

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES VISUAIS

ANA CAROLINA RODRIGUES

**DIVERSIDADE E SINGULARIDADE DA POLICROMIA**  
**NA ESCULTURA SACRA DE SABARÁ:**  
século XVIII e início do XIX

Belo Horizonte  
2019

**Ana Carolina Rodrigues**

**DIVERSIDADE E SINGULARIDADE DA POLICROMIA  
NA ESCULTURA SACRA DE SABARÁ:  
século XVIII e início do XIX**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Preservação do Patrimônio Cultural.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2019

### **Ficha catalográfica**

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Rodrigues, Ana Carolina, 1970-

Diversidade e singularidade da policromia na escultura sacra de Sabará [manuscrito] : século XVIII e início do XIX / Ana Carolina Rodrigues. – 2019.

232 p. : il.

Orientadora: Maria Regina Emery Quites.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Escultura – Conservação e restauração – Teses. 2. Arte sacra – Sabará (MG) – Séc. XVIII-XIX – Teses. 3. Arte – Conservação e restauração – Teses. I. Quites, Maria Regina Emery, 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 702.88



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES



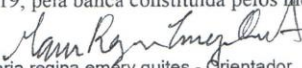
FOLHA DE APROVAÇÃO


**A POLICROMIA DAS ESCULTURAS SACRAS DE SABARÁ NO  
SÉCULO XVIII E INÍCIO DO XIX**

**ANA CAROLINA RODRIGUES**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ARTES, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ARTES, área de concentração ARTES, linha de pesquisa Preservação do Patrimônio Cultural.

Aprovada em 21 de fevereiro de 2019, pela banca constituída pelos membros:

  
Prof(a). maria regina emery quites - Orientador  
UFMG -Escola de Belas Artes

  
Prof(a). Alessandra Rosado  
Universidade Federal de Minas Gerais

  
Prof(a). Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho  
UFMG

Belo Horizonte, 21 de fevereiro de 2019.

A minha mãe Walda Maria Rodrigues (*in memoriam*) por ter me ensinado a apreciar a arte e por me fazer acreditar que os sonhos se realizam.

A minha irmã Tereza Cristina, minha amiga e companheira.

## ***Agradecimentos***

A Deus, de quem procedem todas as coisas, por ter me presenteado com esta dissertação.

A Professora Maria Regina Emery Quites, que me orientou com competência, generosidade e paciência, me levando a vislumbrar novas possibilidades.

A Professora Emérita da Escola de Belas Artes, Beatriz Coelho cuja dedicação ao estudo da imaginária mineira tem aberto caminhos valiosos para o avanço de novas pesquisas.

As Professoras Bethânia Veloso, Luciana Bonadio e Lucienne Elias pelo projeto Extramuros, onde adquiri conhecimentos que contribuíram com este trabalho.

A Maria Goretti Gabrich, coordenadora do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, pelo incentivo e apoio.

A Flávia Costa Reis, historiadora do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, pela agradável companhia nas visitas às igrejas, e pelo compartilhamento de conhecimentos.

A Marília Cândido Guimarães, secretária do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, pelo excelente atendimento.

Ao Padre Nivaldo Magela pela recepção na igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição e pelas conversas sobre a decoração da igreja.

Ao Prior Antônio Carlos de Almeida Costa da igreja de Nossa Senhora do Carmo pelo apoio à pesquisa de campo.

Ao Padre Felipe da igreja de Nossa Senhora do Carmo pelo apoio as visitas na igreja.

A todos os funcionários das igrejas visitadas pela gentileza e prontidão no atendimento.

A Adriano Bueno e Daysa Darcin Alsouza pelo inestimável auxílio, fotografias, desenhos, conselhos e amizade.

A restauradora e colega de Mestrado Vanessa Taveira pela agradável companhia e apoio.

A restauradora Silvana Betio pelas bibliografias.

A restauradora Ana Maria Camargos, por estabelecer contato com Padre Filipe da Ordem Terceira do Carmo, possibilitando meu primeiro acesso às esculturas.

As colegas do mestrado Camilla Ayla e Mariah pelo companheirismo.

A Ramon Vieira, Chefe de Gabinete do IEPHA pela confiança cotidiana e apoio a este trabalho.

A Soraia A. Farias Diretora de Conservação e Restauração do IEPHA pelo apoio e compartilhamento de experiências.

A Equipe da Gerência de Elementos Artísticos do IEPHA (GEA) – Ana Eliza de Sousa, Daniela Ayala, Flávia Alcântara e Thiago Botelho pelo incentivo e solidariedade.

A todos os professores do Curso de Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis e Pós Graduação em Artes da UFMG.

Aos meus pais (*in memoriam*) pela minha formação pessoal e por terem acreditado em mim.

A minha irmã Tereza e meu cunhado Cláudio pelo apoio incondicional.

Aos colegas da Escola Estadual Dep. Renato Azeredo pelo incentivo.

“A Igreja é uma imagem do céu sobre a terra. Por que não orná-la com o que há de mais precioso?”

Molinus

## **RESUMO**

O presente trabalho trata da análise da policromia das esculturas sacras do século XVIII e início do XIX da cidade de Sabará, localizada na região metropolitana de Belo Horizonte, MG. Para o estudo analisamos 22 esculturas e dois púlpitos de cinco igrejas do centro histórico da cidade, e a escultura Santana Mestra localizada no Museu do Ouro. Durante a pesquisa procuramos relacionar os estofamentos entre si na busca de elementos que revelassem a identidade da policromia sabarense. As características identificadas, juntamente com documento de 1818 transcrito por Zoroastro Vianna Passos, indicaram o trabalho de uma oficina de policromia na cidade, possivelmente liderada por Joaquim Gonçalves da Rocha. Nossos estudos nos levaram também à hipótese de que o mesmo pintor teria policromado algumas das esculturas estudadas.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Policromia, escultura sacra, Sabará, séculos XVIII e XIX, atribuição.

## **ABSTRACT**

This paper deals with the analysis of polychromy of the sacred sculptures of the 18th and early 19th centuries from Sabará city, located in the metropolitan area of Belo Horizonte, MG. For the study we analyzed 22 sculptures and two pulpits of five churches in the historical center of the city, and the sculpture Saint Anne located in the Museu do Ouro. During the research we tried to relate the upholstery to each other in search of elements that revealed the identity of the Sabarense polychrome. The identified characteristics, amongst document of 1818 ranscribed by ZoroastroViannaPassos, indicated the work of a polychrome workshop in the city, possibly led by Joaquim Gonçalves da Rocha. Our studies also led us to the hypothesis that the same painter would have polychromed some of the sculptures studied.

## **KEYWORDS**

Polychrome, sacred sculpture, Sabará, 18th and 19th centuries, attribution.

## LISTA DE FIGURAS

Figura1 - Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Sabará/MG.....	74
Figura 2 - Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Sabará/MG.....	74
Figura 3 - Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe do esgrafito do manto.....	75
Figura 4 - Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhes do relevo	76
Figura 5-Santo Antônio de Pádua. Igreja Matriz de Sabará/MG.....	76
Figura 6 - Santo Antônio de Pádua, igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel e da punção.....	77
Figura 7 - Santo Antônio de Pádua, igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel e da punção.....	77
Figura 8- São João Nepomuceno. Igreja Matriz de Sabará/MG.....	78
Figura 9 - São João Nepomuceno. Igreja Matriz de Sabará/MG.....	78
Figura 10 - São João Nepomuceno, igreja Matriz de Sabará/MG. Resquício da renda encontrada na sobrepeliz.....	78
Figura 11 - São João Nepomuceno, igreja Matriz de Sabará/MG. Resquício da renda fotografada ao microscópio USB.....	78
Figura 12 - São João Nepomuceno, igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da ornamentação da sobrepeliz.....	79
Figura 13 - São João Nepomuceno, igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe do esgrafito, parte posterior da capa.....	79
Figura 14 - São João Nepomuceno, igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe do relevo, parte posterior da túnica.....	80
Figura 15-Comparação dos ornamentos em esgrafito de São João Nepomuceno , São João da Cruz e manto de Maria da escultura de Santana Mestra.....	81
Figura 16 - Comparação dos ornamentos em relevo de São João Nepomuceno, São João da Cruz e São Simão Stock.....	82
Figura 17 - Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG.....	83
Figura 18 - Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG.....	83
Figura 19 - Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel e esgrafito da face interna do manto, apresentando motivos semelhantes a plumas e outros em forma de pequenos círculos e tracejado.....	83

Figura 20- Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincelada face externa do manto, apresentando motivos fitomorfos amplos representando folhagens, flores.....	84
Figura 21 - Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do esgrafito da sobretúnica.....	85
Figura 22 - Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe do esgrafito.....	86
Figura 23 - Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe do esgrafito.....	86
Figura 24 - Comparação dos ornamentos em esgrafito de Santa Cecília, São João da Cruz e púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo, lado da Epístola.....	87
Figura 25 - Comparação dos ornamentos em pintura a pincel da Santa Cecília e da Samaritana do púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo, lado da Epístola.....	88
Figura 26 - São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG.....	89
Figura 27 - São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG.....	89
Figura 28 - São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito do manto.....	89
Figura 29 - São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da face internado manto.....	89
Figura 30 - São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da túnica.....	90
Figura 31 - São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da túnica.....	90
Figura 32 - São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG. Detalhe do relevo.....	90
Figura 33 - São Pedro de Verona. Igreja Matriz de Sabará/MG.....	91
Figura 34 - São Pedro de Verona. Igreja Matriz de Sabará/MG.....	91
Figura 35 - São Pedro de Verona. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da ornamentação, com esgrafito, punções e relevo em flores simplificadas.....	92
Figura 36 - São Pedro de Verona. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da ornamentação, com esgrafito e punções.....	92
Figura 37 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG.....	93
Figura 38 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhes da pintura a pincel da túnica.....	94
Figura 39 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhes da pintura a pincel da túnica.....	94
Figura 40 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do manto.....	95

Figura 41 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do manto .....	95
Figura 42 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do manto.....	95
Figura 43 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da face interna do manto.....	96
Figura 44 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito do véu.....	96
Figura 45 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito na borda da túnica, ressaltado com pintura a pincel.....	97
Figura 46 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da punção na borda da túnica em formato de flor.....	97
Figura 47 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe das punções do manto, algumas circulares e outras em linhas inter cruzadas como guilhocês. No centro dos guilhocês, há punções em forma de estrelas.....	98
Figura 48 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da punção da borda do manto, aplicada em linhas inter cruzadas como guilhocês.....	98
Figura 49 - Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da punção na borda do manto, compondo motivos geométricos.....	99
Figura 50 - Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG.....	101
Figura 51 - Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG.....	101
Figura 52 - Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Radiografia frontal da parte inferior.....	102
Figura 53 - Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel representando ramos de rosas vermelhas.....	103
Figura 54 - Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da túnica.....	104
Figura 55 - Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe do relevo.....	104
Figura 56 - Comparação dos ornamentos em pintura a pincel da Santa Bárbara e da Santa Catarina de Alexandria da igreja de Nossa Senhora do Rosário.....	105
Figura 57 - Comparação dos ornamentos em esgrafito da Santa Bárbara e da Santa Catarina de Alexandria da igreja de Nossa Senhora do Rosário.....	105
Figura 58 - Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG	106
Figura 59 - Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG	106

Figura 60 – Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da face externa do manto, com punções florais e circulares.....	107
Figura 61 - Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da face interna do manto, com punção floral.....	107
Figura 62 - Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da face interna do manto.....	108
Figura 63 - Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da túnica com punção floral e circular.....	108
Figura 64 –Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do véu com motivos em flores em botão.....	109
Figura 65 –Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo da borda do manto.....	109
Figura 66 - Nossa de Senhora do Rosário. Igreja Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo da borda do manto.....	110
Figura 67 - Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	111
Figura 68 - Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	111
Figura 69 - Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe das faces intera e externa do manto de Maria.....	112
Figura 70 - Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel e do esgrafito da túnica de Maria.....	113
Figura 71 – Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do manto de Maria.....	113
Figura 72 – Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Relevo de Santana.....	114
Figura 73 – São José Viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	115
Figura 74 – São José Viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	115
Figura 75 – São José Viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da face interna do manto.....	115
Figura 76 – São José Viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da face externa do manto.....	116
Figura 77 – São José Viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo do manto.....	116
Figura 78 – São José viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo do manto.....	117

Figura 79 – São Joaquim. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	118
Figura 80 – São Joaquim. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	118
Figura 81 – Comparação dos ornamentos em pintura a pincel de São Joaquim e São José Viajante.....	118
Figura 82 – Comparação dos ornamentos em esgrafito da face interna dos mantos de São Joaquim e São José Viajante.....	119
Figura 83 – São Joaquim. Igreja Nossa de Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito em motivos fitomorfos.....	119
Figura 84 – São Joaquim. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito em motivos fitomorfos.....	119
Figura 85 – Comparação dos relevos de São Joaquim e São José Viajante.....	120
Figura 86 – Santa Rita de Cássia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	121
Figura 87 – Santa Rita de Cássia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	121
Figura 88 – Santa Rita de Cássia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito do manto com motivos fitomormos e circulares.....	122
Figura 89 – Santa Rita de Cássia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito do manto com motivos fitomormos, circulares, semicirculares e guilhocês.....	122
Figura 90 – Santa Rita de Cássia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da túnica.....	122
Figura 91 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará.....	123
Figura 92 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará.....	123
Figura 93 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe do tecido da gola da batina.....	124
Figura 94 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Esgrafito da batina.....	124
Figura 95 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe do esgrafito da batina apresentando ornamento semelhante a fruto.....	125
Figura 96 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe do esgrafito da batina apresentando flores, folhagens, uma composição semelhante a um fruto, guilhocês e tracejado.....	125
Figura 97 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe do esgrafito do sapato.....	126

