

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis

Matheus Filipe Alves Madeira Drumond

ESCULTURA POLICROMADA:
DA EPIFANIA DO SAGRADO AO BEM CULTURAL
- apontamentos para sua restauração -

Belo Horizonte,
2014

Matheus Filipe Alves Madeira Drumond

ESCULTURA POLICROMADA:
DA EPIFANIA DO SAGRADO AO BEM CULTURAL
- apontamentos para sua restauração -

Monografia apresentada ao Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.
Orientadora: Dr^a. Alessandra Rosado

Belo Horizonte,
2014

Matheus Filipe Alves Madeira Drumond

**ESCULTURA POLICROMADA:
DA EPIFANIA DO SAGRADO AO BEM CULTURAL
- apontamentos para sua restauração -**

Monografia apresentada ao Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.

Dr^a. Alessadra Rosado - UFMG

Dr. Antônio Fernando Batista dos Santos – FUMEC

Dr^a. Rita Lages Rodrigues - UFMG

Belo Horizonte, 28 de novembro de 2014.

Agradecimentos

Agradeço, a princípio, a minha orientadora, Alessandra Rosado, por sua serenidade e abertura a novas abordagens de temas que, até então, pareciam já esclarecidos.

Aos amigos e colegas de curso, por serem, além de tudo, colaboradores das ideias aqui desenvolvidas.

À Danielle Luce, pela realização das fotografias, além do especial agradecimento às amigas e colaboradoras Mariah e Iamanda.

Aos colegas da SUMAV, por sua amizade e contribuição para esta pesquisa.

Ao Museu da Inconfidência, especialmente, na pessoa de Janine Ojeda, pela cessão de imagens e documentos sobre o acervo.

Aos queridos professores, Rita Lages, Maria Regina Emery Quites e Antonio Fernando Batista dos Santos, sempre prontos a ajudar.

Por fim, o especial agradecimento aos objetos desta pesquisa. Apesar de inanimados, estão sempre disponíveis a serem novamente revistos, repensados.

“Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo.”

DIDI-HUBERMAN, Georges,
Ante el tiempo, 2011, p. 31.

Resumo

Estudo preliminar que abarca a escultura colonial luso-brasileira – especificamente, esculturas em madeira policromada, produzidas entre os séculos XVIII e XIX - na contemporaneidade, abordando sua trajetória temporal, mudanças em seu *status* e função social, em prol de uma restauração coerente e atenta às necessidades da atualidade. São desenvolvidas no texto tentativas de classificações e reflexões sobre estas imagens, seu estado atual, e conseqüentemente, alterações em suas funções primitivas. Pretende-se contribuir na produção de ferramentas de análise crítica para que estes objetos, ao serem restaurados, o sejam de forma a não procurar no obsoleto justificativas para a recriação de um estado pretérito – que talvez nunca tenha existido.

Palavras-chave: Escultura Colonial Luso-brasileira, Imagem Religiosa, Restauração.

Abstract

Preliminary study that covers the Luso-Brazilian colonial sculpture - specifically, in polychrome wood sculptures, produced in the eighteenth and nineteenth century – on present days, approaching its temporal trajectory, changes in their status and social function, in favor of a consistent and responsive restoration needs of today. Attempts ratings and reflections on these images, its current state, and hence changes in their primitive functions are developed in the text. It is intended to produce critical analysis tools for these objects to be restored, the other so as not to look outdated, justifications for the recreation of a past state - which perhaps never existed.

Key words: Luso-Brazilian Colonial Sculpture, Religious Image, Restoration.

Lista de figuras

Figura 1 - Victor Meirelles, Primeira missa no Brasil, 1860, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro-RJ.....	14
Figura 2 - Igreja Matriz de N. S. de Nazaré (1779), Mariana- MG.....	21
Figura 3 - Escultura primitiva de N. S. Do Pilar e sua substituta, que atualmente se encontra entronizada no retábulo-mor, Matriz do Pilar, Ouro Preto-MG.	27
Figura 4 - Retábulo-mor, Catedral de N. S. Do Pilar, São João del Rei-MG.....	29
Figura 5 - Retábulo-mor, Igreja da Purificação (demolida), São João del Rei-MG.....	30
Figura 6 - Par de tocheiros, Museu Mineiro, Belo Horizonte-MG.....	37
Figura 7 - Tocheiros em degrau do presbitério da Matriz de São Caetano, Mariana.	37
Figura 8 - Passo da flagelação e coroação de espinhos, Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas-MG.	38
Figura 9 - Pastor ajoelhado, Museu da Inconfidência	39
Figura 10 - Adorador, Matriz do Pilar, Ouro Preto-Mg.	40
Figura 11 - Imagem de N. S. das Mercês, Capela de N. S. do Rosário, Itabira-MG.....	41
Figura 12 - Nossa Senhora do Rosário e seu retábulo, Sé-Catedral de Mariana-MG	43
Figura 13 - Sagrado Coração do Menino Jesus (Santa Gertrudes), Capela de N. S. do Rosário, Itabira-MG	46
Figura 14 - Santa Quitéria, Museu Mineiro.....	47
Figura 15 - São José, Museu Mineiro.....	49
Figura 16 - Santa Princesa, com a face complementada, Museu da Inconfidência.....	59
Figura 17 - Santa Princesa, sem a face, Museu da Inconfidência	60
Figura 18 - Cristo Crucificado e detalhe da complementação do braço direito da escultura, Museu da Inconfidência.	61
Figura 19 - Rosto da Virgem e do Menino Jesus carbonizados	66
Figura 20 - Escultura nivelada e posteriormente reencarnada.....	67

Sumário

Sumário.....	7
Introdução.....	8
1 - As imagens religiosas, seus usos e (re)significações	10
1.1 - As imagens religiosas desembarcam no contexto brasileiro.....	13
1.2 - As imagens religiosas na constituição do patrimônio brasileiro: modernismo e reminiscência.....	16
2 - Imaginaria colonial Luso-brasileira: entre funções do passado e o <i>status</i> atual	24
2.1 - O culto às imagens	31
2.2 - Imagem cultural e para-cultural	35
2.3 - A imaginária e seus contextos atuais	42
2.3.1 - O caso das iconografias pouco recorrentes	44
3 - A restauração de esculturas em madeira policromada	50
3.1 - “Restauração da função simbólica”: diálogos utópicos da preservação	62
3.2 - A hipermanutenção: restauração da Vingen del Carmen	64
Considerações Finais	69
Referências	72
Anexos	76

Introdução

Este trabalho pretende elaborar uma análise crítica do atual *status* sócio-cultural da imaginária legada pelo aparato cultural católico. Busca entender os novos valores que tangem estes objetos e sua real condição atual, reduzida recorrentemente a meros – primitivos- aspectos culturais.

Devido ao relativo curto tempo de distanciamento entre a produção desses objetos e nossos dias, além das permanências de muitas tradições religiosas até tempos recentes, observa-se, ainda que de forma forjada, uma ideia utópica e tendenciosa da sobrevivência inalterada da função original.

Observando a influência das constatações supracitadas no restauro de imaginária, neste caso especificamente aquela escultórica denominada colonial luso-brasileira, é evidente a exaltação de uma função de culto. Tal função, na grande maioria dos casos, quando não já naturalizada aos olhos viciados de quem vê, é atribuída sem o devido distanciamento, por meio de ferramentas indutivas, provenientes de uma abordagem simplista e nostálgica¹ do objeto.

No que tange a restauração propriamente dita, tal análise tendenciosa acaba por legitimar intervenções que, ancoradas numa visão apenas funcional do objeto, prezam por sua hipermanutenção, sem levar em consideração seus aspectos estéticos e históricos. Quanto a este problema, encontra-se nas formulações teóricas de Cesare Brandi (2004), ainda que tratando de objetos artísticos com funções estruturais – neste caso, obras de arquitetura –, prerrogativas também aplicáveis aos que possuem funções simbólicas, como no caso em questão

[...]claro estará que o restabelecimento da funcionalidade, se entrar na intervenção de restauro, representará, definitivamente, só um lado secundário ou concomitante, e jamais o primário e fundamental que se refere à obra de arte como obra de arte. (BRANDI, 2004, p. 26)

Portanto, existe uma rede complexa de variáveis a serem levadas em consideração em uma restauração, sendo esta espécie de redução do objeto a uma mera funcionalidade superficial a ser preservada, um grave equívoco. Entendendo o caráter essencialmente teórico das questões até então levantadas, é clara a necessidade da elaboração de um inventário dos valores relativos às imagens religiosas, em especial as esculturas, no nosso tempo. Insistindo em vencer o tempo, estas existem no presente de

¹ PHILIPPOT, 1996, p. 268.

forma diferente de como existiam no momento de sua criação. Mesmo quando mantendo sua função quase que inalterada, permanecendo no contexto dito “original”, tais objetos são dotados de uma “dúplice historicidade” (BRANDI, 2004, p.32), e apenas por meio da consciência destes dois momentos podem ser compreendidos.

Antes que esta discussão aparente ser um mero capricho de alguém que, insatisfeito com o panorama atual, contesta os valores e procedimentos adotados pelos seus, é, sobretudo, o resultado de uma inquietude. Ao se deparar com uma escultura, de rara representação iconográfica, abandonada dentro de seu próprio contexto - a igreja, tornou-se imprescindível pensar a pluralidade de categorias dentro do grande “pacote” denominado Imaginária Religiosa. Esta escultura, que posteriormente será explorada no texto como um dos objetos desta pesquisa, permitiu o desenvolvimento de uma análise mais crítica sobre estas imagens, seus antigos e novos contextos e o valores que as permeiam na contemporaneidade.

Parece já evidente um engano, o tratamento de todas as imagens sagradas como ainda portadoras de uma mensagem eficaz e dotadas de uma função cultural, ademais, urge uma classificação capaz de vislumbrar os diversos valores apresentados pelo objeto e seu *status* social atual, ainda que quando ocupando os lugares primitivos.

Toda esta problematização tem uma única finalidade, relativizar a condição primitiva desses objetos, a fim de que o restaurador não cometa equívocos ao intuir funções já inexistentes ou pouco preponderantes. Deve, portanto, enxergar no objeto uma inexorável deposição de valores e aspectos temporais, resultado intransponível da permanência de coisas do passado no tempo presente.

1 - As imagens religiosas, seus usos e (re)significações

A trajetória pouco gloriosa da escultura policromada na História da Arte se confunde com sua trajetória de semelhante desprezo na Restauração. Considerada por muito tempo, e ainda hoje por alguns, uma das denominadas “artes menores”, é um exemplo de expressão visual tratada com desdenho. Paul Philippot (1970), em seu texto *La Restauracion de Esculturas Policromadas*², chama atenção para esta concepção obsoleta quanto a estes objetos, reclama uma restauração que compreenda a singularidade desta categoria, onde uma escultura policromada “[...]no debe ser concebida como la adición de una pintura sobre um soporte de madera e de piedra, sino que debe ser considerada como uma entidad individual”³ (PHILIPPOT,1970, p.1).

Visto que o problema da incompreensão desta unidade potencial - a forma colorida - aparenta não mais existir, este é necessário para evidenciar a trajetória tortuosa destas imagens, que ainda nos anos 70 eram cotejadas em reduzido numero de estudos. A história da escultura policromada e as intransponíveis relações entre forma e cor, como nos afirma Philippot (1970), só conseguem ser claramente diagnosticadas nesta época, o que é espantoso, visto que sua produção se estende desde a antiguidade até nossos dias. Para que haja um entendimento das discussões que serão desenvolvidas, faz-se imprescindível uma digressão quanto a origem da imaginária religiosa católica, além de seu desenvolvimento dentro da estrutura visual do culto católico.

Como nos afirma Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2000) “[...] o uso de imagens sagradas como suporte do culto religioso, oficial ou domestico, é universal” (OLIVEIRA, 2000). A autora propõe uma distinção entre três categorias principais, a saber: as representações de deuses, de seres intermediários e as de homens e mulheres que serviram de modelo exemplar de conduta.

Dentro do contexto cristão, as comunidades primitivas, ainda sem o devido afastamento das tradições pagãs, rejeitaram esse tipo de figuração antropomorfa por se relacionar diretamente com as representações de deuses greco-romanos; estratégia de diferenciação de uma religião ainda embrionária. Apenas no século terceiro estas mesmas comunidades começam a se utilizar de imagens como suporte material do culto, primeiramente em representações de cenas bíblicas nas catacumbas, posteriormente estendidas aos templos, quando na oficialização do catolicismo por Constantino.

² PHILIPPOT, 1970.

³ “[...]não deve ser concebida como a adição de uma pintura sobre um suporte de madeira ou pedra, quando na verdade deve ser considerada uma entidade individual” (nossa tradução)

Oliveira (2000), em seu texto, segue identificando as primeiras representações; o aparecimento dos santos mártires perseguidos pelo Império Romano cultuados de forma espontânea nos locais de martírio ou sepultamento. Após a oficialização da fé católica em 313, foram os mártires prosseguidos pelo culto aos confessores, que apesar de não terem sido perseguidos, foram religiosos e eremitas que testemunharam a fé católica com grande empenho.

Até então todo o estabelecimento da santidade era local, entusiasmado por fieis diretamente ligados a estes homens “veneráveis”, ratificada pela autoridade religiosa local, em geral os bispos. Esta estrutura de canonização informal perdura por toda idade média, dando origem a invocações muito regionais de abrangência muito restrita. Este reconhecimento da santidade só passa a ter um caráter controlado a partir da restrição de beatificações e canonizações ser concedidas apenas pelo soberano pontífice. Avaliado o exercício de virtudes teologais e cardinais⁴, além dos milagres operados, o candidato tinha seu culto reconhecido, sendo elevado a “honra dos altares”.

As “imagens santas”, como entendidas neste momento, tem poucas semelhanças com o que já há algum tempo denominamos Arte Sacra. Essas imagens, tal como os sacramentos, eram coisas “santas”, aspectos visíveis do transcendente. Quanto a essa característica das imagens no período paleocristão até fins da Idade Média, Hans Belting (2010) afirma:

Essas imagens possuíam poderes carismáticos que podiam se voltar contra as instituições da Igreja, na medida em que dela fossem excluídas. Elas protegiam minorias e se tornavam protetoras do povo, uma vez que, por natureza, ficavam de fora da hierarquia. Elas falavam sem intermediação da igreja, com uma voz vinda diretamente do céu, contra a qual nenhuma autoridade oficial tinha qualquer poder. (BELTING, 2010, p. 7)

Portanto, no tempo áureo dos ícones, as imagens preservavam um caráter místico, por serem frutos de lendas de culto, podiam ser integralmente explicadas pela vontade Divina. Belting (2010) às justifica na nova religião universal – do Império Romano, pois “com a adoção das imagens, o cristianismo, antes uma igreja oriental, reafirmou suas pretensões de universalidade no contexto da cultura greco-romana” (*Ibidem*, p. 8).

⁴ Tratam-se de virtudes cardinais aquelas que dizem respeito aos homens, tais como a prudência, justiça e temperança; enquanto as virtudes teologais estão ligadas diretamente a Deus, fé, esperança e caridade.

Antes de tudo, uma nova igreja capaz de suprir as necessidades visuais de uma cultura amplamente marcada pela imagem.

Essa espécie de áurea sobrenatural, permeia a imagem durante todo o primeiro milênio da era cristã, quando, a “era das imagens”, assim chamada por Hans Belting (2010), dá lugar a uma outra Era, a da arte. Estabelecida a era moderna, “nos deparamos com a arte no nosso caminho, uma nova função que transformou a essência da antiga imagem” (*Ibidem*, 2010, p. 8), assim relata o autor o estopim que põe fim a existência do ícone.

Quanto à preferência pela tipologia de representação no cristianismo que precede a era moderna, fica evidente o prestígio do retrato em relação às imagens. A recordação por meio da imagem é potencializada no retrato, este não se restringe a existência pretérita da narrativa, que só existe no passado, antes de tudo é presença necessária à veneração. Belting (2010) faz uma ressalva quanto a outra potencialidade do retrato cultural, reafirmando sua extrema utilidade ao culto católico: “Não é bastante ver o retrato de culto como símbolo da *presença* e a figura narrativa como um símbolo da *história*. O retrato também deriva o seu poder de sua pretensão à historicidade, à existência de uma pessoa histórica.” (*Ibidem*, 2010, p.11). Todo este aparato propicia a experiência de encontro pessoal, onde o crente, no caso dos ícones, é confrontado com uma aparição autêntica.

A oposição às imagens, levantada pelos reformadores, concomitante ao aparecimento do valor de arte, insere um novo nível de significado nestas imagens. A era moderna, o renascimento e o surgimento do artista, aquele que de agora em diante controla a imagem como prova de sua habilidade, tornam as imagens portadoras de uma relação plástica mediada, sem o antigo caráter de substância da revelação.

A contrarreforma, resposta da igreja aos rebelados, atribui a essa novíssima arte a tarefa de oferecer respostas contemporâneas à antiga imagem, que já não possuíam mais seus poderes de natos repositórios da fé. Respostas imagéticas para problemas dogmáticos e de conduta. Dentre suas várias deliberações e proibições, os documentos conciliares não só restringiam artistas e suas formas de representação, eles procuravam traçar novas ligações entre imagens e fiéis, renovavam o repertório de artistas e arquitetos prezando por formas mais atuais de emoção e sensibilidade estética.

Este novo *status* das imagens religiosas fica evidente em citação do documento conciliar de 1563, *Sacrosancti oecumenici concilii Tridentini canones et decreta*, que adverte:

Além disso, devem-se ter e conservar, especialmente nos templos, imagens de Cristo, da Virgem mãe de Deus e de outros santos e a elas se deve conferir a devida honra e veneração, não por se acreditar que haja nelas alguma divindade ou virtude em razão da qual deveriam ser cultuadas, ou para se obter algo delas, ou porque se deva depositar confiança nas imagens, como outrora ocorria com os gentios, que colocavam sua esperança nos ídolos, mas porque a honra que é a elas dirigida volta-se para os modelos que representam, de tal forma que, através das imagens que beijamos e diante das quais descobrimos a cabeça e nos prosternamos, adoramos a Cristo e veneramos os santos cuja aparência elas reproduzem. (LICHTENSTEIN, 1995, p.68)

O trecho apresentado é sintomático para se pensar o controle proposto pela Igreja às imagens. A partir deste momento foi necessário tentar suprimir toda superstição que regia a imagem, que não mais deviam ser vistas como divindades materializadas. A imagem agora é tratada como representação, formas visíveis de modelos, a qual existe somente pelo trabalho humano que transforma a matéria em visualidade.

