publicações referiam-se mais aos monumentos e retábulos do que às esculturas neles encontradas. Nesses casos, o foco era mais na localização, época e, quando possível, vida e obra do autor. Uma importante exceção foram as publicações de Eduardo Etzel (1979, 1984), médico e estudioso da imaginária brasileira.

HISTÓRICO DAS PESQUISAS

Iniciamos as pesquisas em 1990, conseguindo, para isso, a aprovação de recursos e bolsistas pelo Conselho Nacional de Pesquisas, agora Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Em Minas, foram visitadas 16 cidades históricas, examinando-se cada peça, quando eram medidas, fotografadas, tanto a escultura inteira (frente, laterais e costas, base ou peanha) como também suas características técnicas, anatômicas, estilísticas e, quando possível, feitas radiografias, para melhor compreensão de sua confecção, como número de peças e tipos de encaixes, tipos de olhos etc. Foram feitos decalques de áreas importantes da policromia.

Com autorização dos responsáveis, removíamos mínimas amostras da madeira sem policromia e enviávamos, no início, para identificação pelo doutor em botânica, Pedro Luís Braga Lisboa, do Museu Goeldi do Pará e, algum tempo depois, para o então Mestre em biologia, Geraldo José Zenid, do Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT) da USP, em São Paulo. Assim, a identificação da madeira era feita cientificamente e não apenas pelo olhar atento e experiente de um carpinteiro, o que era mais comum naquele momento. Da policromia, também eram removidas mínimas amostras, que eram analisadas no Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes (Cecor) e, algum tempo depois, no Laboratório de Ciência da Conservação (Lacicor), do mesmo Centro. Acreditamos que, na época, foram os primeiros estudos feitos dessa maneira.

É importante esclarecer que nossa equipe era composta pela autora, dois professores da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), apoiada pelos

botânicos já citados e por bolsistas de Iniciação à Pesquisa, concedidos pelo Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq) e também pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), aos quais agradecemos o importante apoio, pois, sem essas instituições, essa pesquisa não teria sido realizada. As bolsistas participavam das visitas, faziam anotações e decalques. As radiografias eram feitas no Cecor, que já contava, desde 1984, com um aparelho portátil de Raio X.

Na segunda parte da pesquisa sobre a imaginária religiosa, e já tendo muitas informações sobre as técnicas e materiais utilizados nas imagens do século XVIII e início do XIX em *Minas Gerais*, os estudos prosseguiram, menos profundamente, em Recife e Olinda, em *Pernambuco* (Coelho; Quites, 2011) e em João Pessoa, na *Paraíba*. Neste último lugar, aproveitando um trabalho feito a convite da empresa Expomos, no Centro Cultural São Francisco, no antigo Convento de Santo Antônio, em João Pessoa, em 2019.

ESCULTURAS E LOCAIS EXAMINADOS

Foram examinadas imagens em 3 estados e em 21 locais: dezesseis 16 em *Minas* – Igreja do Rosário e Matriz de Santa Luzia e Casa da Cultura na cidade de Santa Luzia; Igreja do Carmo, Matriz de Nossa Senhora da Conceição e Museu do Ouro, em Sabará; Igreja de Nossa Senhora do Rosário, de Nossa Senhora da Assunção, e a Sé Catedral, como também no Museu Arquidiocesano de Arte Sacra, em Mariana; Igreja Matriz do Pilar, Capela de Padre Faria, Igreja de Santa Efigênia e Museu da Inconfidência, em Ouro Preto; Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, e também na Matriz de Santo Antônio, em Casa Branca, que teve o nome substituído por Glaura. Em *Pernambuco* 4 locais: Museu do Estado de Pernambuco (Mepe) e, em Olinda, no Museu de Arte Sacra de Pernambuco (Maspe), ambos em Recife, e as que se encontravam, provisoriamente, na sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Na *Paraíba*, em apenas um local, o Convento de Santo Antônio, em João Pessoa.