Figura 98 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe da pintura a pincel representando cruz.....	126
Figura 99 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe da punção.....	127
Figura 100 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	127
Figura 101 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	127
Figura 102 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Diferença na tonalidade dos motivos do manto.....	128
Figura 103 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Esgrafito e pintura a pincel da sobretúnica .....	129
Figura 104 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito e pintura a pincel da sobretúnica.....	130
Figura 105 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito e pintura a pincel da sobretúnica.....	130
Figura 106 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Esgrafito da túnica.....	131
Figura 107 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo.....	132
Figura 108- São Camilo de Lélis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	133
Figura 109 – São Camilo de Lélis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	133
Figura 110 – São Camilo de Lélis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito.....	133
Figura 111 – São Camilo de Lélis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da separação das folhas de ouro.....	134
Figura 112 – Camilo de Lelis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo do manto.....	134
Figura 113 – Camilo de Lélis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo.....	135
Figura 114 – São João Batista. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	136
Figura 115 – São João Batista. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	136

Figura 116 – São João Batista. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Esgrafito.....	136
Figura 117 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	137
Figura 118 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	137
Figura 119 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da faixa da cintura.....	137
Figura 120 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Pintura a pincel da túnica.....	138
Figura 121 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da túnica.....	138
Figura 122 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da túnica.....	139
Figura 123 - Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	139
Figura 124 – Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	139
Figura 125 – Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da túnica.....	140
Figura 126 – Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Esgrafito da túnica.....	140
Figura 127 – Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Esgrafito.....	141
Figura 128 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG.....	142
Figura 129 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG.....	142
Figura 130 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Pintura a pincel e esgrafito do véu.....	143
Figura 131 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel, esgrafito e punção da túnica.....	144
Figura 132 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Esgrafito do manto.....	144
Figura 133 - Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Esgrafito da face externa do manto, parte superior.....	144

Figura 134 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Esgrafito da face externa do manto, parte inferior.....	145
Figura 135 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Detalhe dos ornamentos em esgrafito da face externa do manto.....	145
Figura 136 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Face interna do manto.....	146
Figura 137 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Face interna do manto. Detalhe das flores em relevo e do esgrafito formando losangos da face interna do manto.....	146
Figura 138 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Detalhe da flor em relevo da face interna do manto.....	147
Figura 139 - Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Detalhe da punção em forma de flor.....	147
Figura 140 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Detalhe do relevo.....	147
Figura 141 – São Simão Stock. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG.....	148
Figura 142 – São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG.....	148
Figura 143 – São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Estofamento da túnica.....	149
Figura 144– São Simão Stock. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Estofamento da túnica.....	150
Figura 145– São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito em motivos geométricos.....	151
Figura 146 – São Simão Stock. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Motivo antropomorfo.....	152
Figura 147 – São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Detalhe do relevo.....	152
Figura 148 – São Simão Stock. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Detalhe do relevo.....	153
Figura 149 - Púlpito. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Lado do Evangelho.....	154
Figura 150 - Púlpito. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Lado da Epístola...	154
Figura 151 – Santana Mestre. Museu do Ouro, Sabará/MG.....	155
Figura 152– Santana Mestre. Museu do Ouro, Sabará/MG.....	155

Figura 153 – Santana Mestre. Museu do Ouro, Sabará/MG. Detalhe da separação entre as folhas de ouro.....	156
Figura 154– Santana Mestre. Museu do Ouro, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do véu de Maria.....	157
Figura 155– Santana Mestre. Museu do Ouro, Sabará/MG. Detalhe do relevo do manto de Santana.....	158
Figura 156 – Santana Mestre. Museu do Ouro, Sabará/MG. Resquício de renda do manto de Maria.....	158
Figura 157 – Flor do esgrafito de Santana Mestre, São João da Cruz e púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo.....	159
Figura 158 – Santana Mestre. Museu do Ouro, Sabará/MG. Detalhes do esgrafito da Santana Mestre e de São João da Cruz.....	160
Figura 159 – Santana Mestre. Museu do Ouro, Sabará/MG. Detalhes do esgrafito da Santana Mestre e de São João da Cruz.....	160
Figura 160 – Nossa Senhora Mãe dos Homens. Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Caraça/MG.....	161
Figura 161 – Nossa Senhora Mãe dos Homens. Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Caraça/MG. Estofamento.....	161
Figura 162 – Comparação do esgrafito da escultura de Nossa Senhora mãe dos homens com esgrafitos de Sabará.....	162
Figura 163 – Flores semelhantes às de São Simão Stock e São João da Cruz.....	164
Figura 164 – Comparação da alcachofra com a flor em estudo.....	165
Figura 165 – Capa do século XVIII com motivos florais e vestes de Santa Catarina de Alexandria da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.....	173
Figura 166 – Casula em Damasco e veste de Santo Antônio da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará.....	174
Figura 167 – Tecido em Damasco do século XVI ou XVII e túnica de Santo Antônio da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará.....	175
Figura 168 – Casula em seda bordada do século XVI e escapulário de São João da Cruz da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará.....	176
Figura 169 - Dalmática da igreja de Nossa Senhora do Carmo e estofamento das vestes de São Pedro de Verona da igreja Matriz ambas de Sabará.....	177

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 - Características da policromia das esculturas sacras mineiras do século XVIII..71

Quadro 2- Dados de Joaquim Gonçalves da Rocha em ordem cronológica.....168

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	22
CAPÍTULO 1- A IMAGINÁRIA SACRA MINEIRA NOS SÉCULOS XVIII E XIX.....	24
1.1 – O Barroco e o Rococó em Minas Gerais.....	24
1.2 – Escultura sacra mineira nos séculos XVIII e XIX.....	31
CAPÍTULO 2- A POLICROMIA DA ESCULTURA SACRA MINEIRA DOS SÉCULOS XVIII E XIX: REVISÃO DA LITERATURA .....	51
CAPÍTULO 3- A DIVERSIDADE ESTILÍSTICA DA ESCOLA MINEIRA DE POLICROMIA REPRESENTADA NAS ESCULTURAS DEVOCIONAIS DA CIDADE DE SABARÁ/MG.....	59
3.1 – De Sabarabuçu a Sabará: os caminhos do ouro e a construção da Vila Real	59
3.2 – O caminho da devoção em Sabará.....	61
3.3 – Esculturas devocionais de Sabará: diversidade e singularidade na policromia.....	67
3.3.1 – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.....	73
3.3.2 – Capela de Nossa Senhora do Ó.....	93
3.3.3 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário.....	106
3.3.4 – Igreja de São Francisco.....	141
3.3.5 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo.....	148
3.3.6 – Museu do ouro.....	154
CAPÍTULO 4- A POLICROMIA DA ESCULTURA SACRA DE SABARÁ: CARACTERÍSTICAS E HIPÓTESE DE ATRIBUIÇÃO.....	163
4.1 – Oficina de policromia de Sabará: a liderança de Joaquim Gonçalves da Rocha.....	163
4.2 – A relação entre os tecidos e a policromia das vestes das esculturas estudadas.....	169

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	178
REFERÊNCIAS.....	180
APÊNDICE.....	185
ANEXO 1 .....	232
ANEXO 2.....	234

## INTRODUÇÃO

A produção aurífera nas Minas Gerais do século XVIII fomentou um intenso deslocamento migratório de paulistas, baianos, portugueses e africanos, levando a uma ocupação incomum do território. A extração de ouro e a circulação de mercadorias motivaram as regiões mineradoras a se articularem com outras responsáveis pelo abastecimento da população das vilas e arraiais, gerando dinamismo e um ambiente marcado pela originalidade e diversidade cultural, o que se refletiu na produção artística.

Neste contexto insere-se a escultura sacra que expressa a dinâmica referente tanto a condição material do local, quanto a circularidade de mercadorias e ideias. A importância dessas imagens que além de objetos de devoção são também documentos históricos, nos levou a este estudo, onde buscamos analisar a policromia da imaginária sacra dos séculos XVIII e XIX da cidade de Sabará. Nosso principal referencial teórico foi a pesquisa pioneira realizada por Beatriz Coelho, que abriu caminho para o estudo da imaginária daquela cidade. Os trabalhos publicados pela pesquisadora, bem como sua metodologia de pesquisa fundamentaram nossas análises, juntamente com outros autores que abordam a policromia mineira e sabarense.

Foram estudadas 22 imagens e dois púlpitos de cinco igrejas localizadas no centro histórico de Sabará, além da Santana Mestra localizada no Museu do Ouro. Na realização dos estudos *in loco* foram visitadas as igrejas que abrigam as peças: Matriz de Nossa Senhora da Conceição, capela de Nossa Senhora do Ó, igreja de Nossa Senhora do Carmo, igreja de Nossa Senhora do Rosário e igreja de São Francisco de Assis. Os critérios para a escolha das imagens foi a existência de policromia original, ou repolicromia<sup>1</sup>, sendo observada também a integridade da camada pictórica, não tendo sido selecionadas peças com grandes extensões de perdas ou com repinturas que comprometessem a compreensão dos motivos.

Tivemos como objetivo geral identificar as características que possam indicar o trabalho de uma oficina de policromia na cidade de Sabará, ou pelo menos a existência de um grupo de policromadores, que embora trabalhando de maneira independente, utilizaram em suas obras técnicas semelhantes.

Como objetivos específicos procuramos compreender a policromia das esculturas, relacionando-as entre si na busca de elementos que revelassem sua identidade; e registrar as

---

<sup>1</sup> A repolicromia se distingue da repintura principalmente por sua intenção de renovação, de um novo uso, de mudança de gosto de época, porém a qualidade da técnica e dos materiais é compatível com a época da obra. QUITES, Maria Regina Emery. Conservação-restauração de imagens devocionais: reflexão teórico-conceitual aplicada à escultura em madeira policromada (em fase de pré-publicação).

policromias através de análise formal, fotografias e desenhos, de maneira a construir um banco de dados da composição dos motivos ornamentais.

A metodologia envolveu o levantamento histórico do Barroco em Minas Gerais, bem como o relato da história da cidade de Sabará e das igrejas estudadas, além de pesquisa acerca das características da escultura sacra policromada mineira. Para o estudo das imagens foi realizada pesquisa de campo com visitas às igrejas, ocasião em que as peças foram analisadas, fotografadas e medidas, sendo realizadas as primeiras observações sobre estofamento; pesquisa bibliográfica; registro dos ornamentos através de desenhos digitalizados; análise formal e análise dos dados.

O primeiro capítulo inicia-se com um levantamento histórico do barroco e do rococó e suas características em Minas Gerais, tanto na arquitetura quanto na decoração interna das igrejas. Foram assinalados os atributos estéticos da escultura sacra mineira nos séculos XVIII e XIX, e relacionados os materiais e técnicas empregados, com ênfase na policromia. O capítulo se encerra com uma relação de artistas pintores atuantes em Minas Gerais.

No segundo capítulo é apresentado um levantamento de algumas referências sobre a policromia da escultura sacra mineira dos séculos XVIII e XIX, tendo sido apresentadas aquelas que se mostraram mais significativas para esta dissertação.

O terceiro capítulo traz inicialmente dados da história da cidade de Sabará, e das igrejas visitadas. Segue-se com a apresentação das esculturas estudadas e análise formal da policromia, realizada com o auxílio da bibliografia consultada.

No quarto capítulo buscamos estabelecer relações entre as esculturas, identificando características que constatassem a identidade da policromia sabarense, e referenciassem a existência de uma oficina de policromia na cidade. Como forma de compreender os motivos ornamentais, estes foram relacionados com bordados e tecidos dos séculos XVI ao XIX.

Foram anexados os desenhos dos ornamentos e alguns documentos citados no texto.

# CAPÍTULO 1

## A IMAGINÁRIA SACRA MINEIRA NOS SÉCULOS XVIII E XIX

### 1.1 - O barroco e o rococó em Minas Gerais

O movimento barroco surge na Europa a partir do século XVII estendendo-se até o século XVIII, e atende às necessidades de uma época conturbada. Embora não tenha se restringido ao contexto religioso, já que foi amplamente utilizado na esfera política, nem se limitado ao domínio católico, difundindo-se também em regiões dominadas pelo protestantismo, o estilo tornou-se parte integrante das estratégias da igreja Católica que, em reação à Reforma Protestante, apelava para uma arte exuberante e dramática, que pudesse alcançar e sensibilizar, com eficácia, a mente e o coração dos fiéis, evitando o esvaziamento da ideologia católica atingida pelo pensamento reformista.

Para os reis absolutistas a arte barroca foi uma forma de exhibir e reafirmar seu poder, alimentando a ideia de superioridade da realeza através da arquitetura e das artes plásticas. O barroco disseminou-se por amplo espaço geográfico iniciando-se na Itália (Roma) compreendendo também França, Espanha, Inglaterra, Flandres, Alemanha, América de língua espanhola e Brasil, entre outros. Cada lugar se apropriou do estilo de maneira diferente, o que resultou em composições singulares.

Quanto ao conceito de barroco, este adquire status crítico-estético a partir de Heinrich Wölfflin, com o livro *Renascença e Barroco. Estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*, de 1888. Wölfflin apresenta o barroco como categoria estilística e o caracteriza como uma recusa ou mesmo superação da arte renascentista:

A Renascença é a arte da beleza tranquila. (...) Em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado ou perturbador, nenhuma inquietação ou agitação – todas as formas manifestam-se de modo livre, integral e sem esforço. O barroco se propõe outro efeito. Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade. Wölfflin (1989 citado por BAETA, 2012 p. 40)

Segundo Affonso Ávila (1984), a descoberta de outros continentes representou não somente a conquista de novas terras para as ações da contra reforma, especialmente a catequese realizada pelos jesuítas, como também a criação de um “*espaço potencial*” para a proliferação do novo estilo, e este triunfou por dois séculos na América Ibérica.