Contudo, é evidente que esta determinação não conseguiu homogeneizar o culto e extirpar da imagem sua face de misticismo. São exemplos destas permanências na era moderna as imagens e a religiosidade da contrarreforma em Portugal e Espanha. Lugares onde ainda no século XVIII é possível constatar o caráter miraculoso de algumas destas imagens para suas comunidades. O recrudescimento barroco do uso de imagens é uma realidade na Ibéria, estendendo-se às suas colônias, porém, não pisamos mais em um solo do livre culto; as imagens sagradas após o advento do valor de arte estão submetidas à influência de outras variáveis.

1.1 - As imagens religiosas desembarcam no contexto brasileiro

É neste momento, entre os séculos XVI e XVII, que a imagem religiosa, juntamente à religião católica, chega à recém descoberta terra brasileira. O fato de à monarquia portuguesa terem sido concedidos os privilégios e faculdades do Patronato Régio em 1506, por meio da bula papal *Dudum cupientes* de Júlio II, reitera a solidez da fé católica nestas terras e a boa relação entre monarca e Romano Pontífice. Um estado de uma religiosidade arraigada, onde o poder do catolicismo é intenso e preponderante, ainda mais no que tange a religiosidade popular e o uso de imagens.

Junto aos desbravadores que chegaram à terra de “Vera Cruz”, chegam também os símbolos de sua fé, devoções plasmadas em materialidade. Ocorre aqui citar a

interessante pintura de Victor Meirelles retratando a primeira missa rezada no Brasil (FIGURA 1). Apesar de ter sido pintada em 1860, repleta de toda carga romântica e controversa da “invenção” de uma imagem do descobrimento, esta apresenta a importância da simbologia religiosa para os povos colonizadores. A cruz que na nova paisagem se ergue para o ofício divino, é, antes de tudo, retrato do peso que a simbologia cristã exerceu sobre os povos durante os vários séculos de sua existência. Um cristianismo que se reserva a representar apenas pelo instrumento que martirizou aquele que lhe concede o nome; Cristo. Instrumento este imprescindível ao rito, que criara uma comunhão ideológica entre colônia e metrópole.



Figura 1 - Victor Meirelles, Primeira missa no Brasil, 1860, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro-RJ.

Logo ao descobrimento, surgem as primeiras capelas, que quando são criadas para abrigar imagens trazidas pelos pioneiros colonizadores, necessitam de encomenda ou sua fabricação *in loco*. Surgem para tal fim as primeiras oficinas, ainda restritas ao ambiente conventual, onde clérigos de ordens regulares, responsáveis pela catequização dos indígenas e pela implantação da religião no “novo mundo” começam a produzir o que hoje denominamos imaginária colonial luso-brasileira. Juntamente a essas oficinas, imagens são importadas de Portugal para suprir a carestia das primeiras demandas, encomendas estas que se prolongam até o século XIX ⁵.

Não será desenvolvido aqui um estado da arte aprofundado sobre a historiografia relativa às oficinas que produziram imagens durante o período colonial. Apenas é

⁵ OLIVEIRA, 2000.

necessário dizer que elas abrangem todo o território onde a colonização portuguesa atingiu e são coetâneas às mesmas.

Vale ressaltar algumas oficinas de imaginária, que pelo seu fausto foram amplamente estudadas: a oficina conventual paulista e seu interessante trabalho de modelagem do barro; as oficinas cariocas, ressaltando a atuação de oficiais mecânicos portugueses; e as oficinas mineiras, em especial a de Antonio Francisco Lisboa- o Aleijadinho⁶. O grande artista/artífice brasileiro, que por sua produção escultórica e condição racial e social, obteve grande prestígio nas empreitadas da construção de uma ideia de arte genuinamente brasileira.

Por sua preponderância em relação à produção de outros locais, a arte colonial das Minas Gerais foi, logo que redescoberta pelos entusiastas do patrimônio nas primeiras décadas do século XX, um terreno fértil para a construção de uma identidade nacional e formulação de uma “catequese” para o patrimônio. Por apresentar acepções próprias e soluções genuinamente locais, características geralmente vinculadas a distância em relação ao litoral e ao vertiginoso ciclo do ouro, Minas apresentava uma luz à necessidade de se eleger uma expressão visual genuinamente brasileira.

Tudo o que até então foi dito, pretende oferecer umnexo entre a tradição da imagem religiosa e sua apropriação no contexto brasileiro, tenta situar as imagens cotejadas por este trabalho para melhor tratá-las. Mais que uma arqueologia de seu aparecimento, quer-se compreender como foram reconhecidas durante sua trajetória, para bem restaurá-las.

Cabe agora elucidar a constituição do movimento que transformou estas esculturas em “Patrimônio da Nação”, seus fomentos e implicações, a fim de chegar ao momento em que tratadas como bens culturais, as esculturas coloniais provenientes do aparato visual da religião, passam a ser tratadas também como obras de arte e deste modo objetos passíveis de serem restauradas.

⁶ Quanto a imaginária brasileira, ressaltam-se trabalhos de grande conteúdo e qualidade, tais quais: BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a escultura Barroca no Brasil*. São Paulo: Record, 1971; OLIVEIRA, Myriam A. R. *Imagem Religiosa no Brasil*. In: Brasil 500 anos. 2000;

1.2 - As imagens religiosas na constituição do patrimônio brasileiro: modernismo e reminiscência

As narrativas que conceberam o “patrimônio brasileiro” são frutos de uma relação ideológica da perda⁷, um vazio da história que viria a ser preenchido com a invenção do patrimônio nacional. Apesar de contraditória, é essa relação com a ausência, a busca do elo perdido entre passado e presente, que cria o fetiche pelo patrimônio. Como nos afirma José Reginaldo Gonçalves: “É o distanciamento mesmo desses bens culturais no tempo e no espaço, através da retórica da perda, que os transforma em “objetos de desejo”, “objetos autênticos” [...]”(GONÇALVES, 1996, p.111).

A história, na perspectiva da perda, é sem dúvida um processo infinito de destruição, onde

valores, instituições e objetos associados a uma “cultura”, “tradição”, “identidade” ou “memória” nacional tendem a se perder.[...]O efeito dessa visão é desenhar um enquadramento mítico para o processo histórico, que é equacionado, de modo absoluto, à destruição e homogeneização do passado e das culturas. (GONÇALVES, p.22, 1996)

Nessa perspectiva, a constituição do patrimônio brasileiro pode ser encarada como uma (re)descoberta,, esforço de reminiscência, em que os promotores da consciência nacional⁸ buscaram reconhecê-la a todo e qualquer custo.

A figura de Mário de Andrade se sobrepõe neste aspecto, um entusiasta nato, empenhado em promover o Patrimônio Nacional, ao mesmo tempo em que o construía junto aos modernistas.

Em texto escrito à Revista do Brasil, Mario de Andrade transparece esse caráter de canteiro de obra que era a construção da chamada “consciência nacional”, uma edificação alicerçada no início do século XX que culmina na criação do Serviço do Patrimônio Nacional, em 1937.

É muito sabido já que um grupo de moços brasileiros pretendeu tirar o Brasil das pasmeiras artísticas que vivia. [...] Tinham de transportar a consciência nacional para o presente do universo. Muito bem. Mas onde estava essa consciência nacional? [...] Era preciso auscultar, descobrir, antes: ajudar o aparecimento da consciência nacional. As pesquisas se multiplicaram nesse sentido entre os modernistas brasileiros. A realidade brasileira, agora criticada e não apenas

⁷ GONÇALVES, 1996.

⁸ ANDRADE, 1924.

sentimental caracteriza já claramente o trabalho desses grupos [...]. É trabalho consciente. E deve ser sobretudo prático, tradicional e experimental. Muito nos ajudará a obra dos historiadores, dos folcloristas, dos regionalistas, dos sociólogos. (ANDRADE, 1924)

O pequeno trecho do texto de Mário de Andrade reflete o ímpeto de “criação” de um patrimônio nacional no qual estavam mergulhados os modernistas. Ele mais ainda, pois desde o começo de sua carreira, havia se dedicado ao estudo do passado colonial brasileiro. Como afirma Maria Rossetti Batista⁹, seu primeiro ensaio de fôlego, escrito em 1919, era consagrado a “Arte Religiosa no Brasil”, a qual iria conhecer profundamente durante a viagem realizada em junho de 1919 a Minas Gerais.

Segue a cronologia de sua trajetória pela arte colonial citando a célebre obra “O Aleijadinho e sua posição nacional” (1928/1935), sobre a qual Mário se referia de uma forma quase que devota, dizendo: “O Aleijadinho é o único artista brasileiro que considero realmente genial” (ANDRADE, *apud* GIRÃO, 2001). Este texto é fruto da festejada viagem de 1924, na qual reviu criticamente as obras de Aleijadinho, transformando-o no exemplo maior da intenção modernista de detectar uma arte realmente nacional. Vale também ressaltar seu derradeiro ensaio dedicado à vida e obra de Jesuíno do Monte Carmelo (1941-1945).

Além do nome de Mário de Andrade, é imprescindível citar outros grandes nomes que, como ele, fomentaram as primeiras iniciativas para a construção do patrimônio brasileiro. Primeiramente o grupo dos incentivadores do neocolonial; Rossi-Osir, Wash Rodrigues, Ricardo Severo, José Mariano Filho e Lúcio Costa, dentre outros pioneiros no estudo da arquitetura colonial. Esses apenas são precedidos nos estudos do campo por Manoel Querino e Diogo de Vasconcellos, que já publicavam sobre o tema havia algum tempo. Um pequeno grupo que se interessara pelo assunto ainda quando o mesmo se encontrava desprezado pela história da arte, ainda regida pelos padrões acadêmicos e classicistas (anti-barroco).

Dentre os modernistas, ressaltam-se Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e o franco-suíço Blaise Cendrars; todos, na companhia de Mário, participaram da “viagem de descoberta” na semana santa de 1924, visitando as cidades coloniais mineiras de Ouro Preto, Mariana, Congonhas, São João Del Rey e Tiradentes. Buscavam, sobretudo, uma arte brasileira, que mesmo influenciada pela arte europeia, apresentasse soluções e manifestações locais - uma arte síntese. Encontraram-na no Barroco – Rococó –

⁹ BATISTA, 2002.

produzido em Minas Gerais, contexto que abarca a maioria dos casos que serão tratados neste estudo.

Todo este movimento pretendia dar uma face moderna e ao mesmo tempo tradicional ao Brasil, e para encontrar essa face tradicional era necessário ir aos confins da cultura, a localidades ermas e já decadentes, onde o progresso industrial não havia chegado ao ponto de exterminar essa ingenuidade e inventividade primitiva. Mais ainda, onde o progresso inexistente não promovera a substituição de toda a estrutura da cidade, que se encontrava “preservada” também pelo fato de não existirem recursos e demandas para sua atualização.

Os empenhos de Mário de Andrade na promoção e preservação do patrimônio brasileiro culminam em seu *Anteprojeto de Proteção do Patrimônio Nacional*¹⁰, encomendado pelo então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. O documento é basilar para se pensar as políticas do patrimônio no Brasil, além do impacto da atividade do SPHAN na relação entre comunidade e os objetos religiosos após sua criação.

Dividido em três capítulos, o documento de Mário de Andrade, no primeiro, sistematiza as atribuições das quais o SPAN – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – seria responsável, tais quais “determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio **artístico** nacional”¹¹ (grifo nosso). No capítulo II, relaciona quais seriam os bens culturais à constituir o *patrimônio artístico nacional*, subdivididos em oito categorias e agrupados em quatro livros de tomo, como também a relação das categorias de bens que não devem pertencer ao mesmo. O capítulo III dedica-se a determinar as estruturas internas do SPAN, que seria composto por seis órgãos.

O anteprojeto, realizado em 1936, serviria de base ao texto do Decreto – Lei nº 25/37, que funda o SPHAN e estabelece as diretrizes a serem tomadas por este na proteção do patrimônio.

A institucionalização da preservação do patrimônio nacional só se torna uma realidade com a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937. O pensamento nacionalista, fomentado pelos modernistas já na década de 20, toma forma concreta. Modernidade e tradição se unem sem antagonismos em prol da preservação, do fomento, e principalmente da constituição do patrimônio cultural de uma cultura ainda há pouco “detectada”, se não a considerarmos uma criação.

¹⁰ ANDRADE, 1936.

¹¹ *Ibidem*, 1936.

As ações de preservação, antes de tudo, denunciam uma crise. Além da busca por uma sonhada identidade nacional, as ferramentas de preservação são sintomas de um afastamento entre os bens simbólicos e seus usos e fruição intensa. É a crise de um mundo que se seculariza incessantemente, até mesmo nos lugares mais afastados. O antigo e o novo tomam claros contornos.

Se abdicarmos do idealismo que insiste em ver a permanência inalterada de um “passado” no presente, veremos, ainda, que as tradições se mantêm e a religião ainda persista influente e eficaz, que o olhar de quem vê, sua mentalidade e forma de interagir e perceber os objetos necessariamente tende a se modificar.

Como nos afirma Walter Benjamin (2012):

No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também sua forma de percepção. O modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só da sua natureza, mas também da história. (BENJAMIN, 2012, p. 13-14)

Existe, portanto, um obstáculo intransponível para as permanências inalteradas de coisas do passado em sua existência presente: a força da história. História essa, assim como a pensada por Benedetto Croce, que é dominada pelo presente, uma “história contemporânea”¹², que “por mais afastados no tempo que pareçam os acontecimentos [ou os objetos] de que trata, na realidade, a história liga-se às necessidades e às situações presentes nas quais esses acontecimentos tem ressonância”(CROCE, 1938, p. 5; *apud* LE GOFF, 1990, P.24).

O patrimônio é um manifesto contra o quadro de transitoriedade, uma tentativa ocidental de contrabalancear essa tendência; ações institucionalizadas para sua preservação, buscando reverter esse quadro por meio da procura de valores permanentes¹³. Ações executadas no presente, esforço contemporâneo em assimilar as tradições do passado afim de preservá-las.

Tratando especificamente da categoria de objetos aqui trabalhada, as esculturas do aparato visual do culto católico - escultura colonial luso-brasileira -, essa tendência a vê-las como uma existência perene e inalterada é totalmente descabida na perspectiva da história. Embora não existam estudos contundentes que avaliem a função social-simbólica desses bens no momento imediato que antecede sua “patrimonialização”, é possível supor que os mesmos, apesar de ainda apresentar certa eficácia frente a

¹² CROCE, 1938; *apud* LE GOFF, 1990, p.24.

¹³ GIRÃO, 2001.

devoção católica, existiam de forma distinta de quando criados, além de pela mesma serem novamente modificados.

Partindo do pressuposto que essas permanências demandavam uma certa manutenção que garantisse a funcionalidade dos objetos, trataremos então da integridade, sobre a qual Claudia Girão (2001) afirma:

A insistência na questão da integridade não traduzia uma visão purista, mas a tentativa de assegurar a legitimidade de relações vivas e diretas entre as obras e a sociedade, proporcionando a possibilidade de novas percepções de um objeto autêntico[...]. (GIRÃO, 2001, p.107)

A autora, tratando da constituição do patrimônio brasileiro, deixa claro em seu texto uma ideia de que o grupo promotor do patrimônio estava à procura de bens materiais que pudessem ser referenciais vivos da relação do homem com o meio cultural no Brasil. Claro, há de se levar em consideração que em princípios do século XX as relações de comunidades e tradições eram muito mais intensas e vivazes, além de serem relações muito mais íntimas as traçadas com essas materialidades do passado, no caso das esculturas do culto católico feitas na época colonial. Porém, já existia um novo modo de se relacionar com esses objetos, um afastamento de contextos temporais.

Essa distância pode ser observada mesmo na sobrevivência de técnicas e ofícios relacionada à manutenção dos monumentos. Em imagens dos arquivos do IPHAN, é recorrente se encontrar imagens de igrejas e capelas em lastimável estado de degradação (FIGURA 2).

Se tratando de objetos em pleno funcionamento e em lugares de tradições preservadas, parece pouco evidente a aceitação de marcas da passagem do tempo ou mesmo a extrema deterioração desses bens. A integridade, como afirmou a autora, é um indício de relações vivas entre sociedade e bens materiais. E a falta dela, o que reflete?



Figura 2 - Igreja Matriz de N. S. de Nazaré (1779), Mariana- MG. Foto: Renato Morgado.

Não se pretende aqui oferecer respostas exatas para a questão levantada, apenas atentar para essa incongruência em que o discurso do “patrimônio vivo” acaba caindo. As coisas do passado estabelecem relações com as comunidades no presente, mas, sobretudo, continuam sendo coisas do passado. Existência essa que, como afirma Jaques Le Goff (1990), não é integral ou completa.

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. (LE GOFF, 1990, p.535)

Negar a força do passado na valoração destes objetos é descartar toda trajetória que explica sua existência presente. Ou pior, negligenciar as modificações exercidas pela passagem do tempo na seleção, reconhecimento e forma de percepção de objetos do passado no presente. No caso das esculturas policromadas coloniais, o peso do afastamento temporal entre a produção das imagens e a atualidade, juntamente às interferências exercidas pelas políticas do patrimônio e a valoração destes objetos enquanto bens culturais de interesse artístico, modificam de forma tácita a relação entre objetos e sociedade.

As “imagens religiosas”, antes encaradas apenas desta maneira no contexto brasileiro, se inserem agora na chamada Arte Barroca, são esculturas coloniais luso-brasileiras, expressões da cultura, apresentam valor histórico e estético.

A mudança no *status* destes objetos acarreta até mesmo sua inserção no universo do tráfico e comércio de bens culturais/artísticos. Se os saques e roubos em igrejas coloniais se restringiam apenas a objetos de prataria, ou outros materiais nobres, a partir

dos estudos promovidos pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, as imagens do barroco brasileiro passam também a serem alvos destes saques.

Como situa Antonio Fernando Batista dos Santos (2011), o que antes era roubado por valor da matéria, no caso o valor do metal, passa a ser roubado por seu “valor de arte”, sua potencialidade enquanto bem cultural.