RESULTADOS

Em *Minas Gerais*, como no Nordeste, há esculturas devocionais com carnações de grande qualidade e em perfeito estado de conservação. Nelas, era usada uma preparação branca, sobreposta com branco de chumbo e algum pigmento. Segundo Orlandino Seitas Fernandes (1999, p. 2): “Quando se julgasse desejável, podia-se polis [polir] mais ou menos a superfície pintada, principalmente as partes nuas dos corpos, esfregando sobre elas bexiga de carneiro ressecada.” Encontramos também carnações bastante escurecidas por um verniz que não podemos afirmar, por falta de análise mais profunda, se era original ou colocado posteriormente, em alguma intervenção.

Folhas metálicas

Nos 16 locais visitados em *Minas*, encontramos peças com revestimento completo com folhas de ouro bem unidas, outras com separação nas folhas, aplicadas em faixas ou distribuídas separadamente. Esse último tipo de distribuição é chamado de reserva, uma maneira de utilizar, mas com economia. Essas folhas são aplicadas, não na totalidade da veste da escultura, mas em espaços determinados, com menor ou maior distância entre elas (Figura 1). Esse tipo de douramento foi usado também na *Bahia*, em *Pernambuco* e na *Paraíba*.

Figura 1 – Tipos de douramento: integral e em reserva

a) São Gonçalo do Amarante. Madeira, dourada e policromada. Matriz de Catas Altas, Minas Gerais
Douramento completo



Fonte: autora, 1990.

b) São José. Museu Mineiro, Belo Horizonte, Minas Gerais. Douramento em faixas



Fonte: autora, 1990.

c) Nossa Senhora do Rosário. Iphan, Recife Pernambuco. Douramento em reservas na frente do manto



Fonte: autora, 2013.

d) Nossa Senhora da Conceição. Iphan, Recife Pernambuco. Douramento em reservas no verso do manto



Fonte: autora, 2013.

Um dos aspectos que nos surpreendeu, foi encontrar revestimentos com folhas de prata em obras da segunda metade do século XVIII, em uma região brasileira em que o ouro fora encontrado em abundância no final do século XVII, por volta de 1696, e onde não existiam minas de prata. Essa utilização foi encontrada em São Simão Stock (madeira policromada, 161 cm) e em São João da Cruz Stock (madeira policromada, 160 cm) da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, únicas esculturas isoladas com documento de pagamento a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Folhas de prata revestindo o forro do manto na parte da frente e na de trás. Nas costas do São Simão Stock, vê-se perfeitamente, causados por excesso de limpeza, o tamanho e as separações entre as folhas de prata. Na parte de cima do lado esquerdo da esclavina, pode-se ver o tom azul de uma repintura (Figura 2).

Figura 2 – Revestimento com folha de ouro e de prata

a) São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Sabará. Aleijadinho, 1779. Revestimento do hábito: ouro. Na parte cinza do manto, prata



Fonte: autora, 1990.

b) São Simão Stock. Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Sabará. Aleijadinho, 1779. Bordas do manto com folhas de ouro e todo o cinza, com folhas de prata: manto, esclavina e capuz



Fonte: autora, 1990.

c) Santa Efigênia. Igreja do Rosário. Mariana. Vieira Servas (atribuição). Revestimento do hábito, folhas de ouro. Revestimento do manto, folhas de prata



Fonte: autora, 1992.

Em *Pernambuco*, também encontramos esculturas em madeira, revestidas com folhas de prata. No Museu de Arte Sacra de Olinda, há quatro esculturas dos evangelistas – Mateus, Marcos, Lucas e João – e, no Iphan, em Recife, também os quatro evangelistas revestidos com folhas de prata (Figura 3). Aparentemente, as policromias nunca foram concluídas.

Policromias

Segundo Marcos Hill (2012, p. 5): “A policromia em si, inaugura um capítulo da arte colonial ainda insuficientemente explorado, apesar do seu grande poder de encantamento.” Em *Minas*, as cores dos estofamentos em geral são sóbrias, predominando o marrom (talvez pela predominância das capelas dos Terceiros Franciscanos e Carmelitas), o vermelho, o azul, o branco e elementos fitomorfos em dourado. O douramento é total nos estofamentos das peças da primeira metade do século XVIII e diminui, à medida que se aproxima da segunda metade do século, quando aparece a folha de prata em obras documentadas do Aleijadinho – São Simão

Stock e São João da Cruz, da Capela (hoje mais conhecida como Igreja) de Nossa Senhora do Carmo, de Sabará. Também é desse período a Santa Efigênia, ou Ifigênia, da Igreja do Rosário dos Pretos em Mariana, atribuída ao entalhador e escultor português Francisco Vieira Servas. Maria Regina E. Quites orientou a restauração de uma Nossa Senhora das Mercês, já do início do XIX, pertencente à Igreja da mesma invocação de São Gonçalo do Rio Abaixo, com revestimento do manto com folhas de prata e algumas “reservas” de folhas de ouro em relevos, sobre a prata (Quites; Coelho, 2009).