No Brasil, o processo de colonização introduz a forma e modelo barrocos que adquirem características específicas em cada região. Tais características estão relacionadas às condições geográficas, perfil econômico e natureza sócio cultural das capitanias determinada pelas interações étnicas. Myriam Ribeiro afirma que a arte colonial chegou mesmo a superar em “vigor e qualidade” a arte metropolitana da época, originando padrões diferentes dos portugueses. A autora cita como exemplos “as plantas curvilíneas e as versões rococós de pinturas ilusionistas de tetos de igrejas, que dão um aspecto tão peculiar à arquitetura da região de Minas Gerais” (OLIVEIRA, 2010, p. 16).

A produção açucareira no Nordeste nos séculos XVI e XVII levou à edificação dos primeiros templos típicos do estilo barroco em Salvador, Recife e Olinda no litoral, e nas zonas rurais os engenhos tornaram-se importantes representantes da arquitetura deste período. No século XVIII a descoberta de ouro cria na capitania de Minas Gerais uma imponente arquitetura religiosa, destacada nas cidades de Ouro Preto, Mariana, São João Del Rei, Tiradentes, Diamantina, Serro, Sabará, entre outras, onde se vislumbra a rica arquitetura com decoração interna em talha e pintura barroca e rococó.

Assim como nas demais regiões da colônia, as peculiaridades da cultura mineira estão relacionadas também ao processo de ocupação do seu território. Em fins do século XVII foi descoberto ouro no interior da colônia, fato que se tornou público em 1695, embora algumas descobertas tenham ocorrido anteriormente. Vários depósitos de ouro foram localizados na região, e posteriormente encontraram-se diamantes numa área mais ao norte. As primeiras jazidas foram descobertas após longos anos de busca por exploradores nativos de ascendência portuguesa, vindos da capitania de São Paulo. As buscas foram encorajadas pela realeza após a Restauração em 1640, devido à crise econômica que envolvera Portugal. Os exploradores foram incentivados pela Coroa Portuguesa com promessas de títulos de nobreza e direitos sobre as descobertas. A notícia dos achados auríferos atraiu imigrantes vindos de Portugal e de outras regiões do Brasil, além dos escravos africanos arrolados para o trabalho. No século XVIII era extraído o ouro de aluvião (ouro encontrado no barranco das margens dos rios ou em seu leito) e entre 1700 e 1770, o Brasil produziu cerca da metade de todo o ouro obtido no resto do mundo de 1500 a 1800.

Segundo BURY (2006) o povoamento da região das minas se organizou em torno dos rios onde havia mineração. Os acampamentos transformaram-se em vilas e estas se desenvolveram apresentando características específicas. Sabará, núcleo do povoado localizado ao norte, foi fundado às margens do rio das Velhas por Manuel de Borba Gato e colonizado principalmente por imigrantes da Bahia e de Pernambuco. Outro núcleo de povoamento foi São João Del Rei, situado às margens do rio das Mortes e fundado pelo bandeirante João de Siqueira Afonso. Localizado à beira do ribeirão do Carmo, estava mais um importante centro de

povoamento, elevado em 1745 à condição de cidade e sede do bispado de Mariana. Oito quilômetros acima, o paulista Antônio Dias de Oliveira começou a extrair ouro em 1698 dando origem à Vila Rica de Ouro Preto. Por volta de 1710 a região mineradora já contava com uma população de cerca de 30.000 pessoas e em 1711 foram criadas as primeiras vilas, sendo as de Ouro Preto (antiga Vila Rica) e Mariana, escolhidas para sedes do poder político e religioso.

Desde o início da exploração do ouro, a Igreja Católica assumiu importante papel na difusão da arte barroca e as somas astronômicas rendidas pela mineração financiaram a construção e a decoração suntuosa das igrejas. Affonso Ávila afirma que nas primeiras décadas do século XVIII “acorriram a Minas Gerais mestres de obras experimentados e artistas de comprovados recursos, responsáveis pela edificação e ornamentação dos primeiros templos” (ÁVILA, 1884, p. 9). Ávila identifica nesta época o início da organização das corporações de ofícios, que disciplinaram e impulsionaram as diferentes especializações: “os canteiros de obras e oficinas se transformam então em verdadeiras escolas de iniciação e aperfeiçoamento, preparando os arquitetos, entalhadores e escultores que marcariam com seu talento a posterior fase de grandeza da arte colonial mineira” (ÁVILA, 1984, p. 9). Sobre os canteiros de obras Myriam Ribeiro afirma que ali predominaram os mestres de obras e artistas leigos, estando entre eles os mestiços nascidos na colônia. Tal fato deveu-se à proibição dos conventos na região das Minas, eliminando a primazia das Ordens religiosas<sup>2</sup> na encomenda arquitetônica e artística. Neste contexto, encontram-se nomes como Antônio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho* (1738-1814), em Minas Gerais e Valentim da Fonseca e Silva, o *Mestre Valentim* (1750-1813), no Rio de Janeiro.

“Esses artistas mestiços, mais independentes que seus predecessores portugueses subordinados às oficinas conventuais tiveram importante papel na assimilação das novas tendências artísticas do período, notadamente as plantas curvilíneas e o vocabulário ornamental do rococó (OLIVEIRA 2010 p. 27).

De acordo com Myriam Ribeiro, a participação dominante de artífices e artistas leigos nas obras das Ordens Terceiras contribuiu para a diversificação da forma estética da produção artística, uma vez que estes profissionais não estavam subordinados às oficinas conventuais,

---

<sup>2</sup> No século XVII as ordens religiosas regulares foram as principais financiadoras da arte do período, e segundo Adalgisa Arantes (2011) o mecenato de tais organizações apresentava-se em duas modalidades: havia as encomendas a artistas que eram remunerados pela ordem ou o incentivo ao trabalho de um membro da própria organização possuidor de talentos artísticos. Já no século XVIII, a proibição do estabelecimento de ordens religiosas regulares na região mineradora, fez com que as Confrarias (Ordens Terceiras e Irmandades) assumissem a catequese da população local, transformando-se então nas grandes responsáveis pelas encomendas aos artistas, artífices engenheiros e arquitetos. Por relacionarem-se com a realeza, com militares, civis e religiosos tais agremiações conseguiam inclusive edificar templos próprios.

havendo então maior liberdade criativa. Assim, se no século XVII predominaram as oficinas conventuais no mecenato da produção artística, no XVIII, a ascensão dos artistas leigos graças ao mecenato das Confrarias acentuou as diferenças entre as localidades, levando à configuração de escolas regionais.

Suzy de Mello destaca como aspecto fundamental da arquitetura religiosa mineira a intensa participação da população nas construções erguendo tanto as capelas primitivas dos povoados quanto as matrizes e as sedes das Ordens Terceiras e Irmandades. A autora afirma que a ausência dos arquitetos e construtores ligados às ordens regulares abriu espaço para a atuação dos mestres de obras portugueses, que por trabalharem com obras civis não possuíam conhecimento detalhado da arquitetura religiosa, que além de tudo era executada segundo às possibilidades locais e programas definidos pelas Ordens Terceiras. “Daí decorreu, portanto, maior liberdade nas soluções, ao mesmo tempo que suas inevitáveis adaptações conferiram às construções religiosas mineiras mais ampla desenvoltura (...)” (MELLO, 1985, p. 127).

Myriam Ribeiro observa que os “traçados poligonais e curvilíneos” foram utilizados em poucos exemplares da arquitetura religiosa colonial brasileira, já que a tendência foram os planos retangulares “nos quais a sequência contínua dos espaços longitudinais da nave e da capela-mor, separados pelo arco-cruzeiro, termina na parede reta contra a qual é colocado o retábulo principal” (OLIVEIRA, 2010, p. 23). Segundo Germain Bazin (1983) o emprego prolongado de taipa e madeira na construção pode explicar a tendência dos arquitetos mineiros a evitar as plantas e formas curvas. Affonso Ávila (1984) aponta as construções em que se podem observar inovações:

Papel renovador na concepção propriamente arquitetônica seria, no entanto, o de Manuel Francisco Lisboa (...) com o risco das matrizes de Antônio Dias de Ouro Preto (1727) e de Caeté (1756), bem como da Igreja do Carmo de Ouro Preto (1766), belo edifício já em alvenaria que assinalará, com as modificações do risco da fachada e a elegante talha de sua ornamentação interior, o advento do rococó de fins do século (ÁVILA 1984, P. 10).

Ávila cita também o trabalho de Aleijadinho na Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto: “É nessa igreja que se firma, na plenitude, uma imaginação arquitetônica já de feição brasileira, liberada das soluções em partido quadrangular. Adotam-se formas de maior leveza e harmonia apoiadas no movimento das massas e na fantasia escultural da fachada” (ÁVILA, 1984 p. 10). Sobre esta construção, Germain Bazin afirma ser um exemplo da evolução da arquitetura mineira da segunda metade do século XVIII (BAZIN 1983, p. 218). Segundo o autor o risco desta

igreja representa uma evolução no emprego das curvas e contracurvas, sobretudo na nave e na fachada. Bazin assim descreve a arquitetura de São Francisco de Assis de Ouro Preto:

Com elevação lateral o templo afirma nitidamente seus diferentes blocos, aliás delimitados por cunhais em estilo jônico; a sacristia transversal se distingue claramente pelo seu telhado perpendicular ao da capela mor. (...) Como a nave não possui corredores, Aleijadinho resolveu com elegância o problema do acesso aos púlpitos, deslocando-os para o interior do arco cruzeiro, o que reforça sua importância (BAZIN 1983, p. 218-219).

No interior das igrejas coloniais a talha dourada dominou a decoração, conferindo-lhe vivacidade e imponência. A extensão dos espaços dourados foi se ampliando até que “alastra-se progressivamente pelas paredes internas das igrejas, chegando a recobri-las por inteiro. Temos então as ‘igrejas forradas de ouro’ típicas do barroco luso-brasileiro” (...) (OLIVEIRA, 2010, p. 37).

A composição interna das igrejas foi marcada pela presença dos retábulos, que como elementos decorativos carregam grande importância histórica e estética. Affonso Ávila (1996) descreve os altares de Minas classificando-os em quatro fases: A primeira é o estilo Nacional Português. Surgiu em Portugal no século XVII, prevalecendo em Minas Gerais até cerca de 1720/1730. Esses retábulos são caracterizados pela presença de colunas torsas ou salomônicas alternadas por pilastras, ambas apresentando ornamentos fitomorfos e zoomorfos profusos (cachos de uvas, acanto, aves especialmente fênix ou pelicano). A talha é inteiramente dourada, ocorrendo policromia em azul e vermelho. O trono é geralmente em forma de cântaro. Alguns exemplares apresentam anjos; A segunda fase, chamada estilo Dom João V, é introduzida em Minas Gerais por volta de 1720/1730 permanecendo até cerca de 1760. Apresenta coroamento em dossel, estrias diagonais no terço inferior das colunas e fuste ou parte superior torsa. Na policromia predominam o dourado e o branco. Presença de anjos e menor ocorrência de ornatos fitomorfos ou zoomorfos; Na terceira fase tem-se o estilo rococó, introduzido na Capitania por volta de 1760. Caracteriza-se pela simplificação da estrutura. A coluna torsa é substituída pela coluna direita (reta). O douramento integral é substituído por uma policromia com ornamentos em ouro em leves cinzeladuras sobre fundo branco ou azul e vermelho. Quase não há decoração antropomorfa, fitomorfa ou zoomorfa. São usadas rocalhas, laços, flores e folhagens de composição abstrata. A quarta fase trás o retábulo em estilo neoclássico, que aparece durante o século XIX. Neste modelo ocorre a absoluta simplificação das linhas das pilastras e colunas e o abandono dos elementos ornamentais tradicionais da talha mineira do século XVIII.

Exemplos de decorações da primeira fase do barroco são as matrizes das cidades de Sabará e Cachoeira do Campo e o altar mor da Catedral de Mariana, que apresentam retábulos com coroamentos em arquivoltas e tetos em caixotões. Myriam Ribeiro define a capela de Nossa

Senhora do Ó de Sabará como “o conjunto mais harmonioso (...) cuja decoração obedece ao princípio da divisão das paredes e forros em painéis retangulares e caixotões (...)”(OLIVEIRA 2014, p. 91). Quanto ao barroco joanino segundo a autora, as primeiras aparições na decoração ocorreram em retábulos laterais e cita como exemplos os encontrados nas naves das matrizes de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas e Antônio Dias e Pilar de Ouro Preto.

No final do século XVIII, a decoração interna das igrejas brasileiras encontrava-se dominada pelo rococó, predominando os fundos claros com ornatos em forma de rocalhas assimétricas. Sobre este estilo Germain Bazin escreve:

Foi então entre 1750-1760, que começou a evolução de um outro estilo: o rococó. A voluta e o concheado tendiam a substituir o acanto na ornamentação. As formas arquitetônicas iam-se entregando voluntariamente à graciosidade das curvas e das contracurvas (BAZIN 1983, p. 167).

Myriam Ribeiro assim descreve a ornamentação rococó:

Os ambientes são agora profusamente iluminados pela luz natural que entra pelas janelas da parte superior das paredes, e a norma barroca do preenchimento integral das superfícies sede lugar à da “alternância de cheios e vazios”, com amplos espaços desornamentados servindo de contraponto aos ocupados pela ornamentação (OLIVEIRA 2014, p. 102).