Depois da década de 30, principalmente após a criação do IPHAN em 37, com os estudos mais aprofundados sobre o barroco mineiro e a valorização dos acervos do patrimônio cultural brasileiro, a imaginária torna-se material de maior interesse pelos comerciantes e colecionadores, e a partir daí peças de grande valor cultural, de renomados artistas do período colonial, pertencentes originalmente a monumentos religiosos, tomaram o destino ilícito de coleções particulares, furtadas ou mesmo doadas ou vendidas pelos responsáveis pela sua guarda. (SANTOS, 2011, p. 220)

As mudanças operadas no *status* da imaginária colonial após a criação do SPHAN, não se restringem a intensificação de roubos e do tráfico destes objetos, corroboram para sua fruição enquanto bens artísticos, dotados de autoria e vinculados a uma noção de “bem cultural”. Não cessam de aparecer, já há algum tempo, comunidades, responsáveis ou proprietários procurando formas de comprovar que suas obras foram executadas por artistas/artífices coloniais renomados. Proliferam-se “Aleijadinhos” em todas as cidades coloniais mineiras, em todas as coleções particulares, em publicações inescrupulosas, quando não insanas¹⁴.

As práticas preservacionistas e de valoração do “patrimônio nacional”, inseridas no contexto brasileiro pela criação e a atividade do SPHAN, são imprescindíveis para se pensar a relação entre objetos e sociedade. Inserem um novo estrato de significação nestas imagens: o de bens culturais, estrato este que reverbera inevitavelmente na forma de se relacionar com essas imagens, de vê-las para além do sagrado, não mais apenas intermediárias de uma representação, mas também como objetos de “arte” e até mesmo objetos de valor monetário.

A criação do SPHAN, ao mesmo tempo em que é sintoma da possível decadência de uma época é também influência, opera de forma lenta e gradual uma mudança nas consciências sobre os objetos. O que já era obsoleto, exagerado ou contrário ao “gosto de época” vigente, é transfigurado em legado do passado digno de preservação; dá à tradição – quando não a recria - um caráter urgente.

¹⁴ Ver catálogo: JARDIM, PINTO, COIMBRA, 2011.

A desconstrução da ideia de uma linha temporal contínua que une a imaginária colonial desde o momento de sua produção até os dias atuais (no que tange aos seus usos, funções e fruição), é o primeiro passo para a compreensão de uma imagem religiosa alterada. Alteração que em nada é pejorativa, responde aos caprichos do tempo e dos objetos que insistem em acompanhá-lo em sua trajetória.

2 - Imaginaria colonial Luso-brasileira: entre funções do passado e o *status* atual

É fato incontestável a finalidade primeira da imaginária colonial que serve - ou serviu - de aparato visual da religião católica; o culto e a devoção.

Como afirma Beatriz Coelho (2011),

A imaginária religiosa dos séculos XVII e XVIII no Brasil reflete alguns dos aspectos mais originais e criativos do patrimônio cultural brasileiro desse período. **Suas principais funções eram a veneração nos altares, o uso em procissões e outros rituais católicos, e em oratórios, para a devoção doméstica** (grifo nosso). Podem ser enquadradas em três períodos estilísticos distintos: uma fase maneirista, durante todo o século XVII, quando predominavam as oficinas conventuais; um período barroco propriamente dito, entre 1720 e 1770, e, finalmente, uma fase rococó, nas três décadas finais do século, com prolongamento no século XIX em algumas regiões. (COELHO, 2011, p.8)

Neste trecho, a autora sintetiza a história da imagem religiosa, aquela escultórica, nas terras brasileiras, suas funções e tipologias relativas à forma e local de culto.

As imagens religiosas possuíam, portanto, uma diversidade de usos na liturgia católica, assim como na *devotio* popular. A função exercida pelas mesmas no ritual e nas cerimônias litúrgicas, além da adequação iconográfica das representações, constitui um fator determinante à sua forma, assim como às características materiais e técnicas de sua constituição.

Myrian Oliveira (2005), em capítulo consagrado a escola mineira de imaginária, no catálogo *Devoção e Arte*, estabelece uma diferenciação das imagens retabulares e processionais. Defende que as primeiras se relacionam com o culto oficial nos retábulos de igrejas e capelas, sendo esta categoria a de maior número. São seguidas em número pela categoria processional, usadas, como o próprio nome indica, em procissões ou em outras cerimônias de demonstração pública de fé.

Toda esta conformação visual e cultural na qual estão inseridas as imagens é submetida a uma estrutura muito maior: a religião, as formas de expressão da religiosidade, além da influência que a mesma opera na estrutura social e nas mentalidades. Affonso Ávila (1980), em sua *Pequena Iniciação ao Barroco Mineiro*, atenta para essas relações imprescindíveis na vinculação de imagem e sociedade. Confere a religião e a suas imagens um caráter lúdico, colocando-as como jogo de

forças, tensionamento social exprimido em cores e formas; síntese do período barroco, ou ainda de uma “ideologia religiosa do barroco” (ÁVILA, 1980, p. 1).

Estando, a maioria das imagens escolhidas como objeto deste estudo, inseridas no que se conceitua como “arte barroca”, parece propício abordar as formulações de Affonso Ávila sobre este período nas Minas, principalmente sua ideia sobre uma existência da estrutura do estilo que ultrapassa à própria expressão plástica.

O autor defende a ideia de uma “idade barroca”, ademais o exagero que esta proposição possa vir a aparentar, é de extrema importância o pensamento que entende a expressão visual inserida em um contexto de vida social-ideológico, sendo apenas por este de fato compreendida.

O barroco, ao mesmo tempo, que em sua pompa litúrgica monumental, reafirmava o poder temporal da igreja, era também responsável por um “impacto persuasório sobre uma mentalidade visual” (ÁVILA, 1980). Reflexo de uma circunstância histórico-filosófica do homem da época, circunstância esta fomentada por um contexto coercivo de religiosidade contrarreformista e o absolutismo político.

Este estilo era, segundo o autor, uma resposta às demandas do homem colonial, atendia a seus anseios e oferecia soluções a questões relativas a esta temporalidade. Uma maneira própria, íntima e temporal de exprimir uma experiência particular do real, onde a arte só faz transparecer e sublimar uma visão de mundo. O barroco, portanto,

[...] está de muito perto ligado a um modo especial de ser que aqui[em Minas Gerais] aportou com os novos povoadores portugueses e cedo se amoldou à nossa realidade tropical e americana. Inseparável da ideologia que formou a nossa primeira sociedade e nossos primeiros valores – o religiosismo contra-reformista dos jesuítas -, o barroco não ficou limitado, porem, às formas exteriores de um estilo arquitetônico ou do revestimento ornamental do rito católico. **Ele sintetizava, como já vimos, as forças de interioridade bastante característica do homem do período e delas impregnou, por isso, todas as manifestações da nossa incipiente vida cultural e social** (grifo nosso). (ÁVILA, 1980)

Se assim entendermos as formas exteriores do estilo, os objetos plásticos produzidos e a visualidade criada, nada mais são que a extensão de uma visão do mundo; exprime-se em imagens a experiência íntima do real. Algo comunicável, tangível aos observadores, cognitivo aos devotos, enfim, uma resposta de artífices/artistas a demandas da sociedade e dos homens que a constituem.

Desta forma, o cenário de formas, cores e imagens, serve aos organismos de festas, solenidades religiosas, rito e devoção, que animam a sociedade. São

acompanhados da musica sacra, dos sermões, do odor de flores e incensos, que juntos constituem a totalidade do ambiente onde se desenrolava as práticas da fé. As orientações da igreja, embora não conseguissem apagar as formas locais da religiosidade, aqui aportavam regendo a vivência religiosa, assim como a forma de expressar o sagrado, e conseqüentemente de como este haveria de ser apreendido.

Assim afirma Affonso Ávila:

Ao lado da arraigada religiosidade do colonizador português e de seus descendentes brasileiros, concorria para o caráter monumental emprestado aos templos mineiros a própria orientação até então seguida pela Igreja Católica, que conforme ficou visto, buscava enfatizar o poder temporal da religião através da pompa e do brilho exterior do culto. (ÁVILA, 1980, p.3)

Apresenta, desta forma, um contexto completo, onde imagens, sociedade, religião e mentalidade estavam em plena comunhão. Um contexto histórico onde sua existência era justificável e tangível.

Com as mudanças estilísticas e as alterações no “gosto de época”, a imaginária, assim como retábulos e outras ornamentações do templo, era recorrentemente substituída para atender às novas demandas. Tendo como exemplo Minas Gerais e os estilos que aqui se desenvolveram durante o século XVIII e XIX, podemos estabelecer uma linha de atualizações estilísticas, que vai desde o estilo nacional português, passando pelo barroco joanino e o rococó, até chegar em um período de forte influência neoclássica e eclética. As imagens e decorações, apesar de muitas terem sido preservadas por sua qualidade ou falta de recurso para atualização, sofreram em alguns períodos substituições, acréscimos ou readequações, pois, o organismo do culto carecia de ser atualizado para atender às demandas dos novos tempos, para que continuasse sendo vivo, passível de ser compreendido e assimilado.

São inúmeros os exemplos de imagens retabulares que foram substituídas, ora para serem mais adequadas ao novo retábulo, ou por que eram muito obsoletas em questões de forma e decoração, quando não por sua simplicidade primitiva. Há casos em que também retábulos foram substituídos por outros mais afeitos ao gosto vigente, além de modificações em fachadas e planos arquitetônicos, como na Matriz do Pilar, de Ouro Preto.

Essas modificações revelam a falta de rigidez dos espaços destinados ao culto sagrado, pois estes eram passíveis de serem modificados quando já não se mostravam

eficientes. Deveriam, portanto, estar adequados ao novo vocabulário, serem capazes de expressar formalmente a religião, seu poder e sua forma de revelação do sagrado.

São exemplos de esculturas retabulares substituídas: as imagens de Nossa Senhora do Pilar; das Matrizes do Pilar de Ouro Preto (FIGURA 3) e de São João Del Rey; e as imagens de Nossa Senhora da Conceição, da Matriz de Sabará e do Antônio Dias, em Ouro preto. Todas estas, por serem igrejas paroquiais de localidades importantes, possuíam recursos para atualizações, ainda mais se tratando de seu padroeiro, o orago da Matriz. Além destes casos de grande relevância, existem alguns outros semelhantes em igrejas e capelas de menor vulto, que por serem pouco conhecidas, não nos chegam tais informações.



Figura 3 - Escultura primitiva de N. S. Do Pilar e sua substituta, que atualmente se encontra entronizada no retábulo-mor, Matriz do Pilar, Ouro Preto-MG. Disponível em: http://www.asminasgerais.com.br/qf/UnivlerCidades/cidades/Ouro_preto/ig_nspilar/area.htm, acessado em 12/11/2014.

Em relação aos retábulos, quando não “reciclados” por meio de pequenas modificações ou inserções de elementos do novo estilo, eram reaproveitados no próprio templo, só em casos mais drásticos eram descartados. Serve de exemplo a esta afirmação o caso do retábulo-mor da Matriz de Santa Bárbara, em cidade homônima. O antigo retábulo, de influência joanina, foi reutilizado como retábulo da Capela do Santíssimo, enquanto na capela-mor, construiu-se um novo, já de gosto rococó.

Todas estas constatações nos levam a concluir que existia uma circularidade de objetos dentro do templo. Quando obsoletos estes eram substituídos por outros mais condizentes com as necessidades da época. No caso da imaginária, as antigas eram geralmente recolhidas ao consistório ou a sacristia, permanecendo seu caráter sagrado, mas já vistas como incapazes de cumprir sua função com êxito, não obstante foram substituídas. Não existe mais aqui aquela ideia do ícone, que por sua antiguidade, se torna cada vez mais importante e precioso¹⁵.

Encontram-se nas *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, de 1707, prescrições para o descarte de imagens religiosas e ornamentos, apesar de toda a superstição envolvida, é clara a aceitação de substituições e atualizações.

Por quanto as cousas dedicadas ao Divino culto não pode mais servir em usos profanos, ordenamos, e mandamos q- achando nossos visitadores alguns ornamentos, q- por rotos, ou velhos não estejao capazes de servir, podendo-se reformar co cousa nova, ou uns com outras, demaneyra q- possam decentemente ainda prestar, mandem que assim faça. E se estiverem em tal estado, que ainda que se reformem, não ficarão com decência, os mandarão queymar, e enterrar as cinzas dentro na Igreja, ou lançar no sumidouro das pias bautismaes[...] **E outrosim mandamos, que o mesmo se faça dos vestidos dês Imagens.[...] E as q- achare mal, e indecentemente pintadas, ou envelhecidas, as facão tirar dos taes lugares, e as mandarão enterrar nas igrejas em lugares aparados das sepulturas dos defuntos.** E os retabolos das pintadas, sedo primeyro desfeytas em pedaços, se queymarão em lugar secreto, e as cinzas se deytarão com água na pia bautismal, ou se enterrarão, como das imagens fica dito. E o mesmo se observará com as Cruzes de pão. (CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, 1707, livro IV, *In: EVANGELISTA*, 2006, p. 17-18)

É exigido das imagens estar de acordo com as aspirações estéticas - que na verdade são reverberações de aspirações muito mais amplas e complexas - que regem a época em questão. Claro é também o fato de que grande parte das imagens não foram substituídas, continuavam a cumprir sua função ou não houveram recursos disponíveis para sua atualização, permanecendo em seus lugares primitivos.

Essas atualizações operadas no templo são importantes para se pensar na “dessacralização” da imaginária enquanto objeto (matéria), visto que eram muito mais importantes enquanto imagens comunicantes.

¹⁵ BELTING, *op.cit.*

Tratando ainda das atualizações, no fim do século XIX surge uma nova tipologia material/estilística de imagens religiosas no contexto brasileiro¹⁶, relativas a um modo de produção completamente distinto: as imagens de gesso.

Imersas em contexto já de influências classicizantes, essas possuem um apelo estético muito distinto daquelas produzidas no barroco e rococó. Menos patéticas e apelativas, apresentam um hieratismo racional, exprimem uma nova maneira de se relacionar com o sagrado.

Essas imagens, a contragosto de agentes do patrimônio e tradicionalistas, foram inseridas por comunidades e clérigos em retábulos e outros locais do culto sem qualquer estranhamento dos fiéis. Respondiam a uma atualização do gosto, como também a um novo modo de produção, onde, executadas pelo uso de formas e recebendo uma policromia geralmente simplificada, tinham seu tempo de produção consideravelmente reduzido, possivelmente minimizando os custos.

Quando não adquiridas para a substituição de imagens antigas, as esculturas em gesso conviviam, sem nenhum problema aparente, com as de madeira que às precediam. Afirmação que fica evidente em fotografia do retábulo-mor da Matriz do Pilar de São João Del Rey (FIGURA 4), onde uma imagem do Sagrado Coração de Jesus foi colocada no centro do trono, em meio a inúmeras outras de evidente antiguidade.



Figura 4 - Retábulo-mor, Catedral de N. S. Do Pilar, São João del Rei-MG. Acervo do IPHAN. Foto: s/d.

¹⁶ ETZEL, 1979.

Constatação esta, que também pode ser observada em fotografia do retábulo-mor da Igreja da Purificação, em São João del Rey (FIGURA 5), onde o mesmo, de clara influência rococó, recebeu inúmeras esculturas de gesso. Parece claro ser natural esta assimilação de imagens mais condizentes com a nova época, seja em termos de forma, representação ou mesmo do modo de produção das imagens.

Neste caso, é visível a incompatibilidade entre o tamanho dos nichos e as esculturas, bem pequenos se comparados às mesmas. As esculturas laterais, colocadas ao lado do nicho e não sobre o mesmo é prova cabal da inserção de novas esculturas no retábulo.

Sobre as esculturas de gesso, vale ainda salientar o fato de ter sido por meio dessas que ocorreu a introdução de novas iconografias, como no exemplo da Igreja da Purificação a presença de uma representação de Nossa Senhora das Graças no trono, iconografia surgida na França em meados do século XIX.



Figura 5 - Retábulo-mor, Igreja da Purificação (demolida), São João del Rei-MG. Foto: Eric Hess, 1940.

Todos estes exemplos são formas de exprimir as mudanças operadas pelo tempo, assim como pelas novas necessidades que tangem a religião, na relação entre fiéis e imagens. Como trataremos adiante, assim como as mentalidades; o culto, as imagens e a relação traçada entre essas e os fiéis, também sofreram e continuam sofrendo mudanças em especial durante o século XX, que no contexto brasileiro, aparenta ser o mais drástico em questões relacionadas ao devir de tradições, secularismo e mudanças nas diretrizes do catolicismo, esta última se estendendo a todos os domínios da Igreja Católica no mundo.

Sendo a relação entre sociedade e objeto tão importante à restauração, determinando suas diretrizes e ações, tentaremos mensurar as relações de culto às imagens religiosas na atualidade.

2.1 - O culto às imagens

Como afirma Hans Belting (2011), a interpretação das imagens sagradas e sua veneração coletiva são inseparáveis. Portanto, o culto, antes de tudo, se baseia na cognição da entidade representada pela imagem, sua potência enquanto forma de acesso a divindade.

Visto que as realidades da fé nunca estiveram disponíveis de um modo empírico e sensível aos fiéis, a imagem, na esfera da religião, funciona como uma ponte que faz o intangível torna-se perceptível. Esse conceito de imagem como janela da realidade inatingível, segundo Belting, nasce na religião. Porém, o conceito de realidade em questão, se modifica a todo momento, desencadeando reivindicações por imagens mais compatíveis. O cristianismo, portanto, era “tão diferente quanto a sociedade em que foi praticado e por esta foi tão condicionado quanto, por sua vez, a condicionou” (BELTING, 2011, p. 13).

Essa relação de concomitância entre sociedade e religião é essencial para a compreensão das modificações operadas na imagem e em seu culto, ou ainda na própria religião. Deve-se, pois, entender ser um erro pensar que o catolicismo continua ainda a ser o que já foi outrora.

O sagrado expresso por meio de imagens, após o secularismo que atingiu drasticamente a sociedade, teve sua essência modificada. Tratando da iconoclastia na contemporaneidade, Belting (2011) afirma que, “deixamos de crer que imagens são mais que imagens e, por isso, já nem sequer temos necessidades de as refurtar”

(BELTING, 2011, p.31). A afirmação contém uma ideia de esvaziamento da imagem sagrada, uma imagem que se encerra na própria imagem.

Além do secularismo, é justo tratar de algumas exortações e determinações conciliares, que apesar de não refurtarem a imagem sagrada, transparecem o novo posicionamento da Igreja perante a elas.

Paulo V, publica, quando finalizado o Concílio Vaticano II, em 1963, o documento conciliar que dava novas diretrizes para uma igreja a ser atualizada. Este mesmo Concílio, responsável pela mudança do rito da missa, tratará desta forma as imagens sagradas: “Mantenha-se o uso de expor imagens nas igrejas à veneração dos fiéis. Sejam, no entanto, em número **comedido** e na ordem devida, para não **causar estranheza** (grifo nosso) aos fiéis nem contemporizar com uma devoção menos ortodoxa.” (*SACROSANCTUM CONCILIUM*, 1963).