Figura 3 – Evangelistas – revestimento com folhas de prata

a) João; b) Lucas, que estavam sob a guarda do Iphan; c) sem identificação; e d) João, do Museu Museu de Arte Sacra de Pernambuco (Masp), Olinda



Fonte: autora, 2013.

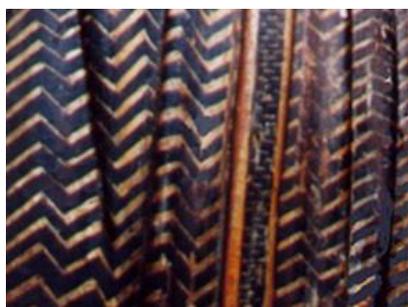
Em *Pernambuco*, como na *Bahia*, o colorido é bem mais forte, graúdo, vivo e alegre. As técnicas são basicamente as mesmas, porém usadas de modo diferente. Nem sempre as cores vibrantes estão presentes nas esculturas policromadas baianas, e foi no esgrafiado em uma escultura com colorido bastante delicado que Guanais (2010) encontrou o monograma AM de Ave Maria. No Museu do Estado de Pernambuco (Mepe), há também algumas imagens com a policromia em tons bem suaves, mas não é o mais comum.

Técnicas usadas: esgrafito, punção, pintura a pincel, relevos e rendas

A técnica mais usada em *Minas Gerais* no século XVIII foi o esgrafito, muitas vezes executado com maestria, com motivos fitomorfos (flores e folhagens) sobre folhas de ouro. Nas pesquisas, entretanto, encontramos também esgrafiados com motivos geométricos, em menor quantidade e algumas vezes apenas em alguma parte da policromia (Figura 4). Ao redor dos motivos principais, linhas finas e paralelas ou formando ziguezagues. Também foi bastante usada a punção, em menor quantidade do que o esgrafito e, em geral, combinada com este. Nessa técnica, são usados pequenos pontos feitos com ferramentas pontiagudas ou com pontas variadas, como círculos, estrelas ou asteriscos, empregados exclusivamente sobre o douramento, formando elementos fitomorfos ou geométricos, estes em menor escala.

Figura 4 – Esgrafito usado em Minas, Paraíba e Pernambuco com diversas formas e motivos

a) Santa Rita de Cássia, motivo geométrico. Matriz de Tiradentes, *Minas Gerais*



Fonte: autora, 1996.

b) Santa Clara, séc. XVII. Motivo fitomorfo. Centro Cultural São Francisco, João Pessoa, *Paraíba*



Fonte: autora, 1990.

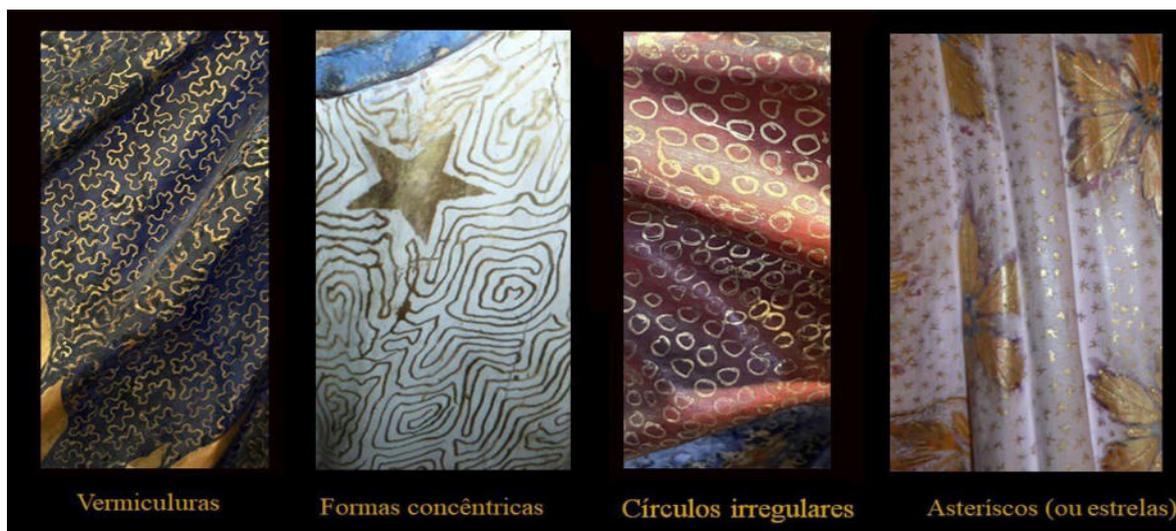
c) Santa Gertrudes. Motivo fitomorfo, Mepe, Recife, *Pernambuco*