Myriam Ribeiro comenta o traçado das igrejas do rococó mineiro e observa que por ser uma região interiorana, Minas Gerais precisou adaptar as técnicas e materiais utilizados devido à dificuldade de transporte daqueles tradicionalmente empregados no litoral como azulejos e pedras.

As características mais evidentes das igrejas do rococó mineiro são as torres cilíndricas e as elegantes portadas de relevos escultóricos em pedra-sabão – que substituíram na região as portadas em liós, cuja importação era inviável em virtude da distância dos portos litorâneos (OLIVEIRA, 2010, p. 34).

Quanto aos retábulos deste período, segundo Myriam Ribeiro, apresentavam tipologia diversificada “ao sabor da inventividade dos artistas e das preferências de gosto das Irmandades que encomendavam as obras” (Oliveira 2010, p. 47). Entretanto, dois modelos se destacaram possivelmente pela importância dos escultores que os adotaram: o português Francisco Vieira Servas (1720-1811) e o mulato Antônio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho*”.

A principal diferença reside nos remates superiores, que, nos retábulos de Vieira Servas, incluem um motivo sinuoso conhecido pelo nome de “arbaleta” ou balestra, substituído nos retábulos de *Aleijadinho* por um imponente grupo escultórico com a representação da Santíssima Trindade (Oliveira 2010, p. 47).

O retábulo com coroamento em balestra é típico do rococó mineiro e característico da obra de Francisco Vieira Servas, podendo ser observado na Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana e Nossa Senhora do Carmo de Sabará. O retábulo de *Aleijadinho* é exemplificado na capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto, sendo considerado por Myriam Ribeiro como “obra máxima da talha rococó do mundo luso-brasileiro” (Oliveira 2014, p. 103).

Bazin destaca a originalidade do rococó mineiro e assinala a importância de Manuel Francisco Lisboa e seu filho *Aleijadinho* que “buscaram soluções novas, inéditas, simplificando a igreja e sofisticando as formas de maneira a conseguir maior elegância” (BAZIN 1983, p. 239). O autor aponta Portugal como o local de inspiração da arte mineira neste período:

A simplificação da planta da igreja, pela supressão dos corredores já tinha ocorrido em Braga no fim do século XVII, Minas retomou esse dado e o enriqueceu com o ritmo das curvas. (...) O espírito da arquitetura mineira é profundamente diferente daquele em voga em Braga, na época rococó. (...) Se os arquitetos de Minas gostavam do efeito de riqueza decorativa do ornato rococó, sabiam como discipliná-lo e submetê-lo a uma unidade rítmica arquitetônica; nisso eles se inspiraram na arte de Lisboa e do Alentejo. Aliás uma parte da morfologia do *Aleijadinho*, escultor, deriva do Alentejo, especialmente as cabeças de querubins que usa com prodigalidade em todas as suas obras e esses *putti*, ou figuras em equilíbrio, sobre os frontões que, naquela província foram trazidos pelas oficinas de Mafra (...)” (BAZIN 1983, p. 239)

As pinturas ilusionistas dos tetos são também características do rococó mineiro, tendo sido criadas por artistas da região utilizando modelos divulgados pelo rococó internacional. Durante o período barroco, foram comuns os chamados forros em caixotão, onde as cenas eram tratadas isoladamente, mas foi a chegada da pintura em perspectiva<sup>3</sup> que revolucionou a ornamentação de forros e tetos. Por volta de 1760, o universo do barroco povoado de personagens e formas decorativas é sucedido pelo rococó. O novo estilo também utilizou-se da

---

<sup>3</sup> Também conhecida como *quadratura*, a composição caracteriza-se pela impressão de perspectiva, tendo como centro personagens sagradas (...) projetados sobre céu aberto. Ao redor deles uma série de elementos arquitetônicos, como colunas, entablamentos, pilastras e arcos, servem como enquadramento do tema central. (PINTURA. In: ROMEIRO, 2013).

pintura em perspectiva resultando em tetos pintados em tons claros e vivos como branco, rosa e azul, havendo a ocorrência de espaços vazios. A rocalha estende-se por toda a moldura e mistura-se às nuvens que criam a sensação de profundidade. O rococó aparece primeiramente no Santuário do Bom Jesus do Matosinhos de Congonhas, no forro da nave, obra de João Nepomuceno Correia e Castro. A partir de então o estilo difunde-se, tendo-se como exemplo a capela do Seminário de Mariana de autoria de Antônio Martins da Silveira, e a Igreja do Rosário de Santa Rita Durão, atribuída a João Batista Figueiredo. Myriam Ribeiro aponta como a obra mais importante do período a pintura do teto da nave da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, realizada por Manuel da Costa Ataíde (1762-1830). A autora afirma que de acordo com o que ocorre habitualmente nas pinturas de tetos do rococó mineiro, uma leve trama de suportes vazados substitui as pesadas perspectivas arquitetônicas do modelo barroco e a composição sugere um suntuoso baldaquino elevado contra o céu. “Na parte central, uma moldura sinuosa de rocalhas circunda a representação da ‘visão’ celestial, dominada pela figura da virgem entre nuvens em primeiro plano, rodeada por um concerto completo de anjos músicos” (Oliveira 2010, p. 48). São também de Ataíde o teto da capela-mor das Igrejas de Santo Antônio de Santa Bárbara, Rosário de Mariana e Santo Antônio de Itaverava.

Apesar da influência de Ataíde, a diversificação imperou também na pintura de teto rococó mineira, difundindo-se esquemas diferentes daqueles executados pelo pintor. Myriam Ribeiro observa que foram comuns as composições simplificadas de fácil execução, em que “a perspectiva arquitetônica é reduzida a uma espécie de varanda ou muro baixo, enquadrando em linha contínua as laterais da abóbada e liberando um amplo espaço vazio em torno da tarja central com a cena de personagens celestiais” (Oliveira 2014, p. 107). Esta seria uma composição corriqueiramente reproduzida em diversas localidades de Minas Gerais.

## **1.2 – Escultura sacra mineira nos séculos XVIII e XIX**

A especificidade da sociedade mineradora se reflete na produção da imaginária. Dourada e policromada, a escultura sacra mineira compõe uma atmosfera de esplendor e opulência típicos da arte barroca. Affonso Ávila observa que logo nas primeiras incursões no território “o espírito religioso presidia sempre as longas marchas através do sertão conduzindo cada bandeira ou grupo imagens dos santos da devoção particular de seus chefes e componentes (...)” (ÁVILA, 1984, p. 7). As imagens eram quase sempre transportadas em oratórios e assim que o ouro era encontrado erigiam-se capelas rudimentares nas quais passavam a ser cultuadas.

Em meados do século XVIII as Ordens Terceiras e as Irmandades construíram suas capelas e nelas foram colocadas imagens que tanto podiam ser importadas de Portugal, quanto confeccionadas em Minas, seja por portugueses ou por mestiços. Este fato torna difícil definir a

procedência de grande parte da imaginária, sendo que, segundo Olinto Rodrigues “é na segunda metade do século XVIII que desponta uma imaginária que podemos chamar de ‘mineira’ com características próprias, embora muito próxima da imaginária metropolitana” (SANTOS FILHO 2001, p. 66). As esculturas criadas na segunda metade do século XVIII para a exposição nas igrejas apresentavam maior porte (acima de 50 cm), que aquelas criadas para as residências particulares, e segundo Olinto Rodrigues possuíam as seguintes características:

Corpos esbeltos e elegantes, contrastando com as cheias imagens portuguesas; panejamentos fartos caindo em pregas miúdas, de movimentos verticais, às vezes tendendo a diagonais, com certa dureza nos mantos e véus esvoaçantes, pois a tentativa de movimento nem sempre é bem sucedida; barras das vestes cobrindo os pés em curiosas ondulações; feições de caráter ingênuo, com olhos amendoados (...). As posições das mãos geralmente antagônicas, e das pernas ensaiando um paço à frente, com colocação dos pés em ângulo, conferem movimentação ao conjunto da peça (SANTOS FILHO, 2001, p. 67).

O autor observa que quando há representação de nuvens, estas apresentam desenho em espirais ou volutas concêntricas, e que as peanhas são facetadas possuindo aspecto simples.

As esculturas deveriam ser policromadas, assim, a policromia e o douramento determinavam o resultado final das imagens e eram realizados pelos pintores e douradores. Tereza Gomez Espinosa, a partir do entendimento seguido pelo Grupo Latino de Escultura Policromada define policromia:

A policromia é a capa ou capas, com ou sem preparação, realizadas com diferentes técnicas pictóricas e decorativas, que cobre total ou parcialmente esculturas, elementos arquitetônicos ou ornamentais, com o fim de proporcionar a estes objetos um acabamento ou decoração. Ela é consubstancial aos mesmos e indivisível da sua concepção de imagem (ESPINOSA, 2002, p.37).

A autora argumenta que “uma policromia de qualidade procura enriquecer o trabalho escultórico, iluminando as formas para obter em certos casos um efeito de realismo nas imagens, ou de fantasia, noutros” (ESPINOSA 2002, p.37). A cor da carnção sugere humanidade à imagem potencializando seu poder de convencimento e aproximando-a do espectador. Os estofamentos das vestes com a aplicação de materiais nobres como ouro e prata, as incrustações imitando pedras preciosas, as punções, relevos e aplicações de renda, todas essas técnicas criam texturas e profundidade e conferem um ar de realeza às representações gerando encantamento.

Sobre a policromia da imaginária mineira da segunda metade do século XVIII Olinto Rodrigues (2001) observa que esta é sóbria, apresentando pouca variedade de cor, “com uso comedido de dourados, mesmo nas peças recobertas totalmente de folha de ouro e esgrafitada” (SANTOS FILHOS, 2001, p. 67). Segundo o autor “a presença de esgrafito delicado, com flores, leques, escamas e espirais difere das exóticas padronagens baianas, pernambucanas e portuguesas” (SANTOS FILHOS, 2001, p. 67). As peanhas são pintadas em cores vivas com utilização da técnica do marmorizado. Na imaginária popular, ou mesmo na erudita (as de maior sobriedade) de fins do século XVIII e primeira metade do XIX a utilização de ouro se reduz ou mesmo desaparece. Myriam Ribeiro (2000) afirma que a imaginária mineira apresenta diversidade, sendo marcada pelo elemento surpresa, e prossegue: “As imagens mineiras são geralmente mais sóbrias que as dos centros litorâneos, e sua policromia e douramento mais discretos, com uma certa uniformidade nas cores e economia no uso de ornatos das padronagens” (RIBEIRO 2000, p. 65).

As imagens de Cristo da Paixão diferem das anteriores, sendo mais expressivas e dramáticas. Apresentam panejamentos angulosos, em diagonais, rostos “trágicos e macerados com barbas nervosas e sobrancelhas contraídas” (SANTOS FILHOS 2001, p. 67).

Beatriz Coelho descreve as características da policromia de imagens devocionais do século XVIII ao começo do XIX, procedentes de igrejas de cidades históricas mineiras. As observações se deram a partir de pesquisa interdisciplinar realizada por mais de dez anos no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), da Escola de Belas Artes da UFMG<sup>4</sup>. A autora observou que em muitas imagens a policromia das vestes é tão rica na parte frontal quanto na posterior, entretanto é comum a simplificação nas costas da indumentária especialmente em esculturas retabulares, feitas para a colocação nos nichos dos altares, sendo então visualizadas apenas de frente. Esta técnica construtiva representava ainda uma economia para o comprador principalmente se não fossem colocadas folhas de ouro nas costas das vestes. Há também o “douramento de reserva”, realizado a partir dos ombros, em que a aplicação da folha de ouro se restringe às áreas onde serão empregadas a pintura a pincel, punções e esgrafitos. Neste caso ocorre uma simplificação do estofamento de toda a escultura

---

<sup>4</sup> Foram pesquisadas até 2008 mais de 90 imagens devocionais do século XVIII e início do XIX de igrejas de cidades históricas, tendo sido estas observadas sob seus aspectos iconográfico, formal e estilístico, além dos materiais e técnicas nelas utilizados. Segundo a pesquisadora a metodologia usada foi dividida em duas partes: trabalho de gabinete (levantamento bibliográfico, criação de banco de dados, exames e análises complementares realizados em laboratórios especializados, exames de raios X em algumas peças e análise comparativa entre as imagens) e trabalho de campo (visitas às igrejas, exame das obras selecionadas, retirada de amostras para análise, documentação fotográfica, escrita, gravações e filmagens). As pesquisas foram financiadas pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e pela Fundação do Desenvolvimento da Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

que passa a possuir uma restrição no uso de punções e esgrafitos, podendo mesmo inexistir o emprego da pintura à pincel na parte posterior das vestes.

Ainda segundo Beatriz Coelho, pode-se encontrar folha de prata nas esculturas mineiras, especialmente naquelas do final do século XVIII, aplicadas com cerca de um centímetro de separação entre elas. “Se, por um lado, houve o emprego de um material mais caro (a prata era mais cara do que o ouro, na época), por outro, procurou-se reduzir os gastos, pois nas costas encontramos essa separação” (COELHO, 2008, p.727). A pesquisadora prossegue afirmando que o uso da punção é intenso, sendo realizada em vários formatos e distribuída de diversas maneiras, “preenchendo espaços vazios, criando contrastes entre fosco e brilhante, destacando o contorno de folhas e pétalas de flores, ou formando barrado com círculos e triângulos, curvas e ziguezagues, em decotes e bordas de mantos” (COELHO, 2008, p.728). O esgrafito também é recorrente, sendo encontrados inclusive em imagens de caráter popular. É bem executado constituindo desenhos fitomorfos ou geométricos. A pintura a pincel destaca o desenho e sugere relevos, sendo mais usada para as representações fitomorfas. As representações antropomorfas são raras, e foram encontradas pela pesquisadora apenas em uma escultura das mais de 90 estudadas – Santana Mestra, da Igreja Matriz de Catas Altas.