Embora colocado de forma amena, existe neste trecho do documento as bases que indicam uma relação mais contida e restrita do uso de imagens pela Igreja. Sempre procurando não ferir a longa “tradição”, a Igreja restringe-se a pautar e guiar o uso dessas imagens, sem delas se desfazer totalmente. Uma Igreja, que no calor de um concílio, pensava estar próxima do anseio escolástico de uma religião, onde a revelação provinha do texto sagrado, da própria palavra de Deus – a bíblia, dispensando a bengala das imagens.

Em outro documento, relativo ao 12º século de aniversário do Concílio de Nicéia, João Paulo II aborda as virtudes dos concílios e aponta suas contribuições ao uso de imagens, contra as constantes vertentes iconoclastas. Desta forma, afirma:

No Ocidente, a Igreja de Roma distingue-se, numa continuidade sem interrupção, pela sua ação a favor das imagens, sobretudo no momento crítico em que, entre os anos de 825 e 843, os impérios bizantinos e franco se demonstraram ambos hostis ao Concílio Niceno II. No Concílio de Trento, a Igreja católica reafirmou a doutrina tradicional, contra uma nova forma de iconoclastia que então se manifestava. Mais recentemente, o Concílio Vaticano II **recordou com sobriedade** (grifo nosso) a posição constante da Igreja a respeito das imagens e da arte sacra em geral. (*DUODECIMUM SAECULUM*, 1987)

Outra vez, ainda que de forma sutil, as orientações oficiais da igreja apontam uma tendência que vê na atualidade um momento onde as imagens devocionais já não são imprescindíveis à apreensão do sagrado, e quando são, já o fazem de forma a adaptar-se a nova época e sua nova forma de culto. Constatação essa baseada no pensamento de uma igreja modernizada, capaz de aceitar a abstração contida na fé.

Em carta apostólica, publicada no regime de *motu proprio*¹⁷, Bento XVI, constata as aspirações renovadoras do Concílio Vaticano II, que sendo o último, contém explicações para grande parte das últimas transformações ocorridas no culto. Quanto a este, afirma: “nos tempos mais recentes, o Concílio Vaticano II expressou o desejo de que a devida e respeitosa reverência ao culto divino se **renovasse** outra vez e se **adaptasse** (grifo nosso) às necessidades da nossa época.” (*SUMMORUM PONTIFICUM*, 2007.)

A carta de Bento XVI, apresenta a intenção conciliar de adaptar a igreja aos novos tempos; intenção de uma igreja, que mesmo mantendo as tradições, constata os novos anseios da sociedade e se modifica. Essas modificações, em especial a substituição do latim pela língua vernácula na liturgia, além do uso comedido de imagens e da aproximação entre fiéis e o texto sagrado, denunciam uma grande renovação na relação entre prática da fé e sociedade, que se modificam de forma correlacionada.

Essas relações atingem diretamente o culto das imagens, modificando o *status* das imagens sacras, já tantas vezes alterado, e agora novamente revisto pelas urgências de uma religião que pretendia vencer os obstáculos impostos por uma mentalidade altamente secularizada.

Para viabilizar o entendimento das imagens sagradas no novo contexto parece oportuno abordar o conceito de arte sacra. Esta que como afirma Luigi Pareyson (1997), “pode ser sacra apenas sob duas condições: em primeiro lugar, deve ter uma inspiração religiosa e, em segundo lugar, deve obedecer a prescrições eclesiais relativas às exigências do culto.” (PAREYSON, 1997, p. 52).

Por mais que essas prescrições eclesiais, tais quais as diretrizes conciliares, não sejam capazes de homogeneizar o culto, ou mesmo apagar traços de misticismo ou religiosidade não oficial, operam mudanças consideráveis na relação entre os fiéis e o sagrado. No que tange as mudanças operadas pela passagem do tempo sobre as imagens e a função pela qual foram criadas, o autor se posiciona, conceituando o que acredita ser realmente a arte sacra.

A arte sacra é verdadeiramente religiosa se a espiritualidade que nela se encarna está intimamente invadida de fé e experiência religiosa. [...] Pode acontecer que certas prescrições inerentes ao culto permaneçam ancoradas a uma sensibilidade passada, ou que um gosto renovado

¹⁷ Espécie de normativa de “iniciativa própria” do Sumo Pontífice.

fique limitado a pouquíssimos estratos da população religiosa. (PAREYSON, 1997, p. 52-53)

Para serem considerados “arte sacra”, os objetos devem ser repletos da íntima experiência religiosa e aptos a desempenhar seus fins culturais. É nesse espírito religioso que anima a representação do sagrado e o tratamento dos assuntos representados que deve se concentrar nossa atenção, pois daí é que deriva a diferença entre arte sacra e a outra arte que apresenta apenas temáticas da religião ou da mesma é proveniente.

Aos olhos anacrônicos dos que hoje visitam um templo católico antigo, a estes, a menos que haja grande esforço e estudo, não é permitida a real compreensão destes monumentos. Não se desvelam automaticamente os véus que encobrem seus usos primitivos e a real função dos inúmeros elementos que compõem este espaço simbólico. Os ritos, as práticas da religião e as formas de devoção, além da construção de um espaço racionalizado - razões estas da religião - são elementos imprescindíveis para a compreensão do templo como um espaço funcional.

Toda esta construção, que por um longo se manteve sem grandes modificações, sofrera, como mostrado, grandes mudanças no século XX. O rito tridentino, que desde o Concílio de Trento, em 1570, unificou o rito ocidental por meio de seu *missale romanum*, permanecendo vigente por durante quase quatro séculos sem receber qualquer modificação significativa, foi substituído pelo novo missal do Vaticano II. A mudança de rito acarreta obrigatoriamente modificações nas relações entre fiéis e religião, e conseqüentemente entre imagens.

A missa, antes celebrada *versus Deum*, ou segundo as referências místicas de orientação, *ad orientem*¹⁸ (que se tratava não do oriente real, mas do litúrgico), passa a ser realizada *versus populum*. Essa mudança na orientação, adicionada ao fato do rito passar a ser realizado em língua vernácula, em certa medida, rouba a atenção recebida pelas imagens até então no templo religioso. Os fiéis, de agora em diante, entenderiam o que é dito o rito da missa, acompanham a liturgia, proferida em sua própria língua, não ficando, como anteriormente, circunscritos ao que é lúdico e visual.

As imagens religiosas, na medida em que se afastam do ideário que rege as práticas da religião e suas aspirações, tornam-se vazias de um conteúdo espiritual-religioso que até então sustentava sua existência enquanto imagem comunicante. As representações iconográficas, formas, o vocabulário estético-decorativo e outros vários

¹⁸ “Para o oriente”, fazendo referência à direção da cidade de Jerusalém.

aspectos das imagens deixam de ser imprescindíveis, pois estão em um contexto onde não são mais requisitados ou fomentados obrigatoriamente.

Outras imagens, pela manutenção de tradições ou relações arraigadas em relação a algumas devoções locais, continuam a ter seu culto mantido. São geralmente de iconografias mais recorrentes ou representações atualizadas, que por se encaixarem nos novos paradigmas da religião, foram preservadas ou inseridas pelo culto contemporâneo, quando não se referem a um regionalismo já há muito tempo consolidado.

Por mais que o calendário romano tenha permanecido inalterado, repleto por seus diversos santos de épocas e locais variados, algumas hagiografias condizem mais com as recentes aspirações da igreja. Estão, por assim dizer, mais próximas dos fiéis e suas necessidades. São exemplos destes casos algumas iconografias marianas, São José, além de santos e santas mais recentes ou de maior popularidade.

Ressalta-se que as representações do Cristo patético, muito caras ao universo do barroco, excetuando a unanime e perene imagem do crucificado, foram gradativamente substituídas por representações mais serenas, tais como o Cristo Misericordioso, O Bom Pastor, ou outras de igual afabilidade. Reflexo de uma nova forma de se relacionar com o sagrado, uma mudança de posicionamento perante a figura central do Cristo.

Tratando, portanto, das imagens-foco desta pesquisa, as esculturas em madeira policromada, o próximo passo constitui uma diferenciação entre quais delas eram cultuais e quais apenas eram para-cultuais. Diferença essa, muitas vezes, negligenciada pelos restauradores que insistem em reduzir toda imaginária colonial à chamada categoria de imagem devocional, insuficiente para se justificar o que com ela tem se justificado recorrentemente.

2.2 - Imagem cultual e para-cultual

Apesar de serem ambas símbolos materiais produzidos no universo da fé católica, é de suma importância salientar que nem todas as imagens, mesmo que em seu estado inicial, tinham a intenção de desempenhar o papel de “imagens santas”. Trata-se aqui, pois, de tocheiros ou figuras relativas ao *theatrum sacrum*, imagens que nunca foram vistas como a existência visível do Deus invisível, ou mesmo a representação de

santos e santas que passaram pelo tempo histórico e hoje na “glória celeste” só se deixam venerar por suas “piedosas imagens”.

As imagens em questão, sempre acompanhadas de outras criadas para o culto, não são apenas veneradas como os “virtuosos” santos, a virgem ou o cristo – ser humano histórico, única face representável do Deus cristão, nem ao menos faziam parte das potestades celestes, que apesar de serem “inteligências puras”, sem existência histórica, eram passíveis de representações, tratam-se aqui de figuras anônimas, personagens que compõem uma cena, seja esta o presépio do Cristo ou rito místico da missa.

A figura do tocheiro, muito recorrente na arte colonial luso-brasileira, exemplifica de forma interessantíssima essa categoria de imagem religiosa que não foi criada para o culto. Olinto Rodrigues dos Santos Filho (2005), afirma serem estes baseados nas esculturas de convite que eram colocadas ladeando portas nos salões das casas solarengas do norte de Portugal, região do Minho e Douro. Muito comuns em Minas Gerais e na Bahia, como afirma Santos Filho, essas esculturas

complementavam a talha das capelas-mores, colocadas sobre os degraus do presbitério ou junto ao arco cruzeiro, ou mesmo dentro do retábulo, como em Congonhas. Não se tratando de imagens sacras, os artistas tinham inteira liberdade em representá-las, pois a sua função quase meramente decorativa era portar um círio que reforçava a iluminação do altar. (SANTOS FILHO, 2005, p.130)

Geralmente representam marmanjos vestidos à romana, ou usando túnicas cingidas ao corpo por fitas ou faixas, que se abrem sobre as coxas, como em um par da Coleção Geraldo Parreiras, pertencente ao Museu Mineiro (FIGURA 6). São constantes nessas peças os suportes para os círios, geralmente em forma de uma cornucópia canelada ou em gomos retorcidos. Como colocado pelo autor, essas esculturas não apresentam um caráter sacro, apenas habitam o espaço sagrado (FIGURA 7), porém, não possuíam funções religiosas específicas.



Figura 6 - Par de tocheiros, Museu Mineiro, Belo Horizonte-MG. Foto: Danielle Luce.



Figura 7 - Tocheiros em degrau do presbitério da Matriz de São Caetano, Mariana. Foto: Eric Hess, s/d.

Em foto da capela-mor da Matriz de São Caetano, Mariana-MG, realizada por fotógrafo do IPHAN, provavelmente nos anos 40, podemos observar a posição secundária em que eram colocadas essas esculturas, ladeando o altar. São, desta forma, uma complementação que é ao mesmo tempo decorativa e funcional, visto que serviam com suporte para velas, fonte de luminosidade.

São também exemplos de imagens para-cultuais, figuras anônimas que compõem cenas do nascimento do Cristo, sua vida pública e paixão, além de outras cenas da história bíblica ou hagiográfica. Pastores, soldados, e outros personagens-tipo que representam mais uma coletividade ou grupo do que a uma entidade individual.

Ressalta-se quanto à estas imagens o conjunto escultórico dos *Passos da paixão*, situados no adro do Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, em Congonhas - MG (FIGURA 8). Apesar de conterem diversos personagens bíblicos da paixão, tais como o Cristo, Maria, os apóstolos, dentre outros, as cenas são completadas por figuras de populares e soldados que tem como única finalidade fazer “figuração”, tomando de empréstimo este conceito do teatro e cinema.



Figura 8 - Passo da flagelação e coroação de espinhos, Santuário do Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas-MG, disponível em: <http://ericarlarte.blogspot.com.br/2013/01/congonhas-mg-passos-da-paixao-de-cristo.html>, acessado no dia 12/11/2014.

Citam-se também os personagens do presépio, onde além de Maria, José, o menino Jesus e os magos, são quase sempre adicionados pastores e populares para completar a cena do nascimento de Cristo. Um relevante exemplo são as peças que restaram de um presépio da Capela dos Terceiros Franciscanos de Ouro Preto, atribuídas à Aleijadinho, hoje conservadas no Museu da Inconfidência, em especial, a imagem de um pastor ajoelhado (FIGURA 9).



Figura 9 - Pastor ajoelhado, Museu da Inconfidência. Disponível em: <http://guia.uol.com.br/album/2012/08/01/fotos-de-esculturas-de-aleijadinho-sao-exibidas-em-sao-paulo.htm?abrefoto=1#fotoNav=2>, acessado no dia 14/11/2014.

Podem também serem citadas imagens de anjos ou outras potestades celestes, excetuando as representações dos arcanjos Rafael, Gabriel e o popular Miguel (possuindo as mesmas representações individuais), que não possuem um caráter devocional por também se inserirem na categoria de personagens-tipo, tipos estes

determinados pela hierarquia celeste que estabelece sua forma de representação. Ressaltam-se aqui os anjos adoradores, geralmente inseridos em nichos laterais do retábulo. Ou mesmo apenas figuras adoradoras, como no retábulo-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto-MG (FIGURA 10), interessante representação de um par de jovens, ajoelhados em atitude orante, de grande qualidade escultórica e de policromia.



Figura 10 - Adorador, Matriz do Pilar, Ouro Preto-Mg. Disponível em: http://www.asminasgerais.com.br/qf/UnivlerCidades/cidades/Ouro_preto/ig_nspilar/area.htm, acessado em 11/11/2014.

Outros personagens podem funcionar como um misto de personagens-tipo e atributo, como os cativos que recorrentemente acompanham as imagens de Nossa Senhora das Mercês (FIGURA 10). Constituindo um atributo da representação, ou seja, “*um signo de reconhecimento añadido al personaje*”¹⁹ (RÉAU, 2008, p.495), mesmo não

¹⁹ “um signo de reconhecimento acrescentado ao personagem” (nossa tradução)

sendo unidas à figura principal, não apresentam autonomia de representação, estão submetidos à escultura de culto, sendo desta coadjuvantes.

No caso da Virgem das Mercês, devoção originária da Espanha, essas esculturas que a acompanham são justificados por a mesma ter sido considerada protetora dos cativos dos mouros na África, tendo sido assimilada como protetora dos escravos e mulatos no contexto colonial brasileiro.



Figura 11 - Imagem de N. S. das Mercês, Capela de N. S. do Rosário, Itabira-MG. Foto: Matheus Drumond.

Todas estas imagens, por estarem dispostas no espaço do templo, acabam por serem encaradas como cultuais, o que é um grande equívoco, visto que não representam nenhum personagem sagrado. Mesmo estando dentro da igreja, essas esculturas possuem uma finalidade distinta daquelas feitas para o culto, existem em paralelo a elas, ou melhor, são submissas a estas, só existem à sua sombra.

A consciência da complexidade existente no espaço sagrado, quando não levada em conta, resulta em erros tais quais justificar a intervenção em esculturas de temática religiosa, ou existentes no espaço sagrado, de forma a tratar todas elas como esculturas

devocionais e assim justificar a necessidade de uma totalidade compreensível e agradável ao olhar do fiel.

Fato é que existe um enorme hiato entre as esculturas de temáticas religiosas e aquelas devocionais, ou se preferirmos, esculturas cultuais. Só é possível chamar de devocional uma representação que faça referência a uma entidade, passível de ser cultuada. A devoção não se opera pela matéria do objeto, quando, o faz apenas pela imagem, demandando obrigatoriamente o reconhecimento da entidade ali representada.

2.3 - A imaginária e seus contextos atuais

Tendo sido apresentada a problemática e complexidade que envolve a imagem religiosa, serão agora traçadas tentativas de à categorizar segundo a sua atual condição, seu *status* na contemporaneidade.

A princípio, é possível diferenciar duas grandes categorias principais: as imagens contextualizadas, aquelas que ainda permanecem em suas antigas sedes – as igrejas, e as descontextualizadas, obras afastadas de seu ambiente contextual.

Apesar de o ambiente em que estão situadas não determinar obrigatoriamente a forma de encarar estas esculturas, este condiciona e conduz o observador a encará-las de uma forma tendenciosa, ora como objetos da fé, ora como obras de arte ou bens materiais de interesse cultural, ainda mais, produz uma justificativa aparentemente incontestável de que, por exemplo, o que esta em uma igreja é indubitavelmente sacro e devocional e o que se encontra em um museu é artístico e já apresenta a frieza de um cadáver, quanto a seus usos originais (primeiros).

Claro é, que uma escultura que possuía uma função devocional, quando inserida em um museu perde muito por não estar mais no ambiente sagrado, a recontextualização ressalta seu caráter histórico e artístico, ao mesmo tempo em que opera uma certa “dessacralização” do objeto, obrigatoriamente destruindo um extrato de significação. “A presença de obras de arte é sempre caracterizadora de um contexto cuja historicidade manifesta” (ARGAN, 2005, p. 87), uma vez que é o mesmo que determina as ideias de espaço e de tempo. Além disso, como afirma Giulio C. Argan, “a diáspora das obras de arte não descaracteriza apenas o ambiente, mas as próprias obras de arte” (*Ibidem*, 2005, p. 87). No caso de obras que possuíam um aspecto de significação para além da expressão plástica, a desambientação é ainda mais drástica, pois são afastados de um contexto visual e simbólico do qual eram dependentes.

Como afirma Belting, “os museus, de fato, expõem arte e não religião”(BELTING, 2011, p.42), existe aí uma mudança no antigo sentido destas imagens, deixam de servir a religião e passam a representar a arte. O museu é um dos novos contextos da imaginária colonial, o mais preponderante, visto que o outro se relaciona às coleções particulares.