Fonte: autora, 2013.

Em *Pernambuco*, encontramos imagens policromadas com esgrafiados e punções bem diferentes dos outros lugares examinados, feitos com muita perfeição, nos espaços entre os elementos maiores, em geral fitomorfos (Figuras 5a e 5b).

Figura 5a – Esgrafitos *típicos de Pernambuco* – Detalhes da vestimenta de várias imagens



Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2023.

Figura 5b – *Punções*: várias formas e distribuições de punções encontradas em imagens de *Pernambuco*



Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2013.

Fonte: autora, 2023.

A pintura a pincel nos estofamentos foi usada em *Minas Gerais*, *Pernambuco*, *Paraíba* e na *Bahia*, porém com motivos, cores e distribuição diferentes em cada localidade. Nas cidades históricas visitadas na pesquisa, predominam, em Minas, peças com pintura a pincel, com flores em tamanho pequeno e delicadas, soltas ou em arranjos; na *Bahia*, existem muito mais esculturas devocionais pintadas a pincel, as flores são em tamanho bem maior, as cores bem vivas e normalmente representadas dentro de um arranjo, com grandes folhagens estilizadas, que Cláudia Guanais (2010) classifica como “Padrão floral”. Em *Pernambuco*, a pintura a

pincel também foi bastante usada em arranjos de grandes dimensões, mas não formando buquês, como na Bahia, e complementados com ouro em reserva. Também encontramos, nas pinturas a pincel, tons escuros em volta de algumas áreas, dando ideia de relevo e profundidade aos motivos usados, sejam eles florais ou geométricos. A esse tipo de contorno, Cláudia Guanais (2010) identifica como ressaídos mas, pessoalmente, prefiro denominar de *contornos acentuados* (Figura 6).

Figura 6 – Pintura a pincel: Minas Gerais, Bahia e Pernambuco



A figura humana aparece muito raramente no estofamento das imagens de Minas Gerais, mas foram encontrados, em pintura a pincel, apenas rostos de querubins, no escapulário de São João da Cruz, Nossa Senhora do Carmo de Sabará e na Sant'Ana da Matriz de Catas Altas.

Encontramos também, em Minas e na Paraíba, imagens com estofamento na parte da frente da peça e, nas costas, apenas a preparação e alguns detalhes coloridos. Não sabemos se, na Bahia, também há peças com essas mesmas características. Em *Minas Gerais*, encontramos, em esculturas atribuídas a Francisco Vieira Servas, dois Anjos Tocheiros no Museu da Inconfidência, que têm coloridos apenas os cabelos e uma estreita faixa na cintura; na Basílica

do Bom Jesus e Matosinhos, em Congonhas, dois Anjos Tocheiros eruditos têm apenas os cabelos coloridos e dois Anjos pequenos ladeando o sacrário do retábulo-mor totalmente deixados na madeira. Na *Paraíba*, no Centro Cultural São Francisco, encontramos uma escultura de Santa Gertrudes, com apenas o véu colorido de preto chapado na parte de trás, e toda a parte do manto em branco. Era bem comum as imagens colocadas no altar-mor serem ricamente policromadas na parte da frente com o estofamento simplificado ou com menos douramento na parte de trás, mas, essas citadas, são policromadas com esmero na frente e deixadas na madeira ou na preparação na parte de trás. O motivo para isso é que elas foram feitas para altares, portanto, não seriam vistas pelas costas. Os policromadores demorariam menos tempo para fazer as policromias e sairiam mais baratas para os encomendantes (Figura 7).