Beatriz Coelho observa que “em imagens com a policromia bem completa, continua a execução do douramento, das punções e da pintura a pincel, mesmo na parte das costas das peças” (COELHO, 2008, p.729). Os relevos são mais utilizados nas bordas dos mantos, das túnicas e nos decotes das vestes. Em seus estudos a pesquisadora encontrou rendas de bilro douradas, feitas com fios de linho<sup>5</sup>. “Muitas vezes, encontramos apenas resquícios da renda, mas podemos afirmar que na maioria dos casos ela é original, pois existe um pequeno degrau para sua colocação nas bordas dos mantos ou das túnicas” (COELHO, 2008, p. 729).

As imagens de uso particular, geralmente pequenas (entre 10 e 30 centímetros), apresentam muitas vezes cunho erudito, possuindo policromia de boa qualidade, entretanto a grande maioria é simplificada, com policromia discreta, sendo “apenas as fímbrias das vestes realizadas com pinturas a ouro” (SANTOS FILHO, 2001, p. 74). As imagens de barro são encontradas em Minas Gerais em menor quantidade e não se sabe se foram produzidas na região. A decadência econômica mineira em meados do século XIX cria uma imaginária de culto particular de caráter popular e rústico. Segundo Olinto Rodrigues (2001) nessa época foram trazidas imagens de oficinas baianas e imagens de terracota paulistas (as “paulistinhas”) feitas em série.

---

<sup>5</sup> Segundo análise realizada por Claudina Maria Dutra Moresi, no laboratório do Cecor.

No final do século XVIII e primeira metade do século XIX foi produzida em Minas Gerais uma grande quantidade de oratórios de vitrine, considerados criação mineira por não existir obra semelhante em outra região do Brasil. Eduardo Etzel descreve estes oratórios como “envidraçados e com bela pintura interna (...) povoados com pequenas imagens de pedra sabão branca rodeando o crucificado” (ETZEL, 1979, p. 100). O autor afirma que “existiam em vários tamanhos desde os menores, com três peças, até os maiores com dois andares, tendo em cima o Cristo na cruz rodeado por cinco santos e no andar de baixo um presépio completo” (ETZEL, 1979, p. 100). Sobre as imagens neles alocadas Etzel assim as descreve:

As imagens raramente policromadas são frequentemente brancas, *in natura*. Boa maquilagem e pouca decoração a ouro, com pintura em algumas partes, como na bota de São José e na gola verde ou vermelha dos vestidos das santas ou nos estigmas do Crucificado.

Estas imagens ostentam resplendores de prata ou ouro segundo sua qualidade. Pouco se sabe sobre a origem deste tipo de imagens. Assevera-se que são sem dúvida mineiras, tendo certamente havido em Santa Luzia, MG, uma indústria destes oratórios (ETZEL, 1979, p. 102).

Etzel (1979) observa que é possível que a procedência destes oratórios seja variada, como Ouro Preto e Serro do Frio, já que existem em vários tipos, sugerindo diferentes origens. Olinto Rodrigues (2001) cita São João Del Rei como área produtora destas peças. Nos oratórios havia imagens de marfim, que Etzel acredita serem “reproduções feitas na Índia, pois não se trabalhava com marfim no Brasil, salvo ocasionalmente” (ETZEL, 1979, p. 102). O autor afirma que os oratórios, embora raros atualmente, “traduzem em Minas Gerais uma tentativa industrial para atender à grande demanda” (ETZEL, 1979, p. 102), chegando a ser vendidos para outras capitanias.

Entretanto, o termo “indústria” pode adquirir a conotação de produção em série, que não é o caso da produção escultórica nas oficinas de Minas. Segundo Fernando Correia Dias “o trabalho artístico na Minas do ouro estava inserido numa economia ‘da qualidade’ em que cada grupo de profissionais assumia um estilo próprio; enfim, se trata da economia oposta à produção em série” (DIAS, 1969, p.67). O autor observa ainda, que decorre desse fato “a possibilidade de identificação de peças produzidas, segundo um estilo, pela equipe, por exemplo, de Antônio Francisco Lisboa” (DIAS, 1969, p.67).

Maria Alice H. S. Castello Branco (2009)<sup>6</sup>, escreve que os oratórios em estilo D. José I são representativos do rococó religioso desenvolvido em Minas Gerais, e observa que “segundo a tradição oral, a produção destes objetos estaria vinculada à cidade mineira de Santa Luzia, embora não existam, ou não tenham sido localizados, documentos referentes a sua fabricação ou encomenda” (CASTELLO BRANCO, 2009, p. 303). A autora observa que não se pode atribuir a um único artesão, ou a uma única oficina a produção dos oratórios, devido às diferenças na qualidade das peças, tanto no que diz respeito à fatura das esculturas em pedra, quanto à pintura dos nichos e à marcenaria dos móveis. As diferenças entre as peças “atestam a possibilidade de terem sido confeccionadas por diversos profissionais ao longo de um período que não podemos determinar” (CASTELLO BRANCO, 2009, p. 303).

A autora questiona a época em que estes oratórios foram produzidos:

Há uma tendência em associar a produção desses oratórios a uma época situada entre o último quartel do século XVIII e o primeiro quartel do XIX por filiação estilístico-formal. Principalmente por aproximação com as obras eruditas do rococó mineiro (...). Entretanto, a análise histórica de um dos materiais empregados no conjunto de sessenta oratórios estudados contradiz tal datação (CASTELLO BRANCO, 2009, p. 303).

A pesquisadora adverte que os materiais utilizados na produção destes oratórios eram provenientes da própria região, ou eram vendidos nos mercados coloniais, exceto o vidro plano, cuja utilização era rara devido à difícil aquisição antes de 1808, quando houve a abertura dos portos brasileiros. As novas circunstâncias históricas levaram à mudanças que propiciaram, a partir de 1808, a presença britânica no mercado brasileiro, o que refletiu na variedade das mercadorias importadas, estando entre elas o vidro, que passou a chegar em grande quantidade da Inglaterra após os tratados de 1810. Esta nova realidade torna o vidro acessível “inclusive em centros urbanos afastados do litoral, como o caso das comarcas mineiras. Especialmente em decorrência da estreita vinculação da capitania de Minas Gerais ao circuito mercantil tradicional.” (CASTELLO BRANCO, 2009, p. 309). Dessa maneira, pode-se inferir, a partir da análise histórica das condições materiais, que os oratórios mineiros em estilo D. José I foram possíveis após o final da primeira década do século XIX, quando “o acesso aos materiais e o conhecimento técnico – tornaram-se concomitantes (...)” (CASTELLO BRANCO, 2009, p. 310).

---

<sup>6</sup> CASTELLO BRANCO, Maria Alice H. S. *Os oratórios mineiros em estilo D. José I e a utilização do vidro plano no Brasil: a importância da análise dos materiais na datação das obras religiosas*. In: Imagem Brasileira nº 5. Belo Horizonte, 2009, p. 303-312.

Segundo Olinto Rodrigues (2005) “a principal característica da imaginária mineira é a diversidade e a falta de uma fórmula determinada, como aconteceu com a imaginária das ordens regulares no litoral” (SANTOS FILHO, 2005, p. 127). Segundo o autor os santeiros tinham liberdade para criar suas peças e muitas vezes estas se baseavam nos modelos das próprias igrejas, geralmente não havendo preocupação com a iconografia correta.

Olinto Rodrigues (2005) observa que na segunda metade do século XIX e início do XX, muitas igrejas substituíram as imagens do século XVIII por outras aos moldes do gosto neoclássico. O autor cita como exemplo as matrizes de Antônio Dias e do Pilar de Ouro Preto: “na primeira, foi colocada uma exagerada imagem neoclássica baseada na Conceição do Murillo e, na segunda, uma imagem menor, mas também neoclássica e de iconografia diferente da setecentista” (SANTOS FILHO, 2005, p. 127). Sobre a Matriz de Sabará o autor comenta que “foi entronizada uma enorme Imaculada Conceição, que quase não cabe no retábulo, de estilo neoclássico, mas com curiosa pintura de gosto barroco” (SANTOS FILHO, 2005, p. 127).

### *Materiais e técnica construtiva*

#### *Suportes*

A maior parte das esculturas mineiras do século XVIII é de madeira policromada, sendo na maioria das vezes usado o cedro (*Cedrela sp*), madeira tipicamente brasileira. A preferência pelo cedro se deu, segundo Olinto Rodrigues “por ser fácil de trabalhar, de grande duração e bom acabamento” (SANTOS FILHO, 2001, p. 75). De acordo com o pesquisador poucas peças são de outra madeira resistente. Devido a pesquisas realizadas por Beatriz Coelho<sup>7</sup> com obras de Catas Altas, Sabará, Ouro Preto e Mariana, foram analisadas 73 imagens no Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT) e no Laboratório de Anatomia de Madeira do Museu Paraense Emílio Goeldi. Concluiu-se que a maioria das imagens foi realizada em cedro e que “as imagens em que foram usadas outras madeiras são esculturas feitas na primeira metade do século XVIII (...)” (COELHO; QUITES, 2014, p. 67). Entretanto Beatriz Coelho e Maria Regina E. Quites advertem que “o número de imagens com identificação da madeira feita em laboratório especializado ainda é pequeno para chegarmos a conclusões definitivas sobre o assunto” (COELHO; QUITES, 2014, p. 67).

O suporte mais empregado no Brasil no século XVII foi o barro cozido (terracota), entretanto, em Minas Gerais é pequeno o número de imagens devocionais feitas em barro. Este suporte foi geralmente usado para as esculturas pequenas, de culto particular e na grande

---

<sup>7</sup> Pesquisas financiadas pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e pela Fundação do Desenvolvimento da Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

maioria de caráter popular. Além do barro vermelho, foi usado o barro branco, o rosa e o barro cru. COELHO e QUITES (2014) observam que foram encontradas em Mariana e na região de São João Del Rei e Tiradentes, algumas imagens de pequeno porte em barro cru e policromadas. As autoras citam também imagens em terracota identificadas em Minas: Nossa Senhora do Montserrat, da Capela de Santo Antônio de Roças Grandes, município de Sabará, São Benedito e São Francisco de Paula, da Catedral de Nossa Senhora do Rosário de Itabirito, o São José do chafariz de Tiradentes, de 1749, e a Nossa Senhora da Piedade da Igreja das Mercês, também em Tiradentes.

A pedra sabão foi usada a partir de 1760/70 em relevos e esculturas para nichos externos. As imagens de interiores e de pequeno porte são mais raras, podendo-se citar: Nossa Senhora da Conceição da Matriz de Congonhas, uma Nossa Senhora das Dores, do Museu da Inconfidência, uma pequena Nossa Senhora da Conceição, do Museu Arquidiocesano de Mariana, e figuras de um presépio do Museu Regional de Caeté. Para a confecção das pequenas imagens dos oratórios mineiros foi usado o silicato de magnésio hidratado, de cor clara, também conhecido como “pedra talco” (COELHO; QUITES, 2014, p. 62).

O suporte de marfim foi utilizado nas imagens de Cristos crucificados e Virgens com menino, sendo possível que não tenham sido feitas no Brasil, devido às suas características orientais, bem como o próprio material, não existente no Brasil. Obtido a partir dos dentes dos elefantes, o nome passou designar também os dentes de outros animais utilizados na escultura (COELHO; QUITES, 2014, p. 62). Segundo o livro *O Comércio de marfim no mundo atlântico: circulação e produção (séculos XV a XIX)*<sup>8</sup>, objetos de marfim circularam na Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Grão-Pará, Maranhão, Minas Gerais e outras capitânicas, entretanto, algumas peças foram trazidas de Portugal e da Índia. De acordo com a mesma obra, no período estudado, o marfim africano bruto chegou aos portos do Brasil oriundo da Angola, Bengala, Golfo de Benin e da Costa Leste Africana (SANTOS; PAIVA; GOMES, 2018, p. 18-19). No artigo *Imaginária sacra em marfim presente no inventário da expulsão dos jesuítas (1760)*<sup>9</sup>, Isis de M. Molinari Antunes considera que foram os jesuítas “os grandes incentivadores de uma cultura material em marfim, o que pode ser comprovado pelo trânsito freqüente de comunicações e de

---

<sup>8</sup> SANTOS, Vanicléia Silva; PAIVA, Eduardo França.; GOMES, René Lommez. *O comércio de marfim no mundo Atlântico: circulação e produção (séculos XV A XIX)*. Belo Horizonte: Clio, 2018. 316 p. (Estudos africanos do CEA/UFMG ; v. 7). ISBN 9788568158173. Disponível em: <[https://www.ufmg.br/dri/cea/wp-content/uploads/2016/04/O\\_COMERCIO\\_DE\\_MARFIM\\_EBOOK\\_REVISADO-19.06.pdf](https://www.ufmg.br/dri/cea/wp-content/uploads/2016/04/O_COMERCIO_DE_MARFIM_EBOOK_REVISADO-19.06.pdf)>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

<sup>9</sup> ANTUNES, Isis de Melo Molinari. *Imaginária sacra em marfim presente no inventário da expulsão dos jesuítas (1760)*. In: SANTOS, Vanicléia Silva; PAIVA, Eduardo França.; GOMES, René Lommez. *O comércio de marfim no mundo Atlântico: circulação e produção (séculos XV A XIX)*. Belo Horizonte: Clio, 2018. 316 p. (Estudos africanos do CEA/UFMG; v. 7). ISBN 9788568158173. Disponível em: <[https://www.ufmg.br/dri/cea/wpcontent/uploads/2016/04/O\\_COMERCIO\\_DE\\_MARFIM\\_EBOOK\\_REVISADO-19.06.pdf](https://www.ufmg.br/dri/cea/wpcontent/uploads/2016/04/O_COMERCIO_DE_MARFIM_EBOOK_REVISADO-19.06.pdf)>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

mercadorias entre os membros da ordem (...)” (ANTUNES, 2018, p. 199), a pesquisadora observa ainda ser possível que esse trânsito tenha sido realizado tanto entre as capitânicas locais quanto entre as possessões portuguesas situadas em diferentes continentes.