Tratando de imagens contextualizadas, ainda assim, é necessário relativizar seu caráter devocional nestes ambientes. É evidente que muitas imagens ainda possuem seu caráter sacro comunicante, estão preservadas em seus respectivos retábulos e recebem a devoção dos fieis. Como exemplo, a escultura de Nossa Senhora do Rosário (FIGURA), orago do retábulo co-lateral esquerdo(do falso transepto) da Sé-Catedral de Mariana-MG.



Figura 12 - Nossa Senhora do Rosário e seu retábulo, Sé-Catedral de Mariana-MG. Foto: Adalgisa Arantes Campos.

Por serem representações mais recorrentes, já sedimentadas na cultura religiosa do povo, algumas devoções adquirem maior repercussão por conta de seu caráter popular e supersticioso, chegando até a atualidade com sua função cultural preservada. Sobre o assunto, nos afirma Célio Macedo Alves:

Neste sentido, os santos tradicionais são os que mais ganharam – e ainda ganham – na piedade do povo. O santo alcança essa condição de popular quando é adotado como patrono de uma corporação de ofício e confraria ou quando adquire a fama de curandeiro ou casamenteiro. (ALVES, 2005, p.85)

O autor chega a esta conclusão por meio do inventário da imaginária colonial mineira realizado entre 1986 e 2002 por iniciativa do IPHAN. Em tabela anexada ao seu texto, no catálogo *Devoção e Arte*, organizada por um ponto de vista temático, é discrepante número superior de esculturas que representam santos mais populares, que como descrito na citação, geralmente foram patronos de confrarias e irmandades. As iconografias mais recorrentes são: Santo Antônio de Pádua, Nossa Senhora do Rosário, das Dores, São José e São Francisco, respectivamente em número de esculturas inventariado. As cinco citadas possuíam irmandades ou confrarias no contexto colonial, portanto, estavam inseridas com afinco nas devoções de grupos sociais que foram se estabelecendo na capitania de Minas.

Há, portanto, uma relação entre a popularidade das representações iconográficas no passado e sua sobrevivência no presente. Apesar das imprescindíveis alterações, algumas mantiveram minimamente sua potencialidade de signos, enquanto figura que pode ser interpretada. Essa seleção também é influenciada pelas diretrizes atuais adotadas pela fé, suas novas aspirações e formas de se relacionar com o sagrado, além dos regionalismos e suas tradições próprias.

Existem outras representações que, por serem mais restritas a determinada localidade ou contexto temporal, se tornam obsoletas com rapidez quando ocorre seu afastamento da devoção de fieis. Trataremos então dessas iconografias pouco recorrentes, que chegam até nos codificadas, nas quais a personificação é apagada pelo anonimato de uma representação não mais reconhecível.

2.3.1 - O caso das iconografias pouco recorrentes

Como já tratado neste capítulo, as tradições iconográficas tendem a mudar com as novas diretrizes e posicionamentos adotados pela igreja, além de ser influenciadas por mudanças na forma de sentir a religião e visualizar o sagrado. Tratam-se aqui de esculturas, que pela obsolescência de sua iconografia, se tornaram imagens sem significação iconográfica. Não cumprem mais seu papel de “imagens feitas para significar algo diferente daquilo que olhos veem” (RIPA *in*: LICHTENSTEIN, 2005, p.23), perdendo seu caráter teofânico, isto é, como manifestação da presença de uma divindade(ou entidade). Isso ocorre, pois, certas iconografias tem sua representação e

tema muito ligados à contextos sociais, temporais ou à programas iconográficos mais específicos, afastados destes, estas imagens geralmente tendem a parar de ser decodificadas.

É possível constatar esse tipo ocorrência tanto em esculturas descontextualizadas, o que é mais esperado, quanto em esculturas contextualizadas. O fato de uma imagem ainda ser conservada em um retábulo não indica necessariamente a preservação de sua função cultural, esta analogia é falha e insuficiente. Não faltam exemplos de igrejas onde grande parte das esculturas, possuem em suas bases pequenas plaquetinhas de identificação iconográfica. Quando um objeto iconográfico requer uma plaqueta para ser compreendido enquanto tal, isso obrigatoriamente evidencia a corrupção das estruturas de significação temática do objeto.

São exemplos mais preponderantes as inúmeras representações de santos e santas que compõem os programas iconográficos das ordens regulares, como por exemplo dos beneditinos, carmelitas, franciscanos e dominicanos. Os conventos e capelas são repletos de representações dos inúmeros santos da ordem, que afastados dos conhecimentos hagiográficos e doutrinários da constituição e trajetória da mesma, param de fazer sentido, se tornam imagens cifradas.

Recorrendo a um exemplo contextualizado, ou seja, de uma escultura que se manteve em uma igreja, podemos perceber qual é o real afastamento que a sociedade contemporânea tem em relação às tradições iconográficas.

Uma interessante imagem, representando um jovem de túnica longa, cingida por faixa na cintura e tendo no centro de seu peito um coração flamejante coroado de espinhos, oferece-nos um exemplo oportuno. A escultura (FIGURA 13), pertencente à Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Itabira-MG, por seu estado conservação, como também pelo local onde foi depositada - um banco no consistório - denunciava estar sem qualquer finalidade no espaço religioso.

Posteriormente, quando na ocasião do inventário de bens móveis do IPHAN, foi catalogada como Santa Gertrudes, iconografia descabida para o que ali se representou. Embora possa aparentar descaso ou ignorância, essa classificação errônea demonstra o quão maior é este afastamento das tradições iconográficas e hagiográficas.

Essa escultura, na verdade, representa uma variável muito rara (no contexto brasileiro) do menino Jesus, um Sagrado Coração Menino. Segundo Héctor H.

Schenone (1998), uma representação tardia, de fins do século XVIII ou começo do XIX, onde o Sagrado Coração esta representado como um menino²⁰.



Figura 13 - Sagrado Coração do Menino Jesus (Santa Gertrudes), Capela de N. S. do Rosário, Itabira-MG. Foto: Matheus Drumond.

O grande absurdo nesta situação é a confusão ter feita com Santa Gertrudes, monja beneditina, representada com hábito monástica de cor preta e portando báculo abacial, representação completamente distinta desta que analisamos. Outra questão a ser pensada é como a especificidade da iconografia, uma representação do Cristo com o coração flamejante, em referência talvez à premonição de seu sacrifício, muito marcada temporalmente, corroborou para a perda de função simbólica do objeto no templo.

O segundo caso iconográfico é constituído por uma escultura recontextualizada, pertencente ao Museu Mineiro, Belo Horizonte-MG (FIGURA 14). A escultura, por ter perdido o braço direito e conseqüentemente o atributo que ali se inseria, foi, por aproximadamente 30 anos, tratada como “Imagem de Doutora da Igreja não

²⁰ SCHENONE, 1998, p. 108.

identificável por falta de atributo” (ANEXO A). Inserida em um contexto de conhecimento e pesquisa, o museu, a escultura, ainda assim, não conseguiu ser identificada.



Figura 14 - Santa Quitéria, Museu Mineiro. Foto Danielle Luce.

Ocorre salientar o conhecimento restrito das tradições iconográficas do qual dispõem grande parte das instituições que tem como missão estudar e salvaguardar acervos de imaginária.

A igreja, possui apenas três santas doutoras, sendo elas: Teresa D'Ávila, Teresa de Lisieux (Teresinha do menino Jesus) e Catarina de Senna. Teresa D'Ávila era da ordem carmelita, portanto, sem nenhuma chance de ser representada em vestes de donzela, portando túnica talar, dalmática e manto - vestimenta recorrente para a representação de santas protomártires. Santa Teresa de Lisieux era carmelita descalça e provavelmente deve ter nascido após a execução desta peça, provavelmente do início século XVIII, enquanto Teresinha nasceria apenas em 1873. Já Catarina de Senna, filósofa escolástica, era da Ordem dos Pregadores e necessariamente é representada vestindo hábito dominicano.

A tentativa de classificação genérica, neste caso, guiada pelo atributo livro, recorrente em quase todos santos doutores, revela a real distância entre nós e os temas da fé, além da falta de um vocabulário formal e estilístico que nos permita vincular a visualidade com sua história e temática. A imagem em questão, na verdade, representa Santa Quitéria, nobre portuguesa martirizada no século segundo. Quitéria foi criada por Santo Olvídio, bispo de Braga, que cuidou com apreço de sua educação e por este fato é uma das poucas mártires primitivas a serem representadas com livro. Provavelmente, em sua mão haveria de ter uma palma, símbolo maior do martírio e recorrente nesta representação iconográfica.

Ocorre que não é a falta do atributo que impede a decifração da imagem, quando na verdade é o afastamento dos contextos temporais e a falta de um repertório imagético do universo sagrado que permitem o reconhecimento. Isso pode ser exemplificado por outras esculturas, que apesar de não terem algum atributo, são facilmente reconhecidas.

Uma escultura de São José (FIGURA 15), também do Museu Mineiro, mesmo não tendo o menino em seu colo, principal atributo e complemento da figuração de sua iconografia, é facilmente decodificada. A mente, por conhecer a representação e identificá-la, torna total o que é apenas parcial, incompleto. Isto por que São José, ainda hoje, é uma iconografia de forte influência na cultura cristã católica, enquanto Quitéria, parece se relacionar com um léxico de representações não mais vivo.



Figura 15 - São José, Museu Mineiro. Foto: Danielle Luce.

Como afirma Yacy-Ara Froner (2009), o estudo das manifestações artísticas deve estabelecer um intenso diálogo entre imagem e contexto social, integrada à complexa rede das relações sociais. “Os fenômenos expressos nas imagens religiosas em Minas Colonial situam-se no quadro social da época, onde Estado e Religião constroem argumentos morais da vida cotidiana, os quais são reproduzidos nos discursos das imagens” (FRONER, 2009, p. 49).

Desta forma, só podemos afirmar que as imagens e seu *status* estão inundados pelo contexto, pelo tempo e pela sensibilidade social, onde o conteúdo único e essencial é “[...] a involuntária e constante auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo, que é característica em igual medida do criador enquanto indivíduo de cada época, de cada povo, de cada comunidade cultural.” (PANOFSKY, apud GINZBURG, 1989, p. 66).

3 - A restauração de esculturas em madeira policromada

Antes de tratar da restauração em escultura de madeira policromada, faz-se necessário percorrer um pouco o tortuoso caminho das acepções do conceito de restauração, neste caso, levando em consideração apenas as formulações mais recentes, desenvolvidas nos séculos XIX e XX.

Diferentes estudiosos, em função de suas respectivas vinculações teóricas, propuseram de modo igualmente diverso, definições para o conceito de restauração, ora prestigiando a manutenção/conservação, ora projetando a mesma em uma existência pretérita do objeto, em busca da restituição da forma primeira.

O moderno conceito de restauração parece ter sua primeira definição no verbete *Restauration*, do *Dictionnaire Raisonné de L'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, de Eugène Viollet-le-Duc (2000), no qual afirma que “Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em dado momento” (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p.29).

Ainda no século XIX, John Ruskin (2008) produz uma outra definição, sendo esta quase um conceito-negação. No aforisma 31 de “*A lâmpada da Memória*”, Ruskin assim define a restauração: “significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer: uma destruição na qual não se salva nenhum vestígio: uma destruição acompanhada pela falsa descrição da coisa destruída” (RUSKIN, 2008, p. 79).

Camilo Boito (2002), em conferência intitulada *Os Restauradores* apresentada na ocasião da Exposição de Turim em 7 de junho de 1884, assume uma posição moderada em relação à Viollet-le-duc e Ruskin. Apesar de conceituar os restauradores como “homens quase sempre supérfluos e perigosos” (BOITO, 2002, p.37), Boito produz uma conclusão intermediária, focada na conservação dos monumentos, quando afirma:

- 1º É necessário fazer o impossível, é necessário fazer milagres para conservar no monumento o seu velho aspecto artístico e pitoresco;
- 2º É necessário que os complementos, se indispensáveis, e as adições, se não podem ser evitadas, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje. (BOITO, 2002, p. 60-61)

No início do século XX, Alois Riegl²¹ delinea a noção de monumento histórico, diferenciando os monumentos intencionais, produzidos para evocar a lembrança, daqueles que em um dado momento histórico passam a adquirir significação cultural, seja por seus valores históricos, simbólicos ou artísticos. Insere, desta forma, contornos claros na consciência de que a ruptura entre passado e presente é inevitável.

São ainda de grande relevância (e permanecem atuais) textos escritos desde a década de 40, a exemplo dos de Cesare Brandi, Roberto Pane, Renato Bonelli e Paul Philippot. Buscas paralelas, convergindo em alguns temas, e desta forma tentando oferecer meios para a crítica e aprofundamento recíprocos.

Filiados ao chamado "restauro crítico", alguns autores como Bonelli e Pane, alicerçam suas posições nas análises das transformações históricas por que passaram as teorias de restauração, reformulando-as e articulando-as a outras enunciações da época, tais como as de Brandi, que, por sua vez, fundamenta suas proposições essencialmente através da Estética e da História²².

A definição mais cotejada, que aparenta ser a última a ter sido produzida, visto que as mais contemporâneas tendem a reelaboração de definições já existentes, foi produzida em meados do século XX por Cesare Brandi, o qual é partidário do legado das formulações de Riegl.

Brandi, define que a restauração consiste no “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (BRANDI, 2004, p.30). Oferece como principal ferramenta teórica o “juízo de valor”, usado como alternativa para resolver a polarização dos valores históricos e artísticos do objeto, prevalecendo uma ou outra instância em cada situação. Esta dicotomia vem substituir o contraposto conservação/recriação, traçado anteriormente entre Ruskin e Viollet-le-duc²³.

Toda teoria de Brandi é calcada em um reconhecimento primeiro, no qual, “qualquer comportamento em relação à obra de arte, nisso compreendendo a intervenção de restauro, depende de que ocorra o conhecimento da obra de arte como obra de arte” (*ibidem*, 2004, p.28).

No que diz respeito às esculturas policromadas e seu possível caráter artístico, existiam dois grandes obstáculos para este reconhecimento, sendo o primeiro a forma desdenhosa como foi tratada pela história da arte por um longo período, e o segundo o

²¹ RIEGL, 2006.

²² KULL, 2006.

²³ CARBONARA *In*: BRANDI, 2004.

fato de sua função primitiva ser preponderantemente cultural, sendo um objeto criado para além da pura visualidade, aspecto que ainda hoje pode existir. O que nada impede de a tratarmos desta forma, pois,

A qualidade pela qual objetos pertencentes a categorias empíricas tão diversas são considerados igualmente artísticos consiste, é evidente, em algo que todos os objetos artísticos, e tão só eles, possuem. Não se pode distinguir essa qualidade com métodos empíricos, nem com os métodos das ciências exatas. (ARGAN, 2005, p.21)

Sobre o juízo valor artístico dos objetos, Giulio Carlo Argan, abordando a história da arte crítica de Lionello Venturi, afirma que não existe um caráter absoluto e perene neste, mas

[...] o seu contínuo repropor-se, em termos sempre diversos, no *hic et nunc* de consciências diversamente condicionadas pelas mutações e pelos desenvolvimentos da cultura[...]. Qualquer que seja a sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente. Aqui o que chamamos de juízos, sejam positivos ou negativos, na verdade são atos de escolha, tomadas de posição.(*ibidem*, 2005, p. 24-25)

Portanto, o que anteriormente foi visto como a produção de artífices coloniais em função de uma estrutura condicionada da religião, hoje, pode e são vistos como objetos de arte, muito em função das iniciativas do patrimônio, que desde o início do século XX se empenham nesta construção. Claro é que este valor de arte não é um adversário do valor de culto, quando na verdade demonstra uma nova posição em relação aos objetos, podendo os dois coexistirem em harmonia.

No caso das esculturas policromadas ou imaginária religiosa, essas prerrogativas devem ser delineadas a fim de evitar as constantes confusões causadas pela falta de clareza destes valores. Falta-nos, em muitos casos, entender sua existência no presente. O vício do prístino ainda é sentido pela restauração. Porém, basta, para contestação desses equívocos, o entendimento de que “a obra de arte não tem para nós o mesmo valor que tinha para o artista [artífice] que a fez para os homens de sua época. A obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam” (*ibidem*, 2005, p. 25).

Sobre as obras de arte, ainda ressalta Argan (2005), que sua percepção assinalar apenas o tempo do presente absoluto, “torna presente os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus próprios valores” (*ibidem*, 2005, p. 26). Nesta perspectiva, o que chama de juízo de valor

verifica na obra de arte não é, decerto, a conformidade a uma determinada cultura, nem a sua superação, mas uma estrutura cultural específica, justamente aquela graças à qual os valores podem ser captados, não na dimensão sem tempo do pensamento abstrato, mas na do presente absoluto, da percepção.[...] A obra de arte, enfim, se faz presente no presente absoluto da consciência que apercebe. E este presente absoluto não penetra o passado porque, como veremos, dele provém. (*ibidem*, 2005, p. 26-27)

Esta afirmação de Argan (2005), em muito se aproxima das formulações teóricas de Cesare Brandi (2004), por legar ao presente este momento de reconhecimento. Apesar do termo “obra de arte” sofrer na atualidade certo desprestígio, em função daquele mais abrangente que denomina uma categoria mais ampla: os bens culturais. Parece ainda oportuno se utilizar das conceituações para o restauro acerca das “obras de arte”, pois esta ainda nós oferece um leque de ferramentas maior, visto que por mais que a expansão seja necessária, poucos se empenharam até o momento em oferecer ao campo expandido ferramentas plausíveis à restauração.

Ou mais ainda, no caso das esculturas policromadas, o reconhecimento de sua instância artística parece ser uma forma de pautar os excessos que a pressuposição de sua funcionalidade enquanto bem simbólico poderia justificar em uma intervenção. O caráter de “obras de arte”, tornam o objeto dotado de um intencionalidade artística, de um caráter autoral, que de certa forma freia as intervenções muito invasivas (criativas).

Não se pretende responder questões complexas, tais como a indagação sobre de quais coisas se ocupa a restauração, visto que demandariam um estudo muito mais aprofundado e criterioso. O que é necessário ser dito é que a categoria de “obra de arte” é sim restrita, porém, apontar o problema da restrição e criar uma nova nomenclatura apenas, não soluciona a questão.

Salvador Muñoz Viñas (2003), em capítulo intitulado *Los objetos de la Restauración*, de seu livro *Teoría Contemporánea de la Restauración*, propõem uma abrangência maior quanto aos objetos da restauração, insere os bens culturais e até mesmo aqueles bens culturais intangíveis. Desenvolve uma categorização de bens que possuem *interés cultural*, em suma, a proposição apresenta uma complexidade tão grande, visto a diáspora dos termos cultura e homogeneidade, que se torna impraticável enquanto ferramenta teórica da restauração.