Figura 7 – Verso de esculturas em madeira, com pintura simplificada

a) Anjo Tocheiro. Museu da Inconfidência. *Minas Gerais*



Fonte: autora, 1993.

b) Anjo Tocheiro erudito. Basílica de Congonhas. *Minas Gerais*



Fonte: autora, 1993.

c) Anjo pequeno ao lado do sacrário. Basílica de Congonhas. *Minas Gerais*



Fonte: autora, 1993.

d) Santa Gertrudes, Centro Cultural São Francisco. João Pessoa, *Paraíba*



Fonte: autora, 2019.

Outra técnica que podemos destacar é o relevo, que foi bastante usado em Minas Gerais, mas não em outras partes do Brasil. Em Portugal, só foi usado praticamente no Norte. Eram chamados em *Minas Gerais* de *pastiglio*, mas, como é uma palavra italiana e há muita variedade de técnicas para executá-lo, preferimos denominá-lo *relevo* (Figura 8). Esta denominação foi usada também em artigos publicados nas Atas do Congresso Internacional (2002) realizado em Lisboa. Eles foram muito usados na Europa, particularmente na Itália, em figuras de mármore, e na Bélgica, na policromia de esculturas de madeira, onde a técnica mais usada foi a denominada “brocado aplicado” e, em outros países, “brocado de três altos” (Garcia, 2006).

Figura 8 – *Relevos* em esculturas em mármore, pedra sabão e madeira policromada



Em outros estados brasileiros, encontramos pouca utilização de relevos. Foram aplicados apenas em esculturas de cerâmica de Frei Agostinho da Piedade, como a Nossa Senhora do Monte Serrat, de 1636, que está no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, e no busto relicário de Santa Cecília, de 50 cm de altura. Frei Agostinho era português, embora tenha passado boa parte da sua vida na Bahia, e deve ter trazido de lá essa maneira de decorar suas esculturas. Encontramos relevos, também, em uma escultura em madeira não policromada, de São Lourenço, do século XVIII, dos Sete Povos das Missões, *Rio Grande do Sul*, embora não estivesse incluído em nossa pesquisa. Em *Pernambuco*, encontramos apenas uma escultura, também representando São Lourenço, no Museu do Estado de Pernambuco (Mepe), porém com relevo em área muito limitada.

Outra técnica usada em Minas Gerais, na segunda metade do século XVIII e na Bahia, foi o acabamento de bordas de mantos e véus com rendas douradas. Na nossa pesquisa, encontramos algumas vezes apenas resquícios, mas devem ter sido colocadas intencionalmente, porque as bordas têm uma espécie de pequenos degraus, exatamente no lugar onde estão ou seriam colocadas essas rendas (Quites; Coelho, 2009). Também foram usadas pedras coloridas, porém em um número muito menor de esculturas devocionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de examinar, fotografar e analisar todas as esculturas devocionais nos seus locais de origem, em museus ou, provisoriamente, sob a guarda do Iphan, no caso de Pernambuco, chegamos a algumas conclusões:

- a) a policromia foi usada no Brasil nos séculos XVII, XVIII e XIX, em praticamente todas as imagens devocionais, tanto nas de madeira e gesso quanto em algumas com suporte em cerâmica e pedra;
- b) a estratigrafia é muito semelhante, tanto em peças com revestimento em folhas de ouro como nas mais simples. Uma camada de cola, outra de preparação branca e, quando usadas folhas metálicas, estas, em geral, eram precedidas de bolo armênio. Por fim, a camada de tinta, que ficará visível e imitando tecido, para a qual foi, em geral, usada a têmpera. Sobre essa última camada era, algumas vezes, aplicada uma camada de verniz. No caso dessas pesquisas, foram feitas análises de pequenas amostras de esculturas de Minas no Laboratório de Ciências da Conservação do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da EBA/UFMG. Nos outros locais estudados, não chegamos a remover amostras;
- c) o caso dos esgrafitos e das punções encontradas em *Pernambuco* é bem importante, porque permite que sejam identificadas esculturas ou escultores desse estado (podem ser encontrados também em Alagoas, Sergipe e Paraíba que faziam parte da Capitania de Pernambuco), com linhas sinuosas e contínuas, conhecidos como vermiculura ou caminho sem fim, formando círculos irregulares e concêntricos, círculos muito pequenos distribuídos uniformemente e asteriscos ou estrelas de mínimo tamanho, executados de maneira muito segura, e colocados nos intervalos dos motivos principais. As punções também são bem diferenciadas, com uso de pontas em forma de círculo, quadrados, asteriscos e com traços bem pequenos e unidos (Figuras 6 e 7); Não sabemos se foram feitos da mesma maneira na Bahia ou em outros estados do Nordeste, mas são formas e distribuições completamente diferentes das que encontramos em Minas Gerais, pela originalidade das formas e pelo seu uso muito frequente na cromatografia das vestimentas das imagens;
- d) os estofamentos, com as cores e técnicas utilizadas, apresentam, em alguns estados brasileiros, como Minas Gerais, Pernambuco e Bahia, características particulares e marcantes que não determinam, mas diferenciam e sugerem, sua procedência. O relevo, bastante empregado nas esculturas de *Minas Gerais* na segunda metade do século XVIII, trazidos certamente por escultores do norte de Portugal, e os florões, com sua forma e colorido bastante alegres, típicos da Bahia. Este não foi estudado com profundidade por nossa equipe, mas está sendo muito bem pesquisado atualmente, por Cláudia Guanais, do Museu de Arte Sacra da UFBA, em seu doutorado.

Não podemos concluir este artigo sem prestar nossa homenagem à restauradora e historiadora de arte alemã Agnes Gräfin Ballestrem, uma das primeiras personalidades da História da Arte e da Restauração.

Acreditamos que conservadores/restauradores, quando bem formados e pelo tipo de análise que fazem, podem dar uma importante contribuição às pesquisas das esculturas devocionais presentes nesses monumentos ou nos acervos de museus e de coleções particulares, especialmente se trabalharem em equipe com historiadores de arte, químicos e museólogos.

Esperamos que este artigo traga alguma contribuição para o estudo da imaginária religiosa, que vem se desenvolvendo bastante no nosso país.

REFERÊNCIAS

BALLESTREM, Agnes. Bibliographie de la sculpture polychrome. *Studies in Conservatin*, London, v. 15, n. 4, p. 253-271, 1970.

COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. Aspectos da policromia na imaginária pernambucana. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 15, n. 49, p. 1-6, 2011.

CONGRESSO INTERNACIONAL, 2002, Lisboa. *Actas [...]*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2002. Tema: Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII.

ETZEL, Eduardo. *Arte sacra: berço da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

ETZEL, Eduardo. *Arte sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

FERNANDES, Orlandino Seitas. Evolução da Imagem no Brasil. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, ano 3, n. X, p.1-4, 1999.

GARCIA, Fernando R. Bartolomé. La policromia en Espanha. Aproximación a su terminología. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 3, p. 73-89, 2006.

GUANAIS, Cláudia. Padrões, cromatismo e douramentos na escultura sacra católica baiana nos séculos XVIII e XIX. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 14, n. 47, p.1-6, 2010.

GUIMARÃES, Francisco de Assis Portugal (coord.). *Museu de Arte Sacra*. Universidade Federal da Bahia. Salvador: Imprensa Bigraf, 2008. p. 71.

HILL, Marcos. Forma, erudição e contraposto na imaginária colonial luso-brasileira. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 16, n. 52, p. 1-6, 2012.

QUITES, Maria Regina Emery; COELHO, Beatriz. Nossa Senhora das Mercês de São Gonçalo do Rio Abaixo: características iconográficas, técnicas e estilísticas. *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, n. 4, p. 197-208, 2009.

SERCK-DEWAIDE, Myriam. Breve história da evolução dos tratamentos das esculturas. Tradução Beatriz Coelho. *Boletim do Ceib*, Belo Horizonte, v. 9, n. 31, p. 1-6, 2005.

SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Evolução da tecnologia de policromia nas esculturas em Minas Gerais no século XVIII: o interior inacabado da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Catas Altas do Mato Dentro, um monumento exemplar*. 1996. Tese (Doutorado em Ciências – Química) – Instituto de Ciências Exatas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.