No século XVIII foi também utilizada a “tela enrijecida com cola ou banho de gesso, apoiada em estrutura de madeira, depois policromada. Essa técnica foi muito usada nas imagens da América Espanhola, de onde deve ter vindo” (SANTOS FILHO, 2001, p. 76). Segundo COELHO e QUITES, em Minas Gerais a tela encolada foi utilizada na região do Campos das Vertentes, área de São João Del Rey e Tiradentes, “com técnica diferenciada da América Hispânica” (COELHO e QUITES, 2014, p. 63).

No século XIX aparece o papel marchê, no entanto seu uso foi raro. COELHO e QUITES (2014) observam que deste suporte é feito um Senhor Morto, da Igreja de São José, em Belo Horizonte.

O gesso foi introduzido em Minas no final do século XIX e segundo Beatriz Coelho as primeiras esculturas em gesso a chegar na região foram as da nova igreja da Província Brasileira da Missão, Casa do Caraça, concluída no final do século XIX.

Essas imagens não foram feitas aqui, mas vieram da França (...). São 15 imagens em gesso policromado e com detalhes em folha de ouro, representando Nossa Senhora da Piedade, alguns apóstolos e santos. Na matriz do Serro também há um São Vicente de Paulo com uma inscrição indicando a procedência de Paris. Foram encontradas ainda, duas imagens em gesso, São Cristóvão e São Sebastião, na Matriz de Congonhas, provavelmente do final do século XIX ou início do século XX (COELHO, 2005, p. 234).

Materiais como chumbo e estanho são raramente usados, mas podem ser encontrados em algumas imagens de crucifixos de banqueta. Em sua dissertação de mestrado, Lia Sipaúba P. Brusadim enfatiza a técnica da escultura em madeira com máscara em molde de chumbo policromado, empregada nas imagens dos Cristos da Paixão da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto<sup>10</sup>. A prata pode ser identificada em peças de crucifixos que segundo Olinto Rodrigues (2001) são possivelmente de origem portuguesa ou vindas do Rio de Janeiro. O suporte de ouro é encontrado em miniaturas usadas como pingentes.

Em Minas Gerais há também imagens com mais de um material no suporte:

---

<sup>10</sup> BRUSADIN, Lia Sipaúba Proença. Os Cristos da Paixão da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto (MG). 260 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

O São Jorge do Aleijadinho, do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, é em madeira, mas tem as mãos de chumbo; todos os Cristos dos altares laterais da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, têm a face de chumbo, como as *mascarillas* usadas nos países andinos. Em Diamantina foi registrada, durante o Inventário de Bens Móveis e Integrados realizado pelo Iphan, uma Sant'Ana em madeira, mas com rosto em marfim. (...) Cristos, também, podem ter coroa de espinhos em fibras, ramos naturais ou metal. Há também diversidade de materiais em presépios, tendo sido utilizados em alguns, madeiras, conchas, papéis e asas de insetos (COELHO; QUITES 2014, p. 64).

Como mencionado anteriormente, o suporte mais utilizado em Minas Gerais no século XVIII foi a madeira. As peças nesse material podem ser maciças ou ocas. Com o objetivo de evitar rachaduras e tornar as obras mais leves, as de maior porte são escavadas, havendo um tampo fixado nas costas da figura. Principalmente na primeira metade do século XVIII as imagens mineiras eram esculpidas em um único bloco, sendo uma das mãos, ou as duas e um atributo, também entalhados em bloco separado. Segundo Beatriz Coelho “isso resulta do pouco movimento das imagens desse período, com indumentária muito próxima ao corpo, embora algumas vezes já apresentando movimentação” (COELHO, 2008, p. 724). Entretanto, em meados do século as esculturas passam a ser compostas por muitos blocos havendo uma peça principal, que compõe a parte mais importante do corpo. “Os outros blocos formam braços, mãos, parte do manto, partes complementares, como querubins, bases e atributos como palmas, etc.” (COELHO; QUITES, 2014, p. 69). A maior quantidade de blocos possibilita “a representação de gestualidade típica do estilo rococó” (COELHO, 2008, p. 724). Os blocos podem ser fixados com cola, cravos ou pinos.

Os olhos eram esculpidos e pintados, ou de vidro, sendo que os últimos podem ter a forma de calota ou esfera com pedúnculo. Para o encaixe dos olhos de vidro, a técnica mais comum em Minas Gerais é o corte vertical na cabeça entre a face e o crânio, sendo esta depois escavada, quando se “abria o lugar das órbitas e colocava os olhos fixando-os com uma cera escura, conhecida como cera do Equador” (COELHO; QUITES, 2014, p. 71). Colocados os olhos a face era refixada ao crânio com cola e/ou com cravos. Segundo as mesmas autoras, na primeira metade do século XVIII eram mais comuns os olhos esculpidos, devido à dificuldade de importar olhos de vidro de Portugal. Já na segunda metade do século a maioria das imagens apresenta olhos de vidro, mas imagens com olhos esculpidos e pintados continuam existindo.

### *Policromia*

Sobre a pintura, esta não era executada pelo entalhador, e sim por profissional específico, o pintor/dourador. Beatriz Coelho e Maria Regina E. Quites (2014) lembram que por vezes, “em uma mesma oficina, um artesão dourava, e outro pintava” (COELHO; QUITES, 2014, p. 59). Fazem parte da policromia da peça a carnação (representação da pele) e o estofamento (representação dos tecidos das vestes), ambas realizadas em várias camadas, com a utilização de materiais diversos.

Segundo SANTOS FILHO (2001), na primeira metade do século XVIII as carnações são realizadas com óleo, para se obter um aspecto de porcelana, e posteriormente foi utilizada têmpera. COELHO e QUITES (2014) relatam a utilização do branco de chumbo, também conhecido como alvaiade, para aumentar a luminosidade, sendo utilizado ainda o vermelhão (sulfeto de mercúrio) para uma tonalidade rosada, conferindo mais naturalidade à pintura. Segundo as pesquisadoras, “há informação oral de que se esfregava, após a secagem, bexiga de carneiro para dar polimento e um aspecto de porcelana” (COELHO; QUITES, 2014, p. 75).

Para o estofamento, era geralmente aplicada uma cola animal sobre a madeira entalhada, e a esta sobrepunha-se uma carga com cola proteica. A preparação tem uma camada composta por carbonato ou sulfato de cálcio, ou ainda caulim (silicato de alumínio bi-hidratado), e outra composta por carbonato de cálcio, “gesso sottile” ou gesso mate (sulfato de cálcio bi-hidratado). Nas áreas que receberiam douramento aplicava-se o bolo armênio, que consistia em argila com cola e sobre este era depositada a folha de ouro ou prata. Segundo Beatriz Coelho e Maria Regina E. Quites (2014) as cores de bolo armênio identificadas em Minas Gerais são amarelo, ocre, laranja, vermelho e marrom.

Quando a folha metálica é aplicada sobre o bolo armênio, tem-se o douramento a base de água. Nesse caso o ouro é brunido tornando-se liso e brilhante. A folha metálica pode também ser fixada com verniz mordente e nesse caso não recebe brunimento, ficando então fosco ou com pouco brilho. COELHO e QUITES (2014) citam a técnica do “ouro de concha”<sup>11</sup>, tipo de douramento a base de água (realizado sobre bolo armênio) aplicado com pincel, que também não recebe brunimento.

As mesmas autoras relatam que devido à possibilidade de oxidação, sobre a folha de prata é aplicada uma camada de proteção, que pode ser de laca amarela. Além de proteger a prata, a laca possui também objetivo estético: “Existem técnicas da utilização da folha de prata para imitar o ouro. Após o prateamento é aplicado uma camada de laca amarela intencional para obter a cor dourada” (COELHO; QUITES, 2014, p. 79).

---

<sup>11</sup> Segundo tratadistas, o nome “ouro de concha” é aludido à concha, como recipiente para a maceração da folha metálica e podia ser usada clara de ovo, mel ou goma arábica como aglutinante. (COELHO; QUITES, 2014, p. 79).

Na segunda metade do século XVIII, com a decadência da produção aurífera as folhas de ouro passam a ser distribuídas esparsamente na escultura. Há uma clara diminuição da utilização deste material nas costas da peça, já que o douramento será aplicado apenas nos locais onde haverá um ornato. Esta técnica é chamada de “douramento de reserva”. Segundo Olinto Rodrigues (2001) na imaginária erudita do século XIX e na popular não há base de preparação, a têmpera é aplicada diretamente na madeira, e o douramento é aplicado apenas nas bordas das vestes e em alguns detalhes. Nas imagens rococós é comum a técnica de “douramento de reserva” ou “reserva de ouro”, ocorrendo também uma considerável redução do douramento.

As folhas de ouro recebem uma pintura, geralmente têmpera, e ainda em fase de secagem partes desta pintura são removidas com instrumento pontiagudo, formando os desenhos desejados. Os motivos mais comuns no Brasil são os fitomorfos e geométricos. “No início do século XVIII, foram muito usadas as folhas de acanto, e encontramos, em várias imagens em estilo rococó uma flor que lembra o crisântemo<sup>12</sup>, tanto em imagens de Sabará (...) como também em Mariana e Diamantina” (COELHO; QUITES, 2014, p. 87).

A pintura a pincel é executada com pincéis de diferentes espessuras de acordo com a intenção do artista. É realizada sobre áreas já pintadas e em Minas Gerais as representações mais comuns são as flores e folhagens, aparecendo raramente “motivos antropomorfos, como querubins, representações de emblemas de ordens religiosas e o sol” (COELHO; QUITES, 2014, p. 89).

Os relevos são técnicas de ornamentação aplicadas principalmente nas bordas das vestes com composições que lembram os bordados em ponto cheio. No Brasil, eles foram encontrados quase exclusivamente em Minas Gerais, ou em peças procedentes da região, ou ainda em peças portuguesas, sendo que a maioria deles é feita com o assentamento do gesso mate em várias camadas sobre o gesso grosso, ou com a utilização de um cordão de fibras naturais, para se obter a espessura ideal. Os relevos executados no próprio suporte de madeira são muito raros em Minas Gerais e segundo COELHO e QUITES (2014) esta técnica foi aplicada em um São Miguel Archanjo da Matriz da cidade de Santa Luzia.

Os relevos podem ser acompanhados por rendas que fazem o acabamento das bordas das vestes. Olinto Rodrigues cita o rendilhado no qual se utiliza “rendas de linha, enrijecidas com cola e banhadas a ouro, colocadas nas fimbrias das vestes das imagens, prática usada nos fins do século XVIII e princípios do XIX” (SANTOS FILHO, 2001, p. 76). Em pesquisa realizada por Beatriz Coelho citada anteriormente, foi identificada a utilização de renda de bilro, confeccionada em linho, que recebia douramento..

---

<sup>12</sup> Quanto à semelhança desta flor com crisântemo, no capítulo 4 desta dissertação apresentamos uma outra opção de analogia que a relaciona com a alcachofra.

As punções são pequenas incisões em forma de círculos, esferas, estrelas, triângulos ou flores, realizadas com instrumento metálico. Podem ser aplicadas no contorno de flores e folhas, em ziguezague, formando escamas ou flores, entre outros.

COELHO e QUITES (2014) citam as ranhuras, que são incisões feitas sobre a preparação antes da aplicação da folha metálica. Podem ter a forma de círculos, linhas paralelas ou cruzadas, folhas, flores, etc. Secundo as autoras, embora seja rara, esta técnica era conhecida em Minas Gerais sendo encontrada na região do Campo das Vertentes em obras do Mestre Cajuru com policromia de José Joaquim da Natividade. José Soares de Araújo também teria utilizado as ranhuras nos retábulos das igrejas de Diamantina.

O marmorizado é “a utilização de diversas técnicas que buscavam a imitação das rochas” (COELHO; QUITES, 2014, p. 89). É aplicado nas peanhas ou em atributos que representam pedras. A técnica é típica do período rococó e nas edificações mineiras pode ser encontrada sobre madeira, argamassa ou mesmo rochas naturais.

As velaturas são camadas finas e translúcidas de tinta a óleo ou têmpera que eram aplicadas sobre pinturas e folhas metálicas para modificar delicadamente o colorido. Em Minas Gerais as cores mais encontradas são vermelha e verde sobre folhas de prata ou ouro.

Sobre a policromia havia a possibilidade de se aplicar uma camada de verniz com os objetivos de proteger e de saturar as cores. No século XVIII foi muito comum a utilização das resinas Damar e Mastic (COELHO; QUITES 2014, p. 91).