A conclusão de Viñas (2003) de que mesmo com as proposições a cerca dos bens culturais é impossível precisar “os objetos da restauração”, é, antes de tudo, uma saída pela tangente, visto que a todos já era clara a dificuldade da precisão dos objetos

da restauração, ainda mais expandindo vertiginosamente o grupo de objetos que podem ser submetidos a intervenções de restauro.

A escassez de objetividade encontrada em Viñas (2003), culmina em sua tentativa de estabelecer um conceito de restauração para objetos simbólicos, como se a atividade de restauração pudesse atingir os estratos metafísicos do objeto, seu simbolismo e comunicação. Ou ainda mais absurdo, defende uma restauração aos bens culturais intangíveis, proposição de Viñas para uma restauração que opere “*mediante registros audiovisuales, subvenciones, campañas de difusión, medidas docentes, etc*”²⁴ (VIÑAS, 2003, p.36).

Quanto aos bens simbólicos, o autor afirma serem estes dotados de uma consideração especial por parte de certos sujeitos, portanto a restauração deveria ser atenta às relações subjetivas estabelecidas entre pessoas e objetos, segundo o mesmo, inerentes ao objeto. Viñas (2003), portanto, se exime da explicação prática de como levar em conta aspectos subjetivos, flutuantes e não homogêneos, na operação de restauro.

Visto que só se restaura objetos do passado, seja este um passado próximo ou distante, trataríamos apenas de remediar danos sofridos, como se a comunicação fosse o único aspecto do bem simbólico a ser preservado? Ou ainda, como conciliar os aspectos estético, históricos e circunstanciais com esta busca incessante por um objeto simbólico completo?

As formulações de Viñas (2003) tropeçam mais ainda ao propor ações que partem de um pressuposto simplista que enxerga o bem simbólico como uma entidade consolidada e imutável, como se sua existência fosse perene e inalterada. O idealismo às avessas, aliado a abrangência audaciosa e pouco cautelosa, exprimem os principais “tendões de Aquiles” da *Teoria Contemporanea de la Restauración*.

“*Simbolismo, significado, metáfora, iconismo, comunicación y otros similares*” (VIÑAS, 2003, p.43), não são estratos do objeto fáceis de se acessar, e quando é possível o acesso, nós deparamos com o problema da análise crítica destas informações. Por mais obsoleto que possa parecer, diante desta abertura de um universo de possibilidades, as formulações da dita teoria clássica, segundo Viñas, “*uma teoria da*

²⁴ “mediante registros audiovisuais, subvenções, campanhas de difusão, medidas docentes, etc” (nossa tradução)

restauración que pertenece al pasado (y que por ello mismo probablemente haya quedado obsoleta)”²⁵(VIÑAS, 2003, p.13), aparenta ser um porto mais seguro.

O axioma brandiano que diz: “restaura-se somente a matéria da obra de arte” (BRANDI, 2005, p.31), quer esclarecer que os meios físicos coextensivos a imagem, são os únicos nos quais a restauração pode e deve atuar. Não somos capazes, como também não seria ético, tentar manipular a forma com que a consciência humana recebe a imagem. Este momento em que a imagem intercepta a consciência dos que dela se aproximam, provem de um pensamento e um discurso histórico, onde este ato inicial (o momento) reproduz “não o ato criador do autor [da obra], mas o ato com que, separando-a do devir, ou seja, criando-a, ele a introduzia no fluxo da vida como uma pedra em meio à correnteza” (BRANDI *apud* ARGAN, 2005, p.27).

Brandi, reconhece, pois, que o objeto – as obras de arte, em seu caso – é percebido pela consciência de sua historicidade e desta afirmação devemos extrair que a restauração deve operar segundo essa consciência histórica, “a história de um acontecimento que ocorre ante aos nossos olhos” (ARGAN, 2005, p.28). A percepção torna presente apenas os valores da cultura vigente, no próprio ato que traduz e reduz o passado por meio de seus próprios valores.

Toda esta digressão trilhada pelas correntes teóricas da restauração permite perceber o quão complexo é a problemática tratada. No que se refere à imaginária religiosa no contexto brasileiro, este problema é ainda mais intenso, visto que existe a ideia de um “patrimônio vivo”, que pairando sobre os atores da preservação os induzindo a acreditar em um passado vivo, mas não enquanto história, quando na verdade acreditam em um passado-presente, preservado.

Sobre as intervenções em escultura em imagens religiosas nos séculos XVIII e XIX, Beatriz Coelho afirma:

Podemos conhecer em transcrições de documentos originais, nas publicações de Judith Martins (1974), Marieta Alves (1976), e Vera Aciolli (2008), referências às intervenções para a conservação de esculturas religiosas, o que, em geral, era feito antecedendo as festas de cada santo e, especialmente, nas Semanas Santas, quando iriam sair em procissões. Encontram-se, em Judith Martins, expressões como “a Imagem ser concertada”, “concerto de um crucifixo”, “por fazer os dedos da image”, “reparar a Imagem”. As imagens de vestir recebiam sempre roupas novas, mas as esculturas de vulto originais eram também “renovadas”, algumas vezes com policromia de boa qualidade, quando feitas nos séculos XVIII e XIX. (COELHO, 2011, p.12)

²⁵ “uma teoria da restauração que pertence ao passado (e que por ele mesmo, provavelmente, tenha ficado obsoleta)” (nossa tradução)

Todas estas intervenções pretendiam devolver o decoro necessário à essas imagens, intervenções realizadas em um organismo ainda vigente, onde as imagens religiosas careciam de uma integridade funcional e estética.

Como demonstrado durante todo este trabalho, as imagens religiosas do passado sofreram drásticas mudanças em sua função, *status* e contexto com a passagem do tempo. Qualquer atividade que se assemelhe ao que está descrito no trecho apresentado em nada responde aos preceitos e aspirações da restauração. São intervenções de ordem imediata, visando reestabelecer objetos ainda atualizados pelas mentalidades e em pleno funcionamento. A grande questão é: como explicar a recorrência de intervenções como estas ainda hoje, e além de tudo, utilizando para denominá-las o termo “restauração”?

Paul Philippot (1996), tratando da distância histórica criada pelo homem ocidental após a ruptura entre passado e presente, afirma que esta produziu as condições necessárias à uma abordagem científica mais objetiva do passado na forma do conhecimento histórico, porém, não garante a continuidade propiciada pela tradição. Desta forma,

to bridge the gap that the historical conscience opened between the past and the present, a new kind of contact developed, based on the feeling that the past has indeed been lost, but continues to live through nostalgia. This romantic nostalgia of the past, which replaced the traditional continuity between the past and the present, combines historicism and nationalism and has led, since the end of the eighteenth century, not only to various revivals of past styles of art and architecture but also to an unfortunate confusion of preservation and reconstruction.(PRICE; TALLEY; VACCARO, 1996, p. 268-269)²⁶

É esta nostalgia, conceituada por Philippot (1996), que parece guiar algumas das restaurações que assistimos ainda na atualidade, restaurações em busca de decoro, de uma totalidade ferida pelo tempo. Complementações excessivas, reintegrações que beiram o refazimento, são reflexos dessa confusão entre o que de fato é uma intervenção de restauro e o que é um refazimento não criterioso, tudo em função de um caráter devocional, que parece invalidar todas as outras instâncias do objeto.

²⁶ “Para preencher o vazio que a consciência histórica abriu entre passado e o presente, um novo tipo de contato foi desenvolvido, baseado no sentimento de que o passado de fato foi perdido, mas continua vivo pela nostalgia. Essa nostalgia romântica do passado, que substituiu a continuidade tradicional entre o passado e o presente, combina história e nacionalismo e levou, desde o fim do século XVIII, não somente os vários revives de estilos artísticos e arquitetônicos do passado, mas também uma infeliz confusão sobre preservação e reconstrução.” (nossa tradução)

O grande problema, é que o “restaurador”, acreditando acessar a verdade do objeto, por meio de suas ferramentas indutivas e por outras advindas da ciência, parece não ter consciência de sua responsabilidade quanto à manipulação, da aparência do objeto, por conseguinte, da leitura do mesmo pelos observadores. Sobre este aspecto da intervenção, Paul Philippot (1996) afirma:

the conservator's decisions determine the appearance of a monuments, for the artistic creation as much as for the historical document, thus suggesting a certain reading of the work to the viewer. Out of this particular situation comes the responsibility of the conservator, who is, in effect, forced to concretize a critical judgment on the work itself. (PRICE; TALLEY; VACCARO, 1996, p. 227-228)²⁷

No caso das esculturas coloniais em madeira dourada e policromada, quando essas ainda se encontram em suas sedes originais, a restauração, enquanto ideia comum e atenta apenas às novas tendências que privilegiam a visão unilateral e pouco esclarecida de uma ideia comunidade (fiéis), acaba por se pautar em uma busca desenfreada por uma totalidade pretérita.

Não nos faltam casos de esculturas manetas que receberam novas mãos, complementações de falanges de dedos, além das reintegrações que se apoderam de uma dita referência para completar deliberadamente todas as lacunas. Quanto a reintegração, comungamos dos pensamentos de Philippot (1996), estando filiado a teoria brandiana, afirma que a *“integration of lacunae can be nothing other than an attempt to reconcile the historical with the aesthetic; it is a matter of reducing damage without slipping into falsification”*(PRICE; TALLEY; VACCARO, 1996, p. 228)²⁸.

Parece ainda vivo nas mentes dos que pensam e preservam o patrimônio uma ideia que aparentava já estar há muito tempo desmistificada: o estado “original”. Vemos que o “original” ainda é tratado como instância concreta de objetos históricos, como se sua passagem pelo tempo fosse uma mera forma de transportá-los para o presente. Despreza-se a trajetória em exaltação a um estado primeiro, que a nós é impossível vislumbrar, visto que a passagem do tempo é um obstáculo intransponível.

Philippot (1996), exprime sua revolta quanto a existência de uma ideia de estado “original”, diferenciando assim, “aparência original” de “matéria original”:

²⁷ A decisão do conservador determina a aparência do monumento, tanto quanto criação artística como quanto documento histórico, sugerindo assim, de certa maneira a leitura do objeto para o observador. Dessa situação particular vem a responsabilidade do conservador, que é obrigado a formar um julgamento crítico da direção certa.” nossa tradução)

²⁸ “reintegração de lacuna não pode ser nada mais do que uma tentativa de reconciliar o histórico com o artístico, é uma maneira de reduzir o dano sem cair em na falsificação.” (nossa tradução)

The original state is a mythical, unhistorical idea, apt to sacrifice works of art to an abstract concept and present them in a state that never existed.[...] I should be clear, in any case, that simple removal of the patina on a bronze or a painting will not recover the object's original appearance, but only uncover the present state of the original material. (PRICE; TALLEY; VACCARO, 1996, p. 273)²⁹

A consciência desta impossibilidade de alcançar, por meio da restauração, o estado original, deve estar clara na mente de todos os agentes do patrimônio. O patrimônio arquitetônico brasileiro, durante a “fase heroica” das restaurações realizadas pelo IPHAN, sofreu drasticamente pela crença de haver um estado original, de pureza estilística, passível de ser restituído. Inúmeros registros de modernizações em fachadas e nos partidos das construções foram apagados em busca de um estado puro e primitivo das coisas, como se as marcas do tempo e as modificações ocorridas na história representassem uma deturpação.

O falso histórico apaga os indícios de que um monumento, aquele pensado que por Riegl (2006), passou pelo tempo e dele recebeu adições e desfalques, além de adquirir na modernidade valores que o transformaram em objetos de “culto e proteção”³⁰. De forma inconsequente e vil, a falso histórico vincula a ideia de que o passado pode ser reproduzido ou simulado. Riegl (2006) afirma que chamamos de histórico tudo aquilo que foi e, hoje, não é mais. Sustenta a ideia de que “o que foi não poderá jamais se reproduzir e constitui um elo insubstituível e intransferível de uma cadeia de desenvolvimento. Em outros termos: toda etapa supõe um antecedente sem o qual não poderia ter existido” (RIEGL, 2006, p. 44).

Em restaurações de imaginária, não são raros os exemplos em que, mesmo em instituições de preservação, estas sofreram restaurações equivocadas. No museu da inconfidência, uma escultura representando uma santa princesa, catalogada como Santa Bárbara (FIGURA 16), “teve o rosto reconstituído, que foi deixado na madeira para caracterizar a intervenção”. Sem braços, mãos e o rosto, a imagem teve seu rosto “reconstituído” por um restaurado da casa nos anos 90 (ANEXO B), época em que no Brasil já existiam centros de restauração conceituados e vertentes teóricas e deontologias já constituídas.

²⁹ “O estado original é uma ideia mítica, a-histórica, apta a sacrificar trabalhos artísticos para um conceito abstrato e apresentá-las em um estado que nunca existiu.[...] Deve estar claro em qualquer caso, que a simples remoção da pátina de um bronze ou uma pintura, não recuperará a aparência original do objeto, apenas recupera-se o estado presente da matéria original.”(nossa tradução)

³⁰ RIEGL, 2006.

A intervenção foi realizada tendo com referência uma outra escultura do mesmo provável autor, como se a existência de uma outro espécime feito pelo mesmo artífice oferecesse bases para uma reconstituição. Se abstendo de toda problemática que envolve as complementações de lacunas, neste caso uma lacuna total, visto que foram perdidas informações de forma e cor, a questão principal é qual a finalidade da criação de uma nova face para uma escultura que compõem um acervo de museu.

O aspecto de decoro, como visto, atingiu de certa forma até mesmo o ambiente do museu, o objeto é incomodo por não possuir mais sua totalidade. E ainda mais, o fato de se ter uma dita “referência”, parece funcionar como uma justificativa completa para a “reconstituição”.



Figura 16 - Santa Princesa, com a face complementada, Museu da Inconfidência. Foto:Centro de Documentação do Museu da Inconfidência.

A face foi posteriormente removida, visto que , segundo a ficha catalográfica da obra, considerou-se a intervenção inadequada (FIGURA 17). A intervenção, além de deturpar o estado presente do objeto, inserindo uma forma nova em uma área de grande interesse da figuração antropomorfa (a face), não oferece uma completude visual, visto que a complementação foi deixada na madeira e se trata de uma escultura policromada. E ainda mais, já que se complementou o rosto, qual foi a justificativa para não se fazer o mesmo com as mãos?



Figura 17 - Santa Princesa, sem a face, Museu da Inconfidência, Foto: Centro de Documentação do Museu da Inconfidência.

Existe outro exemplo de complementação da forma – suporte – de uma escultura policromada também do Museu da Inconfidência. Um crucificado,

recebeu tratamento de restauração no ano de 1996. Intervenção sofrida: retirada de recheios de cera (no abdome, no joelho esquerdo e no cabelo). Remoção de repintura. Fatura de novo braço direito, a partir do ombro (em cedro) e de três falanges dos dedos da mão esquerda. Confecção de três cravos de prata, obedecendo ao modelo em metal amarelo existente na peça; retoques na pintura (abdome e coxa esquerda). Polimento com cera microcristalina. Os trabalhos de restauração foram orientados pela Conservadora Maria José de Assunção da Cunha e executados por José Ciríaco de Jesus e Abílio Felipe Ferreira, tendo este, inclusive, confeccionado os cravos de prata.(FICHA CATALOGRÁFIACA Nº 21 - MUSEU DA INCONFIDÊNCIA, 1999)

As informações da ficha (ANEXO C), dão a entender que as complementações pareciam ser praxe naquele ateliê ainda no anos 90. O crucificado, que em 1946 se encontrava sem um braço, tendo permanecido desta forma até 1996, recebeu um braço em madeira que também não foi policromado. A intervenção, segundo dados da ficha, foi realizada sob as orientações da dita Conservadora do Museu.

Por possuir o outro braço, a complementação obviamente foi executada de forma á se espelhar no existente, tendo sido, inclusive, executados cravos de prata semelhantes aos existentes, além de “retoques na pintura”.



Figura 18 - Cristo Crucificado e detalhe da complementação do braço direito da escultura, Museu da Inconfidência. Foto: Centro de Documentação do Museu da Inconfidência.

Nestes objetos onde “suporte e superfície formam um todo indissociável”(SERK-DEWAIDE, 2005, p.1), qual é a real completude alcançada por uma complementação apenas do suporte (forma)? E quando, além do suporte, também se reconstitui a policromia, não estaria o restaurador recriando partes do objeto duas vezes?

A questão aqui levantada é por que ainda nos anos 90, esses objetos eram intervistos de forma tão pouco criteriosa e sem nenhum tipo de reflexão teórica. Mesmo inseridos no contexto do museu, ainda eram recorrentes casos em que a restauração beirava a reconstrução mecânica de uma totalidade corrompida. Se no ambiente da religião a justificativa para defender a retomada de um estado de integridade prístino era o caráter devocional/funcional da imaginária, qual seria a justificativa de tal intervenção em um museu?

A resposta para essa questão parece muito complexa para sere respondida por um trabalho restrito e de breve duração como este. Porém, a falta da consciência das instâncias histórica e artística (estética) desses objetos, aliado a uma concepção obsoleta no que de fato consiste a restauração, pode ter propiciado um ambiente favorável a este tipo de intervenção.

3.1 - “Restauração da função simbólica”: diálogos utópicos da preservação

Myrian Serck-Dewaide(2005), em sua *Breve História da Evolução dos Tratamentos em Escultura*, apresenta um intrigante conclusão:

Apesar desses progressos, que tenderiam a dar uma ideia de uma evolução favorável e positiva desse fim do século XX, é conveniente, entretanto, permanecer muito vigilantes e prestar atenção nas diversas tendências atuais, muito perigosas para as obras de arte. Os fenômenos são a **dessacralização da arte religiosa**(grifo nosso) e a perda do respeito pela matéria original.(Serck-Dewaide, 2005, p.5)

A autora, que foi diretora do *Instituut royal du Patrimoine Artistique* da Bélgica e restauradora de esculturas policromadas, se lamenta explicitamente pela dessacralização das imagens sagradas. Esse posicionamento pode ser um indicativo do que agora trataremos, desse forma nostálgica de encarar a imaginária religiosa, em que se quer por meio da restauração poder reestabelecer a função simbólica desses objetos.

Em um artigo intitulado *Restauración de Imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de objetos de devoción*³¹, é estabelecido um “princípio básico” para a restauração de objetos simbólicos: “*el fin último de la restauración no está em el objeto, sino em el sujeto y em la relación simbólica y significativa que éste establece com el “objeto de la Restauración”*”(QUINTANA, COVARRUBIAS & IZQUIERDO, 2010, p. 49)³².

Além de todos os problemas que possam existir nessa afirmativa, o grande tropeço está contido no próprio trecho, visto que se trata aí de um sujeito no singular, ou uma relação simbólica no singular, quando na verdade, é sabido por todos que não existe uma homogeneidade nas relações entre pessoas e objetos simbólicos. Na verdade, se tratam de vários sujeitos, de relações simbólicas plurais estabelecidas entres estes e os objetos simbólicos.

Essa ideia preexiste a esta publicação, foi fomentada por Viñas, quando em sua *Teoría Contemporánea de la Restauración* define desta maneira os critérios para restauração de bens simbólicos:

La Restauración ya no se definirá en función de criterios externos a las personas[...], sino em función de criterios inherentes a los sujetos: no se caracterizará por rasgos objetivos, sino subjetivos.[...] Los

³¹ QUINTANA, COVARRUBIAS & IZQUIERDO, 2010.

³² “o fim último da restauração não está no objeto, mas no sujeito e na relação simbólica e significativa que este estabelece com o “objeto da restauração”” (nossa tradução)

objetos de Restauración se caracterizan porque gozan de una consideración especial por parte de ciertos sujetos, que no son necesariamente, ni siquiera mayoritariamente, los restauradores: la relación entre todos estos objetos es su carácter simbólico.(VIÑAS, 2003, p. 39-40)

A definição, que em um primeiro momento aparenta ser arrojada, esconde uma grande falácia conceitual. Já não bastassem os inúmeros desafios encarados pela restauração “tradicional”, como o restaurador acessará de forma válida esses pressupostos subjetivos que haverão de guiar a intervenção de restauro?

Visto que por subjetivo, entende-se aquilo que é relativo ao indivíduo, ou seja, algo não padronizado, idiossincrático, passivo de interpretação apenas pessoal e particular; restauraríamos, desta forma, apenas objetos relativos a um uso simbólico restrito. Levar em consideração todas as subjetividades de todos os sujeitos que do objeto se aproximam transformaria a restauração em um infinito satisfazer de vontades pessoais.

A restauração, portanto, é a atividade legada ao restaurador, que em meio ao universo de influências e expectativas, deve conseguir por meio de seu juízo crítico e especializado, decidir por uma intervenção coerente, que obrigatoriamente é submetida a valores e categorias da atualidade. As transformações do objeto na atividade de restauro são inevitáveis, a grande dificuldade mora na validade do juízo e suas reverberações na intervenção executada.

Quanto a este juízo, nos alerta Argan (2005): “Estético ou moral, o juízo é sempre um juízo histórico, por que não é pronunciado com bases numa verdade científica, mas em relação com uma determinada situação humana” (ARGAN, 2005, p.18). Assim sendo, apesar de não haverem verdades absolutas, o que difere um bom juízo de um mal juízo são suas motivações e consequências. No caso da restauração de imagens de temática religiosa (cristã católica), o que buscamos é a substituição de fórmulas categóricas pelo conhecimento dos fatos, uma análise mais atenta e instrumentalizada do seu atual *status* e função social.

A restauração da função simbólica do objeto parece uma tentativa do agente da preservação de se reinserir no processo criativo dos objetos, de manipular o curso natural da vida, onde a conservação não é concedida a tudo. A morte de tradições, de formas de se relacionar com o sagrado, e conseqüentemente dos objetos produzidos para suprir as necessidades dessas estruturas, é inevitável e foge ao nosso controle. Além disso, no correr do tempo, os objetos, suas funções e valores agregados são

modificados, e estas mudanças devem ser encaradas como algo necessário, visto que refletem um mundo em constante modificação.

“A proteção dos patrimônios culturais deve certamente ser conservacionista, mas não conservadora” (ARGAN, 2005, p. 88). Não deve a conservação-restauração aspirar uma conservação integral, visto que essa seria impossível, nem tampouco bloquear o processo natural de envelhecimento (enquanto passagem do tempo, e não deterioração) e desagregação dos objetos. Conservar é necessário, mas não devemos nós, empenharmo-nos em um absoluto congelamento das coisas.

No contexto brasileiro podemos citar dois exemplos: um relativo a aquelas imagens usadas nos atos devocionais da semana santa e outro relativo as imagens usadas na finda Procissão de Cinzas dos Terceiros Franciscanos³³. As imagens processionais da encenação da paixão ainda se mantêm preservadas e em uso contínuo em grande parte das cidades interioranas, enquanto das esculturas da Procissão de Cinzas, geralmente esculturas de vestir, geralmente restam apenas fragmentos, cabeças e mãos entulhados em consistórios e depósitos das antigas capelas da Ordem Terceira de São Francisco. Esse curso natural das coisas, sua preservação ou descarte, não deve sofrer interferência do restaurador, pois restaura-se no presente.

A insistência em uma restauração atenta ao caráter transcendente dos bens culturais não é praticável, visto que pode acarretar a compreensão desta disciplina como reparatora de um “passado vivo” que se vê em perigo de arruinar-se.

3.2 - A hipermanutenção: restauração da Vingen del Carmen

Se tratando de imagens do passado ainda veneradas por fiéis, qual seria a verdadeira atribuição da restauração para com elas? Descartaríamos seus aspectos históricos e estéticos afim de reestabelecer sua totalidade e juventude? A restauração, obviamente, deve levar em consideração as funções e usos sociais do objeto, mas seria ético e deontológico tentar recuperar uma juventude perdida, como se o passado pudesse ser por nós alcançado?

Restauram-se objetos do passado, porem o fazemos no presente e por meio de instrumentos disponibilizados por este. Por mais forte que seja a vontade de alcançar o

³³ QUITES, 2006.

passado, a tentativa de alcançá-lo não seria mais que interpretação presente de algo que foi, e hoje não é mais.

Uma imagem de culto ativo tende a ser conservada. Sua visualidade íntegra e “decorosa” geralmente é mantida por complementações e repinturas feitas por iniciativas do próprio grupo de fiéis. Essas intervenções, que fogem ao controle dos agentes do patrimônio, além de não estarem submetidas a uma teoria que vê o objeto uma finalidade para além de seus usos imediatos, não devem ser reproduzidas pelos restauradores.

O restauro, como insiste as teorias de Brandi (2004) e Philippot (1996), termina onde começa a hipótese, assim sendo, qualquer intervenção deve apenas se pautar no que restou do objeto, o inteiro, que mesmo não sendo uma totalidade, é a sua unidade presente. Portanto, as intervenções chamadas repriminadoras, aquelas baseadas na manutenção ou “renovação” do objeto, em busca de uma integridade pretérita, devem ser evitadas.

Como afirma Brandi (2004), “a restauração, para representar uma operação legítima, não deverá presumir nem o tempo como reversível, nem a abolição da história” (BRANDI, 2004, p.61). O reestabelecimento da “unidade potencial”³⁴ é possível, porém, não deve apagar as marcas da translação do objeto pelo tempo, removendo desta forma o que antes considerado como ruído, hoje é visto como pátina.

A função simbólica, mística ou transcendental de um objeto, não oferece sozinha uma justificativa aceitável para chamar uma intervenção repriminadora de restauração. Para esclarecer tal situação, exemplificaremos com o caso da “restauração” da *Virgen del Carmen*, escultura devocional de grande importância para o Chile. Incendiada criminosamente em 2008 (FIGURA 19), a escultura foi parcialmente carbonizada, tendo perdido grande parte da policromia da face, membros e base³⁵.

Este caso foi escolhido por apresentar uma situação drástica, solucionada com uma intervenção tão drástica quanto o ocorrido. Além do que, no contexto brasileiro, são raras as publicações sobre restauração de imaginária que dissertem sobre os pressupostos teóricos da intervenção.

³⁴ BRANDI, 2004.

³⁵ PUENTE; HODGE; ALMONACID, 2010.



Figura 19 - Rosto da Virgem e do Menino Jesus carbonizados. Foto: Conserva nº 15, p.103.

Levada ao *Centro Nacional de Conservación y Restauración* do Chile, a escultura foi submetida a uma intervenção, na qual as áreas de policromia carbonizadas foram inteiras refeitas. Condicionada ao apelo popular religioso, visto que foi proclamada *Reina de Chile* em 1926 por Pio XI, a intervenção esteve apoiada na ideia de uma “restauração simbólica”. Foi realizada uma hipermanutenção, visto que o propósito da intervenção era o reestabelecimento do que o incêndio havia destruindo, mantendo apenas algumas marcas de carbonização em locais onde a vestimenta da imagem não permitiria sua visualização, visto que era uma imagem de vestir. A escultura teve suas lacunas niveladas, e por meio de referências fotográficas, a carnação foi completamente refeita por um policromador (FIGURA 20).



Figura 20 - Escultura nivelada e posteriormente reencarnada. Foto: Conserva nº 15, p. 108.

Não existe aqui nenhuma prerrogativa que condene o que foi feito, o que se reprova nesta situação é a utilização do termo restauração para denominar o refazimento da imagem. A manutenção da estrutura (suporte) quando o aspecto é refeito quase que por completo, não deve ser considerada uma intervenção de restauro, visto que a estrutura neste caso é subordinada ao aspecto (policromia).

Como nos afirma Brandi (2004):

[...] em casos em que de refazimento se trate e não de restauração, não veria justificada a sua suposição pelo fato de a matéria ser a mesma: a matéria não será de modo algum a mesma, mas, sendo historicizada pela obra atual do homem, pertencerá a esta época e não aquela mais longínqua, e por mais que seja quimicamente a mesma, será diversa e acabará, do mesmo modo, por constituir um falso histórico. (BRANDI, 2004, p.38)

A matéria “original”, obliterada pela nova policromia, parece representar uma tentativa de preservação da originalidade do objeto, tentativa frustrada, visto que no caso da escultura policromada existe uma matéria mais estrutural, o suporte, e outra que constitui o aspecto, a policromia. Modificado o aspecto, mantendo de forma paliativa a estrutura, não ameniza a criação de um falso histórico, visto que policromia e suporte

são indissociáveis, essência clara na denominação da própria categoria de “esculturas policromadas”.

A manutenção do suporte carbonizado beira a um misticismo da imagem, pois reflete uma tentativa de se manter a autenticidade do objeto por meio da preservação de seus fragmentos. Como se mantendo um resquício material do objeto, mantivéssemos sua “essência”, sua materialidade autêntica. Na verdade, uma forma redimida de se refazer uma imagem, talvez indício da falta de coragem para propor uma réplica, ou mesmo, uma tentativa enganosa de dar a entender que imagem não foi perdida, por isso foi “restaurada”.

Cabe ao restaurador disseminar a comunidades e pessoas uma das verdades mais caras à esta disciplina, aquela que diz ser o tempo algo irreversível e o passado um estado inalcançável. Restaura-se algo produzido no passado que existe no presente, quando a “restauração” começa a simular algo que existia e não existe mais, esta intervenção deve ser denominada de outra maneira. A restauração é defendida aqui enquanto disciplina, visto que do ponto de vista semântico, a palavra que a denomina pode receber outros significados que em nada condizem com toda a construção teórica que fundou e sustenta esta disciplina.

Considerações Finais

Como tratado desde o início deste trabalho, a restauração de imaginária, e conseqüentemente de todos os bens integrados e móveis de um templo, esta carregada de suposições e análises indutivas, que a nós parecem estar muito enraizadas em opiniões do que realmente em um juízo crítico justificável.

O fantasma da função primitiva e seus desdobramentos na intervenção de restauro apontam um certo desconhecimento, quando não uma negligência, da atual função destas esculturas. O comodismo de uma análise superficial das relações traçadas entre imagens devocionais do passado e sociedade (fiéis), que tende a acarretar a hipermanutenção destes bens, denuncia o desprestígio com que questões teóricas fundamentais à esta disciplina tem sido tratadas por alguns restauradores.

Em estudo sobre ética e história da conservação-restauração, Beatriz Mugayar Küll (2005), afirma que nas últimas décadas as ações de restauração tem assumido um caráter pragmático, onde, por meio dos desenvolvimentos técnicos e científicos, as questões teóricas muitas vezes são negligenciadas em prol de um tecnicismo operacional³⁶. Küll, atribuí esta “fé cega” nos procedimentos técnicos-científicos como grande responsável de algumas intervenções equivocadas.

É evidente que a ciência da conservação e os desenvolvimentos tecnológicos contribuíram e continuam contribuindo para o sucesso da preservação dos bens culturais, o que a autora coloca em questão é a necessidade de um diálogo entre essas duas faces que compõem as intervenções de restauro: a teoria e as aplicações de cunho prático(tecnológicas).

A restauração, portanto, trata-se de uma operação que deve ser obrigatoriamente crítica, pois como afirma Philippot, depende primeiramente da avaliação da significância do objeto e irá variar conforme esta avaliação. Esta definição crítica, apesar de ser imprescindível, constitui o primeiro passo para a conservação-restauração, visto que o restaurador deve concretizar o seu julgamento crítico em um trabalho prático e material sobre o objeto³⁷.

Quanto a essa avaliação, acreditamos ter coletado e produzido, por meio de uma historiografia da imagem religiosa e seus desdobramentos no contexto brasileiro, ferramentas para uma compreensão mais clara do atual *status* da imaginária colonial em

³⁶ KÜLL, 2005.

³⁷ PHILIPPOT *apud* CASTRO, 2013, p.24-25.

madeira policromada. Apesar de ser um estudo introdutório e limitado, as informações analisadas aqui possibilitam olhar de uma forma menos tendenciosa para as imagens produzidas para a devoção, de forma a entender as modificações operadas pelo tempo e pelas mudanças na sociedade, religião e em sua própria condição, objetos que deixaram de ser apenas uma expressão de fé, passando a serem encarados também com expressão visual de importância artística e histórica.

Claro é o que muitas das imagens religiosas ainda mantêm seu caráter devocional, porém, é dever da restauração se posicionar com respeito à passagem do tempo e suas reverberações no estado atual desses objetos, seja este um estado material ou simbólico. Não deve a restauração incitar na sociedade uma ideia de que tempo passado pode ser reestabelecido pelos restauradores, menos ainda que o estado anterior dos objetos pode ser recuperado por nós, sem que minimamente estejamos desse modo recriando um passado, visto que nunca o restauraríamos.

Rita Lages Rodrigues (2013), refletindo sobre a relação entre o tempo e os objetos dentro da Conservação-Restauração, oferece uma grande contribuição quanto ao esclarecimento do tempo da ação dos agentes da preservação. “Se o conservador-restaurador deve considerar a tripla dimensão temporal, passado-presente-futuro, não devemos nos esquecer que ele age no presente”(RODRIGUES, *In*: FRONER; SOUZA, 2013, p. 46). Agindo no presente, o restaurador, apesar de imerso em uma rede complexa de variáveis, deve ter consciência de que age sobre um estado presente do objeto e por meio de perspectivas do presente. Não se trata da preservação de um passado, quando na verdade preservamos coisas do passado que existem no presente e neste foram resignificadas, reinseridas no ciclo da vida segundo um novo propósito.

Estes objetos existem de forma distinta de sua existência primeira, para qual foram criados. O passado, para a restauração, deve estar apenas circunscrito a uma consciência histórica, jamais deverá ser encarado como um estado puro à ser restabelecido.

Temos assistido já a muito tempo, um empenho por parte de algumas alas da restauração em empreender intervenções que buscam uma integridade simbólica dos objetos. No caso das imagens devocionais, o que vemos é a busca incessante pela completude, pela totalidade, das representações antropomorfas, visto que essas “representam” o sagrado, e este não “admite” as corrupções do tempo.

O espantoso é que se esses bens tem uma funcionalidade cultural, porque a deterioração só se torna incomoda a partir de determinado momento? Se essas

deturpações da integridade são realmente incômodas, porque a própria comunidade não se encarregara de sua manutenção, como o fez por tanto tempo? E ainda quando recorre a um restaurador para a manutenção do objeto, seria esta comunidade dotada da consciência de que os objetos de culto são também bens culturais de interesse histórico e artístico?

As respostas para essas perguntas são muito complexas e pontuais para serem respondidas de forma redutiva e genérica. Porém nos levam a crer em uma imagem religiosa alterada, já contaminada pelo seu caráter de “bem cultural”. As pompas litúrgicas que as acompanhavam, a música sacra, as mentalidades de religiosidade arraigada, tudo isso já não existe mais. Se mantêm o caráter cultural, esse já foi adulterado pelo tempo – que “adultera” tudo. Resta, a nós, restauradores, averiguar a atual situação destes objetos, os valores que os permeiam na atualidade, para desta forma constituir os preceitos conceituais que irão nortear as ações de restauro.

Os preceitos teóricos e as ações de cunho prático devem estabelecer um diálogo ancorado nas humanidades³⁸. As intervenções, realizadas de forma metodológica, não por meio de modelos, embasadas em uma lógica dedutiva e em um juízo crítico, não em opiniões, se mostram menos suscetíveis a equívocos. Entender os caminhos percorridos pela imaginária, desde sua criação até a atualidade, é imprescindível para que a restauração destas seja coerente e atenta ao seu *status* atual.

³⁸ PHILIPPOT, *In*: PRICE; TALLEY; VACCARO, 1996.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo, *História da arte como história da cidade*. São Paulo, 2005.

ÁVILA, Affonso - “Pequena Iniciação ao Barroco Mineiro”. In: *Barroco Mineiro: Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1980.

BATISTA, Marta Rossetti, *Introdução*, p. 6-23. In: *Revista do Patrimônio* nº 30, IPHAN, 2002

BAZIN, Germain. *Aleijadinho e a escultura Barroca no Brasil*. São Paulo: Record, 1971.

BELTING, Hans. *A verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora, 2011.

BELTING, Hans. *Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Gráfica Imprinta, 2010.

BENJAMIN, Walter *et al.* *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BOITO, Camillo, *Os Restauradores*, Ateliê Editorial, Cotia-SP, 2002.

BRANDI, Cesare, *Teoria da Restauração*, Ateliê editorial, São Paulo, 2004.

CARTA APOSTÓLICA de sua santidade Bento XVI, dada sob forma de *motu próprio*, *Summorum Pontificum*, 2007.

COELHO, Beatriz (Org.), *Devoção e arte*. Imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.

COELHO, Beatriz. *Estado atual da conservação do patrimônio escultórico no Brasil*. *Ge-conservación*, nº 2, 2011 p. 7-19.