#### *Atributos e acessórios*

A imaginária das igrejas mineiras possui atributos em metal precioso, “em prata lavrada, geralmente importados de Portugal, feitos no Rio de Janeiro, ou não raro de execução local (...)” SANTOS FILHO, 2001, p. 77). Olinto Rodrigues ressalta a variedade de atributos e destaca ser comum “o uso de resplendores de folha de flandres ou outros atributos de madeira para o ordinário e de metal para o uso nos dias festivos” (SANTOS FILHO, 2001, p. 77).

[Há] enorme variedade de resplendores, dos mais elaborados até os mais simples; coroas fechadas para as virgens e coroas abertas para as santas rainhas e virgens romanas. Há também cruces, palmas, penas, salvas, cajados, varas crucíferas com estandartes, tudo da melhor prata, alguns de ouro e outros metais banhados a prata e ouro. (...). Existem ainda curiosos resplendores de madeira entalhados, como os das imagens do Carmo de Sabará” (SANTOS FILHO, 2001, p. 77).

Quanto aos acessórios como colares, brincos e anéis, muitos desapareceram, mas Olinto Rodrigues (2001) cita esculturas que ainda mantêm suas joias: “Nossa Senhora das Mercês e Dores de Tiradentes, ou as belas comendas da Ordem de Cristo do Senhor dos Passos e de São Sebastião de São João Del Rei” (SANTOS FILHO, 2001, p. 77). Os acessórios são geralmente em ouro ou prata e podem apresentar pedraria.

### Artistas e artífices atuantes em Minas Gerais no século XVIII e XIX

O interesse pelo ouro atraiu para Minas Gerais grande diversidade de artistas especializados em diferentes ofícios: arquitetos, escultores, pintores, douradores que trouxeram sua experiência e por serem de origens diferentes contribuíram com a criação de uma arte diversificada na região. Eduardo Etzel afirma que a riqueza trazida pela mineração criou condições para que surgisse na região uma imaginária “peculiar de grande beleza e originalidade” (ETZEL, 1979, p. 95).

A escultura mineira desenvolve todas as suas potencialidades e sua produção percorre uma série de etapas que demonstram o alto nível de especialização do trabalho e a profunda ligação às particularidades da região. Adriana Romeiro cita as etapas que antecedem o processo entalhamento de uma escultura:

Resultado do esforço coletivo, a escultura mineira empregava carapinas (responsáveis pela derrubada das árvores), carpinteiros (que lavravam a madeira), marceneiros, ensambladores (que se ocupavam dos encaixes das peças) e finalmente entalhadores. (...) A seleção da madeira mais adequada, a localização das melhores árvores, a época mais adequada para o corte, a preparação do material, o transporte até os ateliês e oficinas – todas essas etapas pressupunham um conhecimento altamente especializado, perfeitamente afinado às particularidades do meio (ROMEIRO, 2013 p. 175-176).

Germain Bazin afirma que os artífices eram denominados *oficiais mecânicos* e estavam agrupados segundo suas especializações. Cada ofício tinha um juiz, ou presidente (em Minas eram dois) e um escrivão (secretário), escolhidos por meio de eleição anual convocada pela Câmara Municipal, já que no Brasil os ofícios eram regidos pelos juízes sob o controle da Câmara. Os juízes, por sua vez, convocavam os candidatos aos exames para a obtenção da carta de habilitação, que era fornecida pela Câmara, dando direito ao exercício definitivo da profissão. Entretanto tais certificados não eram fáceis de conseguir uma vez que para obtê-los, exigia-se que a pessoa tivesse loja aberta, ou seja, devia ser patrão. Os escultores e os pintores não

recebiam cartas de habilitação porque eram considerados artistas liberais, sendo assim, eles também não pagavam imposto profissional. Bazin observa que às vezes se ouvia falar dos imaginários ou estatuários, “que criavam as imagens religiosas, mas este termo ‘imaginário’, da mesma forma que o ‘estatuário’, designa mais uma qualidade do que um ofício” (BAZIN, 1983, p. 42). O trabalho dos arquitetos também não era considerado ofício. Bazin cita o termo “mestre de risco”, mas afirma que este raramente é encontrado e que, assim como o termo arquiteto (mais frequentemente utilizado), designa uma qualidade e não um ofício. Aqueles artesãos que não conseguiam habilitação permanente tinham uma licença provisória, válida de seis meses a um ano, mas para tal deveriam apresentar um fiador.

Bazin faz uma relação dos artesãos que trabalhavam na época e cita pedreiros, canteiros (entalhadores de pedra), rebocadores (em pedra ou gesso), o escultor (trabalha a pedra); os que lidavam com ferro eram os ferreiros, serralheiros e latoeiros; havia os oleiros, ladrilheiros e telheiros; os artesãos da madeira eram os carpinteiros, carapinas (faziam carpintaria fina e marcenaria) e os marceneiros ou ebanistas.

Ao contrário do que se via nas corporações medievais a separação entre os ofícios não era rigorosa. Bazin afirma ser comum carpinteiros trabalharem como pedreiros e exemplifica citando Manuel Francisco Lisboa, pai de Aleijadinho, que embora pertencesse ao ofício de carpinteiro, trabalhava em todas as etapas da construção. E o autor continua: “aqueles que se mostrassem mais capazes, quer fossem pedreiros ou carpinteiros, podiam chegar a verdadeiros chefes na construção, aptos a reger todos os ofícios, na qualidade de mestre de obras” (BAZIN, 1983, p. 43).

Os oficiais mecânicos possuíam condição social humilde e os honorários a eles pagos eram modestos. Os mestiços viviam em situação humilhante, só podiam usufruir o direito de licença temporária, sendo impedidos de ocupar cargos de chefia. O próprio Aleijadinho era pago quase sempre por dia ou por tarefa executada, a não ser que se sujeitasse a trabalhar subordinado a um patrão. Em certos casos a condição de mulato impediu que Aleijadinho assinasse um contrato, pois os “livros de termos” das ordens mais ricas só podiam ter assinaturas de homens brancos. Entretanto os mulatos foram de extrema importância para o desenvolvimento artístico de Minas Gerais.

Com exceção dos artistas que obtiveram maior destaque, a grande maioria daqueles que trabalharam na construção e ornamentação das igrejas brasileiras permanecem no anonimato, por falta de documentação que os identifique, bem como as obras por eles realizadas. Affonso Ávila (1984) destaca alguns nomes de artífices que atuaram em Minas Gerais, entretanto, estando nosso trabalho relacionado com a policromia, discorreremos mais detalhadamente apenas sobre os pintores, acrescentando às considerações de Ávila, dados apresentados por outros pesquisadores.

*Antônio Francisco Lisboa*, o Aleijadinho: Arquiteto, escultor e entalhador. Nasceu em Vila Rica (atual Ouro Preto).

*Antônio Francisco Pombal*: Mestre carpinteiro. Natural de Portugal, era irmão de Manuel Francisco Lisboa e tio de Aleijadinho.

*Felipe Vieira*: Escultor e entalhador, nascido em Portugal, foi ativo em Minas Gerais entre os anos de 1747 e 1767.

*Francisco de Lima Cerqueira*: Mestre de obras e arquiteto. Atuou em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII.

*Francisco Vieira Servas*: Entalhador e escultor. Trabalhou em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII e princípio do XIX.

*Francisco Xavier Carneiro*: Pintor. Nascido na cidade de Mariana. Há registros do artista no período de 1793 a 1840 quando faleceu em Mariana aos 70 anos. Em Itabirito, de 1793 a 1795, na Igreja Nossa Senhora do Rosário pintou os altares colaterais e algumas imagens. Na Igreja São Francisco de Assis, de Mariana entre 1796 a 1828 realizou diversos trabalhos, entre os quais o douramento e pintura do catavento e painel da ceia. E ainda em Mariana: na Igreja Nossa Senhora do Carmo realizou o douramento da talha do altar mor; na Catedral dourou as “Varas do Palio”, prateou dois anjos tocheiros, entre outros trabalhos; na Igreja de Nossa Senhora das Mercês realizou diversas pinturas. Em Congonhas do Campo: no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em 1799 contratou a encarnação das esculturas do Passo do Horto, Paixão, Coroação e Carregamento da Cruz. Na Matriz de Itaverava pintou o altar e os castiçais em 1811/12.

*Francisco Xavier de Brito*: Entalhador e escultor. Natural de Portugal. Ativo no Rio de Janeiro e em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII.

*Jerônimo Felix Teixeira*: Entalhador. Trabalhou em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII.

*João Batista de Figueiredo*: Pintor. Atuou em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII. Em Ouro Preto, trabalhou na Igreja de São Francisco de Assis de 1773 a 1775, onde realizou a pintura da capela mor. Na Matriz de Santa Rita Durão, em 1778, foi pago por pintar as portas, janelas e cimalha, e também por realizar trabalho de carpinteiro e pedreiro.

*João Nepomuceno Correia e Castro*: Pintor. Natural de Mariana faleceu na mesma cidade em Janeiro de 1795. Além de pintor era desenhista. No Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo, entre 1777 e 1790 pintou os painéis fixos onde “*está representada toda a história da Redenção, do pecado de Adão ao sacrifício da cruz, terminando com a cena da glorificação de Cristo no céu, ao lado do Pai e do Espírito Santo, representada no medalhão central do forro da nave*” (OLIVEIRA 2011, p. 29), policromou a imagem de São Francisco de Paula, encarnou quatro bustos e recebeu por “*doirar o Véodo Sr. do Túmulo*” (MARTINS 1974, p. 172).

Na Igreja de São Francisco de Assis de Mariana em 1790/91 encarnou a imagem de São Francisco e realizou outras pinturas, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição da mesma cidade, encarnou a imagem da padroeira. Na Igreja Nossa Senhora do Rosário de Itabirito pintou o corpo da igreja, capela mor, sacristias, portas e janelas.

*Joaquim Gonçalves da Rocha*: Pintor, natural da Vila de Sabará, ativo em fins do século XVIII e início do XIX. Na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, entre 1813 e 1831, pintou a sacristia e consistório, pintou e dourou o corpo da capela e encarnou a imagem de Nossa Senhora do Carmo. Em 1816 recebeu da Câmara de Sabará para “retocar e aprontar” uma imagem de São Jorge. Segundo Célio Macedo Alves, seriam também de responsabilidade do pintor os forros da Capela do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, cujo ajuste data de 1800<sup>13</sup> (ALVES, 2016).

*Joaquim José da Natividade*: Pintor. Trabalhou na região do Rio das Mortes em fins do século XVIII. Atuou no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas na encarnação da imagem de São Francisco e em outros trabalhos.

*José Coelho de Noronha*: Entalhador e escultor. Atuou em Minas Gerais na primeira metade e parte da segunda metade do século XVIII.

*José Pereira dos Santos*: Arquiteto e mestre pedreiro. Natural de Portugal.

*José Pereira Arouca*. Mestre pedreiro e carpinteiro. Natural de Portugal.

*José Soares de Araújo*: Pintor. Nascido em Portugal, trabalhou na região do Tijuco, atual Diamantina, onde atuou de 1765 a 1784. Faleceu em 1799, na mesma região. Trabalhos em Diamantina: na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, de 1765 a 1784, recebeu por dourar castiçais, pintar o lavatório e as flores para o trono, pintou um Santo Sudário, o teto da capela mor, altares colaterais e teto da igreja; na Igreja de Nossa Senhora do Rosário recebeu por dourar o retábulo e pintar a capela mor; na Igreja de São Francisco de Assis foi pago pela pintura da capela mor e corpo da igreja.

*Manuel da Costa Ataíde*: Pintor. Nasceu em Mariana exerceu posto de Sargento de Ordenanças do distrito do arraial do Bacalhau, termo de Mariana, freguesia de Piranga; em 1799, registrou patente de Alferes da Companhia de Ordenanças do distrito de Mombaça, termo da cidade de Mariana, e em 1809 recebeu patente de Alferes da Companhia de Ordenanças do distrito da Soledade, termo de Vila Rica. Em 1818 recebeu atestado de professor das “Artes de Pintura e Architectura”. Faleceu em 2 de fevereiro de 1830, na cidade de Mariana.

Ataíde realizou trabalhos em Congonhas, Mariana, Conceição do Mato Dentro, Santa Bárbara, Itaverava, Catas Altas e Ouro Preto. Em Congonhas do Campo, no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em 1781 recebeu por encarnar, dourar e pintar duas imagens de Cristo, em

---

<sup>13</sup> No capítulo 3 dessa dissertação, item 3.4 – *A policromia de São Simão Stock e São João da Cruz, uma tentativa de leitura e atribuição* – discorreremos mais detalhadamente sobre este artista.

1808/09 foi pago por encarnar as imagens do Passo da Ceia, em 1818/19, nos Passos do Horto e Prisão, realizou a pintura das imagens, retoques na capela mor e a pintura das capelas. Trabalhos em Mariana: na Catedral prateou dois castiçais grandes, realizou a pintura da tribuna e outros trabalhos; na Igreja do Rosário recebeu pela pintura da capela e do altar mor, e pelo douramento e pintura de banquetas, castiçais, palmas, tocheiros, entre outros; na Igreja São Francisco de Assis trabalhou de 1791 a 1825, e encarnou três imagens da Paixão, pintou e dourou o altar mor, realizou o douramento do altar de Santa Isabel, do Tabernáculo e da tarja do Compromisso; atuou também na Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Em Ouro Preto trabalhou de 1801 a 1812 na Igreja de São Francisco de Assis realizando toda a obra de pintura e douramento; na Igreja do Carmo entre 1808 e 1829 realizou a pintura dos quatro altares, guarda vento e barra da igreja, douramento do Oratório da Sacristia, risco e o douramento do altar mor, douramento do Arco Cruzeiro, altares colaterais e dois púlpitos, entre outros trabalhos ali realizados. Em Santa Bárbara, 1806/07 trabalhou na Matriz de Santo Antônio, sendo encarregado de pintar duas imagens de Cristo; no Colégio do Caraça trabalhou por cerca de um ano na pintura e douramento a Capela de Nossa Senhora Mãe dos Homens, e em 1828 realizou pintura sobre tela representando a Ceia. Trabalhou ainda na Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões em Ouro Preto, na Matriz de São Bartolomeu, Matriz de Conceição do Mato Dentro, Matriz de Santo Antônio de Itaverava e realizou obras em Catas Altas. Sobre o legado de Ataíde, Affonso Ávila observa:

A obra de Ataíde cristaliza no Brasil e não só em Minas as tendências vitoriosas da pintura de perspectiva arquitetônica, implantadas desde a segunda fase do barroco, mas o faz dentro de uma concepção de maior liberdade criativa, (...) interpretando com um domínio e desenvoltura inéditos entre nós o ilusionismo já diáfano e clarificado do rococó (ÁVILA, 1984, p.75).