CONCÍLIO de Trento. Decreto sobre a invocação, a veneração e as Relíquias dos Santos, e sobre as imagens sagradas (1563). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 2: a teologia da imagem e o estatuto da pintura. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

CONSTITUIÇÃO CONCILIAR *SACROSANCTUM CONCILIUM* SOBRE A SAGRADA LITURGIA, Roma, 4 de Dezembro de 1963, Paulo VI.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, 1707. Casa dos Contos, Ouro Preto-MG.

DEBRAY, Régis, *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis-RJ, Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

ETZEL, Eduardo. *A Imagem sacra brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, Edusp, 1979.

FRANCASTEL, Pierre, *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa, Livros do Brasil, 2000.

FRONER, Yacy-Ara, *O diálogo da imagem: a arte como emblema da sensibilidade colonial*, p. 43-50, In: *Imagem Brasileira* n° 4, Belo Horizonte-MG, 2009.

GINZBURG, Carlo, *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

GIRÃO, Cláudia, *Arte e Patrimônio*, p. 102-121. In: *Revista do Patrimônio* n° 29, IPHAN, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

GONZÁLEZ Marisa Gómez; ESPINOSA, Teresa Gómez. *Diagnóstico y metodología de Restauración em la escultura policromada*. Arbor CLXIX, p. 613-644, Julio-Agosto de 2001.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e Ética na Conservação de Monumentos Históricos. *Revista Patrimônio Cultural*. USP: São Paulo, v. 1, n° 1, p. 16-40, nov. 2005/abr. 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas-SP, Editora UNICAMP, 1990.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 2: a teologia da imagem e o estatuto da pintura. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

MACARRÓN MIGUEL, Ana Maria. *História de la Conservación y la Restauración*. Madrid: Tecnos, 1997.

MALÊ, Emile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*.

OLIVEIRA, M. A. R.; SANTOS FILHO, O. R.; SANTOS, A. F. B. *O Aleijadinho e sua oficina: Catálogo das esculturas devocionais*. Rio de Janeiro: Capivara, 2002.

OLIVEIRA, Myriam A. R. *A imagem religiosa no Brasil*. Mostra do Redescobrimto/Arte Barroca. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, São Paulo, 2002.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

PHILIPPOT, Paul. “*La Restauracion de las Esculturas Policromadas*”. In: *Studies in Conservation*, vol 15, n°4. 1970.

PHILIPPOT, Paul. Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines, I. In: PRICE; TALLEY; VACCARO, *Historical and Philosophical issues in the conservation of Cultural Heritage*, Getty, 1996.

PRICE; TALLEY; VACCARO. *Historical and Philosophical issues in the conservation of Cultural Heritage*, Getty, 1996.

PRIETO, Mónica Bahamondez. *Crónica de la restauración de la Virgen del Carmen de la Parroquia El Sagrario*. In: *Conserva* N° 15, p. 9-17, 2010.

PUENTE, Alejandra Bendekovic de la; HODGE, Cecilia Guerrero; ALMONACID, Melissa Morales. *Restauración de la Virgen del Carmen:madera, carbón y fe*. In: *Conserva* N° 15, p. 93-113, 2010.

QUEIROZ, Maria da Graça Soto. *São João del-Rei*, Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2010.

QUINTANA, Roxana; COVARRUBIAS, Ángela; IZQUIERDO, Carolina, *Restauración de imágenes de culto: propuesta teórica metodológica para la intervención de objetos de devoción. In: Conserva* nº 15, p. 47-65, 2010.

QUITES, Maria Regina E. *Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as ordens terceiras franciscanas no Brasil..* Campinas. Tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Luciano Migliaccio, 2006.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano, Traducción de José M^a Sousa Jiménez. Madrid.*

RIEGL, Aloïs. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese.* Tradução Elaine Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentine. Goiânia; Ed. Da UCG, 2006.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória.* Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

SANTOS, A. F. B. dos. O Tráfico e o Comércio dos Objetos Sacros. *In: CUREAU; KISHI, SOARES; LAGE. Olhar multidisciplinar sobre a efetividade da proteção do patrimônio cultural.* Belo Horizonte: Editora Fórum, p. 219-225, 2011.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ANEXO B – Ficha de Inventário Santa Bárbara

Museu da Inconfidência - Ouro Preto, Minas Gerais

SCAM - Sistema de Controle do Acervo Museológico

Ficha de Catalogação

Nº Inventário: **1427**

Instituição Proprietária: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (IBRAM) - OURO PRETO, MINAS GERAIS

Instituição Detentora: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (IBRAM) - OURO PRETO, MINAS GERAIS

Localização: RESERVA TÉCNICA (ANEXO 1 DO MUSEU) - OURO PRETO, MINAS GERAIS

Nº antigo: 802

Subclasse:

ESCULTURA (2.3)

Classe:

ARTES VISUAIS/CINEMATOGRAFICA (2)

Nome do Objeto:

SANTA

Título:

SANTA BÁRBARA

Autor: MESTRE DE PIRANGA [ATRIBUIÇÃO] - VALE DO PIRANGA, MINAS GERAIS

Estilo: ESTILO DE TRANSIÇÃO BARROCO/ROCOCÓ - BRASIL-COLÔNIA

Fabricante: VER AUTOR

Emissor:

Editor/Distribuidor:

Local de Origem/Execução/Fabricação:

PIRANGA - MINAS GERAIS

Época/Data:

SÉCULO XVIII (2ª METADE)

Material: MADEIRA (CEDRO); OURO; TINTAS

Técnica: ESCULTURA; DOURAMENTO; PINTURA (POLICROMIA)

Estado de Conservação:

REGULAR - RECEBEU TRATAMENTO DE RESTAURAÇÃO.

Data da última verificação:

18/06/2004

Modo de Aquisição: DOAÇÃO

Valor de Compra:

Ano de Aquisição: 1940

Valor de Seguro:

Último Proprietário: MUSEU ARQUIDIOCESANO DE MARIANA - MARIANA, MINAS GERAIS

Ex-proprietário: EX-PROPRIETÁRIO DESCONHECIDO

Tema: ICONOGRAFIA CRISTÃ - ARTE CRISTÃ

IMAGINÁRIA CRISTÃ - ARTE CRISTÃ

SANTOS MÁRTIRES - ICONOGRAFIA CRISTÃ



DIMENSÕES

Altura: 0,313 m

Largura: 0,167 m

Profundidade: 0,114 m

Comprimento:

Diâmetro:

Peso:

Catalogado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA

Data da catalogação: 11/11/1998

Revisado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA

Data da revisão: 18/10/2004

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) - Ministério da Cultura - Brasil

Impresso por Janine Menezes y Ojeda em 20/10/2014

INSCRIÇÕES/MARCAS/LEGENDAS

DESCRIÇÃO [FORMA E CONTEÚDO]

Imagem em madeira (cedro) esculpida, pintada e dourada, representando Santa Bárbara. Figura feminina, de pé, com o rosto desconfigurado, cabelos longos e lisos, presos por coque à altura da cabeça e com mechas soltas nas extremidades, orelhas aparentes (da peça original), olhos entalhados e boca cerrada. Traja túnica longa, em tom dourado, com mangas abundantes, sob manto esvoaçante, ricamente ornamentado, com panejamento movimentado, nos tons verde, vermelho e dourado, tendo motivos decorativos fitomorfos em dourado. Parte frontal, à altura do peito, decorada com três linhas horizontais e três linhas verticais, tendo abertura na extremidade. Manto preso à frente na altura do pescoço por prendedor em forma de losango. Braços flexionados, mãos quebradas (faltantes). Pés calçados, aparentes. Base octogonal escalonada, em tom verde escuro e claro marmorizados.

Estado de conservação: Regular. Faltam as mãos da imagem, assim como o antebraço esquerdo. Pintura em descolamento em diversos pontos, inclusive na base. O rosto da escultura foi reconstituído por José Ciriaco de Jesus, Assistente de Restauração do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu, no ano de 1995, mas posteriormente decidiu-se por retirá-lo, pois considerou-se a intervenção inadequada.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

"Catálogo do Museu da Inconfidência" [Projeto]. Organizado pelo Cônego Raimundo Otávio da Trindade. Ano de 1946. Texto datilografado. Página 32, itens 576 a 578: "Três imagens de madeira. Procedência: Museu Arquidiocesano de Mariana." [Localização: 2º Pavimento, 'Sala V', conhecida por 'Sala dos Filósofos'] - Trata-se dos objetos de N°s de Inventário 630, 1426 e 1427.

"Inventário de Materiais existentes em 31 de dezembro de 1946 no Museu da Inconfidência". Autoria de João Batista Magalhães Gomes. Texto datilografado e assinado. Folha 9, item 279: "Oratório de madeira pintada e dourada (1,18 x 0,43 x 1,50m) contendo: (...); uma imagem de madeira pintada e dourada (0,34m); (...). Localização: 2º Pavimento, 'Sala 5' (conhecida por 'Sala dos Filósofos')." - O "oratório" é o objeto de N° de Inventário 660. A "imagem" é o objeto de N° de Inventário 1427.

"Relação Geral dos Objetos entrados no Museu da Inconfidência desde a sua fundação, segundo os documentos possíveis de se encontrar em seus arquivos" [Rascunho preparatório para o Livro de Registro]. Texto manuscrito. Elaborado pelo Museólogo Oriandino Seitas Fernandes, nos anos de 1954-1955. Página 85, item 802: "Imagem de uma Santa Princesa, em madeira, pintada e dourada, faltando a mão direita, o antebraço esquerdo e a face. H= 0,31m. Localização: Sala XIV (conhecida por 'Sala dos Filósofos'). Proveniência: MAM." - Trata-se do objeto de N° de Inventário 1427.

Documento avulso. Texto datilografado em papel com o timbre: SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL, assinado e datado. Transcrição do conteúdo: "RECIBO / Recebemos nesta data, a fim de serem restauradas, as seguintes peças pertencentes ao acervo do Museu da Inconfidência: / (número de registro) 563 - Imagem em madeira de Santa Apolônia, pintada e dourada - 0,32 x 0,10 x 0,11m. / (número de registro) 751 - Imagem de Nossa Senhora da Conceição em madeira, rústica e ingênua, pintada, tendo aos pés duas cabeças de anjos e uma serpente rodeando o globo e apenas uma das partes da lua - H= 0,29m / (número de registro) 1537 - Imagem de São Francisco de Assis em porcelana, com as vestes pintadas de preto - 0,27m / (número de registro) 1542 - Imagem de Nossa Senhora da Conceição em madeira, pintada de verde, vermelho e branco, sem o menino e com pedestal - 0,32m / (número de registro) 802 - Imagem de uma Santa Princesa em madeira pintada e dourada, faltando a mão direita, o antebraço esquerdo e a face - 0,31m / Ouro Preto, 17 de agosto de 1978. / (assinado) Geralda Maria Gonçalves / FUNDAÇÃO DE ARTES DE OURO PRETO / (anotações manuscritas a tinta): (número de registro) 1537 - devolvido em 09.03.1979 / (número de registro) 563 - devolvido em 09.03.1979 / (assinatura ilegível, embora se suponha ser de Maria da Conceição Pereira Pimenta)" - Trata-se dos objetos de N° de Inventário 1402, 2009, 1658, 1659, 1427.

Catalogado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA
Data da catalogação: 11/11/1998

Revisado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA
Data da revisão: 18/10/2004

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) - Ministério da Cultura - Brasil

1 / 8

Impresso por Janine Menezes y Ojeda em 20/10/2014

ANEXO C – Ficha de Inventário Crucifixo

Museu da Inconfidência - Ouro Preto, Minas Gerais

SCAM - Sistema de Controle do Acervo Museológico

Ficha de Catalogação

Nº Inventário: **21**

Instituição Proprietária: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (IBRAM) - OURO PRETO, MINAS GERAIS

Instituição Detentora: MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (IBRAM) - OURO PRETO, MINAS GERAIS

Localização: RESERVA TÉCNICA (ANEXO 1 DO MUSEU) - OURO PRETO, MINAS GERAIS

Nº antigo: 411

Subclasse:
ESCULTURA (2.3)

Classe:
ARTES VISUAIS/CINEMATOGRAFICA (2)

Nome do Objeto:
CRUCIFIXO

Título:
CRISTO CRUCIFICADO

Autor: AUTOR DESCONHECIDO

Estilo: ESTILO BARROCO - BRASIL-COLÔNIA

Fabricante: VER AUTOR

Emissor:

Editor/Distribuidor:

Local de Origem/Execução/Fabricação:
BARRA DO RIO DAS VELHAS - MINAS GERAIS

Época/Data:
SÉCULO XVIII

Material: MADEIRA; TINTAS; PRATA
Técnica: ESCULTURA; PINTURA (POLICROMIA); FUNDIÇÃO

Estado de Conservação:
BOM - RECEBEU TRATAMENTO DE RESTAURAÇÃO.

Data da última verificação:
09/01/2008

Modo de Aquisição: DESCONHECIDO

Ano de Aquisição: 1940-1946

Valor de Compra:

Valor de Seguro:

Último Proprietário: IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO BONSUCESSO - BARRA DO RIO DAS VELHAS, MINAS GERAIS

Ex-proprietário: IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO BONSUCESSO - BARRA DO RIO DAS VELHAS, MINAS GERAIS

Tema: ICONOGRAFIA CRISTÃ - ARTE CRISTÃ
IMAGINÁRIA CRISTÃ - ARTE CRISTÃ
INVOCAÇÕES E REPRESENTAÇÕES DE CRISTO - ICONOGRAFIA CRISTÃ



DIMENSÕES

Altura: 1,622 m

Largura: 1,100 m

Profundidade:

Comprimento:

Diâmetro:

Peso:

Catalogado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA

Revisado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA

Data da catalogação: 17/03/1999

Data da revisão: 27/03/2000

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) - Ministério da Cultura - Brasil

Impresso por Janine Menezes y Ojeda em 20/10/2014

INSCRIÇÕES/MARCAS/LEGENDAS

DESCRIÇÃO [FORMA E CONTEÚDO]

Crucifixo, em madeira esculpida e pintada, e prata fundida, representando Cristo Crucificado morto, também conhecido pela denominação de Nosso Senhor do Bonfim. Figura masculina, de corpo longilíneo, com a cabeça inclinada para a frente e à sua direita, cabelos castanhos lisos, sobranceiras pintadas, olhos parcialmente fechados, orelhas aparentes, nariz fino, barba castanha longa e boca entreaberta, com dentes aparentes, e lábios em tom vermelho. Braços estendidos e presos à cruz por cravos de prata. Musculatura do corpo definida. Perizônio preso à cintura através de cordão. Panejamento pouco movimentado. Pernas ligeiramente flexionadas, com o pé direito apoiado sobre o esquerdo. Ao longo do corpo, marcas do sangue das feridas, representadas através de tinta vermelha, na mão esquerda, ombros, testa, peito, joelhos e pés. Cruz latina, com entalhe simples, divergindo do tratamento escultórico dado à imagem. Será a cruz original do Crucifixo? Dimensões do Cristo: altura = 1,125m x largura = 0,835m.

Estado de conservação: Bom. Recebeu tratamento de restauração no ano de 1996. Intervenção sofrida: retirada de recheios de cera (no abdome, no joelho esquerdo e no cabelo). Remoção de repintura. Fatura de novo braço direito, a partir do ombro (em cedro) e de três falanges dos dedos da mão esquerda. Confeção de três cravos de prata, obedecendo ao modelo em metal amarelo existente na peça; retoques na pintura (abdome e coxa esquerda). Polimento com cera microcristalina. Os trabalhos de restauração foram orientados pela Conservadora Maria José de Assunção da Cunha e executados por José Ciriaco de Jesus e Abílio Felipe Ferreira, tendo este, inclusive, confeccionado os cravos de prata.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

"Catálogo do Museu da Inconfidência" [Projeto]. Organizado pelo Cônego Raimundo Otávio da Trindade. Ano de 1946. Texto datilografado. Página 10, item 195: "Um Jesus Crucificado faltando um braço. Procedência: Matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso da Porteira, Barra do Rio das Velhas." [Localização: 1º Pavimento, 'Sala V', conhecida por 'Sala da Santíssima Trindade'] - Trata-se do objeto de Nº de Inventário 21.

"Inventário de Materiais existentes em 31 de dezembro de 1946 no Museu da Inconfidência". Autoria de João Batista Magalhães Gomes. Texto datilografado e assinado. Folha 3, item 119: "Crucifixo pintado faltando um braço (0,50 x 1,07m). (...). Localização: 1º Pavimento, 'Sala 5' (conhecida por 'Sala da Santíssima Trindade')." - Trata-se do objeto de Nº de Inventário 21.

"Relação Geral dos Objetos entrados no Museu da Inconfidência desde a sua fundação, segundo os documentos possíveis de se encontrar em seus arquivos" [Rascunho preparatório para o Livro de Registro]. Texto manuscrito. Elaborado pelo Museólogo Orlandino Seitas Fernandes, nos anos de 1954-1955. Página 55, item 411: "Crucifixo, em madeira, com o Crucificado em madeira, policromado, restaurado a gesso num dos joelhos e com o outro, à direita, quebrado e colado. Localização: Sala IX (conhecida por 'Sala da Santíssima Trindade'). Origem: Matriz de Porteira." - Trata-se do objeto de Nº de Inventário 21.

"Arrolamento de Bens Móveis da IPHAN/SPHAN/FNPM - Grupo I e II de Museus e Casas Históricas" [de Minas Gerais]. Elaborado por Maria José de Assunção da Cunha e equipe [Sem assinatura]. Realizado entre os anos de 1979 e 1981 [Sem data]. (Relação dos objetos localizados no "Museu"). Página 49, item 411: "Crucifixo em madeira, com o crucificado em madeira policromada. Os dois cravos são em metal amarelo. Século XVIII. Estado de conservação: Regular. Localização: Museu. Origem/Procedência: Porteira. Data da Incorporação: 1946." - Trata-se do objeto de Nº de Inventário 21.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNANDES, Orlandino Seitas. "Museu da Inconfidência - Guia do Visitante". - Ouro Preto: DPHAN/MEC, 1965. Páginas 26 e 27: "Passa agora o visitante à SALA VIII (conhecida por 'Sala da Santíssima Trindade'), na qual estão agrupados vários elementos que mostram a importância e a feição peculiar da talha de madeira e seu emprego na arte religiosa tradicional da região de Minas

Catalogado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA

Revisado por: CELINA SANTOS BARBOZA, MUSEÓLOGA

Data da catalogação: 17/03/1999

Data da revisão: 27/03/2000