*Manuel Francisco Lisboa:* Carpinteiro, mestre de obras e arquiteto, nasceu em Portugal e passou a trabalhar em Minas Gerais por volta de 1724.

*Manuel Rebelo de Souza:* Pintor. Nascido em Portugal, passou a viver em Minas Gerais a partir de meados do século XVIII. Em Santa Bárbara foi contratado para a pintura e douramento das *grimpas* das torres, portas principais e travessas e janelas do coro; realizou a pintura mural e douramento dos altares da Matriz de Catas Altas; em Mariana, arrematou a pintura do teto da Catedral; Realizou ainda trabalhos na Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz em Ouro Preto, na Capela de Nossa Senhora da Conceição de Barra do Caeté, Matriz de Santa Rita Durão, e outros.

*Manoel Vítor de Jesus:* Pintor. Ativo na região do Rio das Mortes em fins do século XVIII. Autor do risco do frontispício da Matriz de São João Del Rei.

*Silvestre de Almeida Lopes*: Pintor. Atuou na região de Diamantina no final do século XVIII. Na Igreja de Nossa Senhora do Amparo pintou o forro, dois altares colaterais e outros elementos.

*Veríssimo Vieira Mota*: Carpinteiro e entalhador. Trabalhou em Sabará na segunda metade do século XVIII havendo registro de trabalhos na Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Olinto Rodrigues<sup>14</sup>, caracteriza os conjuntos escultóricos de alguns entalhadores, dos quais destacamos as obras dos Mestres de Sabará, de Barão de Cocais, de Piranga e de Cajuru:

*Mestre de Sabará*: Escultor. Possui imagens na Igreja de São Francisco e Nossa Senhora da Conceição em Sabará e no Museu Mineiro, Belo Horizonte. Segundo Olinto Rodrigues a obra desse artista é influenciada por Aleijadinho, “com cabeleiras em mechas, terminando em volutas e arrocadas sobre a fronte, olhos amendoados, nariz ligeiramente adunco, sobranceiras salientes na escultura, maçãs do rosto angulosas e queixo em montículo” (SANTOS FILHO, 2001, p.71). São do Mestre de Sabará as imagens de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, Senhor Morto e outras imagens de Roca da Igreja de São Francisco de Sabará, além da Imaculada Conceição<sup>15</sup> da Matriz sabarense (SANTOS FILHO 2001, p.71).

*Mestre de Barão de Cocais*: Escultor. Atuou na segunda metade do século XVIII. São a ele atribuídas as imagens de Nossa Senhora do Rosário e Santo Antônio (Capela de Nossa Senhora do Socorro, no povoado Socorro, distrito de Barão de Cocais); São Sebastião, Santana e São José com o menino (Museu Mineiro) e Nossa Senhora do Carmo (Matriz de Santa Bárbara). Suas imagens apresentam “proporções atarracadas, com panejamento caindo em pregas verticais frisadas (...), o rosto bem marcado pelo queixo em montículo exagerado, olhos grandes, nariz aberto e sobranceiras retas (SANTOS FILHO 2001, p. 72).

*Mestre de Piranga*: Escultor. Atuou no Vale do Rio Piranga, e possivelmente se trata de uma oficina regional, uma vez que embora possuam semelhanças as peças podem apresentar traços eruditos ou populares. “São imagens com feições negróides, nariz largo, olhos esbugalhados. Os panejamentos com muitas pregas, mas pouco movimentados, base ampla, com nuvens em círculos concêntricos (...)” (SANTOS FILHO, 2001, p. 72).

*Mestre do Cajuru*: Escultor. O nome provém de um núcleo de imagens da Matriz de São Miguel Arcanjo, do distrito de Cajuru, município de São João Del Rei. As imagens representam os arcanjos Miguel, Gabriel e Rafael e uma Imaculada Conceição. Segundo Olinto Rodrigues 2005, as obras são em estilo rococó e possuem peanhas filetadas a ouro, as imagens são magras,

---

<sup>14</sup> Artigos publicados em 2001 e 2005.

<sup>15</sup> A mais antiga. Final do século XVIII (94 x 24cm)

longilíneas, mãos finas e longas, cintura alta, cabeça pequena boca e lábios finos, quase retos, nariz triangular, olhos grandes com pálpebra inferior caída, sobrancelhas pouco arqueadas, pescoço longo (SANTOS FILHO, 2005, p. 146).

Além das obras já citada foram atribuídas a esse mestre dois anjos tocheiros de grandes proporções da Igreja do Carmo de São João Del Rei e imagens laterais da igreja matriz de São Brás de Suaçuí.

## CAPÍTULO 2

### A POLICROMIA DA ESCULTURA SACRA MINEIRA DOS SÉCULOS XVIII E XIX:

#### REVISÃO DA LITERATURA

Embora a policromia das esculturas se constitua em um vasto campo a ser explorado, seu estudo é dificultado devido ao caráter coletivo do trabalho, sendo comum que em uma oficina pessoas diferentes se encarregassem da carnação, do douramento e dos motivos ornamentais. Há também a escassez de documentos escritos que possam atribuir os trabalhos. Entretanto, o estudo da policromia é de extrema importância, uma vez que o trabalho do policromador documenta o gosto de um povo em determinada época, bem como testemunha a tecnologia construtiva de um tempo e a circulação de conhecimentos entre diferentes localidades. Torna-se então pertinente o levantamento das referências bibliográficas sobre o tema, para a devida identificação dos caminhos já percorridos pelos pesquisadores. Privilegiaremos aqui os estudos relacionados à policromia da escultura sacra mineira.

O trabalho dos policromadores apresenta características próprias e constrói o perfil da policromia da imaginária religiosa mineira, que se destaca com linhas, cores e texturas bastante peculiares. Judith Martins, no *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (1974)<sup>16</sup> faz um levantamento dos profissionais que atuaram em Minas Gerais naqueles séculos, onde podemos encontrar vários pintores, a maioria ainda não estudados.

Adriano Reis Ramos, no texto *Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais* (1993)<sup>17</sup>, comenta as influências recebidas pelos artistas que atuavam na capitania e observa que a vinda de pessoas do norte de Portugal fez com que as imagens mineiras se assemelhassem às daquela região. O autor identifica “duas vertentes” na produção da imaginária mineira do século XVIII: a produção mais erudita, “resultado do intenso convívio entre os oficiais portugueses e aprendizes, (...) e outra de cunho autenticamente popular (...)” (RAMOS, 1993, p. 197). São descritos ainda os estilos assimilados em Minas Gerais e como esses se traduzem na talha e na policromia das esculturas, sendo apresentado um quadro evolutivo que cita as características das imagens da região do século XVI ao XIX.

---

<sup>16</sup> MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. n.º 27, Vol. I e II.

<sup>17</sup> RAMOS, Adriano Reis. *Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais*. In: Barroco. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais. v. 17. 1993/6 p. 193-204.

A imaginária sacra mineira foi também focada na obra *Mostra do redescobrimento: arte barroca*<sup>18</sup>, que registra o módulo *Arte Barroca* da exposição *Brasil +500 Mostra do redescobrimento* (2000)<sup>19</sup>. A obra trás importante coletânea de imagens de diversas regiões do país, permitindo a observação das diferentes técnicas construtivas e da diversidade nas padronagens das policromias. O catálogo apresenta ainda o artigo *A imagem religiosa no Brasil* de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, que discorre sobre a imagem religiosa na tradição cristã, as esculturas devocionais na época barroca, e a história da imaginária religiosa barroca brasileira. Ao analisar a imaginária no Brasil, a autora caracteriza as oficinas conventuais e as escolas regionais, fazendo considerações acerca dos elementos de iconografia e estilística. Sobre a imaginária mineira a pesquisadora afirma que esta se diferencia pela diversidade e originalidade, “não apresentando aspectos repetitivos”, possui “caráter não acadêmico” devido à “inventividade das soluções plásticas adotadas”, monstrando-se mais sóbria que as litorâneas. Myriam Ribeiro caracteriza a policromia de minas afirmando haver “certa uniformidade nas cores e economia no uso de ornamentos das padronagens”.

Olinto Rodrigues dos Santos Filho, no artigo *Aspectos da imaginária luso-brasileira em Minas Gerais* (2001)<sup>20</sup> observa que a ausência de registros mantém centenas de artistas no anonimato e dificulta o estudo da imaginária brasileira. Ao mencionar as primitivas capelas mineiras, “constituídas de madeira e barro e cobertas de palha”(SANTOS FILHO, 2001,p.63) erguidas no final do século XVII e início do XVIII, o autor cita as primeiras imagens trazidas para Minas Gerais realizadas em terracota ou madeira, algumas brasileiras e outras vindas de Portugal. Segundo Olinto Rodrigues, a policromia das imagens portuguesas era “esmerada” e possuía “às vezes largos pastilhos<sup>21</sup> em motivos de folhas de acanto e flora exótica” (SANTOS FILHO, 2001, p.64). Os relevos largos são identificados pelo pesquisador também na policromia de Sabará do final do século XVIII: “os pastílios largos e complicados (...) são mais comuns em imagens portuguesas e na imaginária de Sabará, (...) que difere de outras regiões de Minas”

---

<sup>18</sup> MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO 2000, Parque Ibirapuera, SP ); AGUILAR, Nelson FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; ASSOCIAÇÃO BRASIL 500 ANOS ARTES VISUAIS. *Arte barroca= Baroque art*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. 263p.

<sup>19</sup> Entre os dias 23 de abril e 10 de setembro de 2000 aconteceu, no Parque Ibirapuera, a exposição Brasil +500 Mostra do Redescobrimento. Dividida em treze módulos, com dezesseis curadores, a mostra ocupou 60 mil metros quadrados em três prédios do Parque (...). Idealizada para ser a maior exposição de arte já feita no país, seus números impressionam. Foram 15 mil obras emprestadas de diversos museus e colecionadores particulares do Brasil e do mundo e seu recorte histórico abarcava “desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade”. BARROS, Guilherme. O Novo Brasil da Mostra do Redescobrimento. Artigo científico (Especialização em Museologia, Curadoria e Colecionismo) - Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

<sup>20</sup> SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Aspectos da imaginária luso-brasileira em Minas Gerais*. In: *Imagem Brasileira* nº 1. Belo Horizonte, 2001, p. 63-79.

<sup>21</sup> Ao se referir aos relevos o autor usa “pastilhos” e “pastílios”.

(SANTOS FILHO 2001, p.76). O texto cita ainda as características materiais e técnicas da talha e da policromia da imaginária mineira e os principais santos conhecidos.

Carlos Magno de Araújo, no artigo *A policromia de José Joaquim da Natividade na imaginária da região dos Campos das Vertentes e Sul de Minas (2001)*<sup>22</sup> caracteriza a policromia do artista, ressaltando que nas túnicas e/ou mantos das imagens dos santos que não fazem parte de ordens religiosas, ocorre “entre um e outro medalhão, arranjos florais que se constituem sempre por três flores principais (uma rosa e duas dalias) com variações em azuis e vermelhos”(ARAÚJO, 2001, p.148), constituindo-se quase como uma assinatura. Outra característica é a busca do aspecto metalizado, especialmente no avesso das mangas e mantos, ou asas de querubins. Tal efeito é conseguido pelo artista através da “aplicação de velatura colorida sobre a folha de ouro ou prata” (ARAÚJO, 2001, p.148). O estofamento inclui “pequenas ramagens e flores ou, no caso de asas, finos traços imitando penugem, entre o foleamento e a velatura colorida (...)”(ARAÚJO, 2001, p.148). O autor cita ainda que as carnações realizadas por Natividade apresentam aspecto “porcelanizado”, e na linha de transição entre a carnação e o cabelo e barba “delicados fios avançam sobre a carnação, dando maior leveza e realismo às feições” (ARAÚJO, 2001, p.148). A maioria das esculturas de oratório ou as peças pequenas “não possuem pastíglia, mas ganham delicadas rendas douradas que, extrapolando o volume da escultura, lhes proporciona impressionante leveza” (ARAÚJO, 2001, P. 148). Exemplo de policromia atribuída por Carlos Magno a Joaquim José da Natividade é a visualizada no São Miguel Arcanjo do Museu Mineiro, coleção Geraldo Parreiras, tema da monografia de Raquel Teixeira *São Miguel Arcanjo: Complexidade de uma policromia*<sup>23</sup>.

Entre as bibliografias que tratam da escultura sacra de Minas Gerais temos a vasta obra de Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho, cujos estudos muito contribuem para o desvendamento da policromia das imagens da região.

No texto *Imaginária devocional policromada no Brasil: materiais e técnica (2002)*<sup>24</sup>, a pesquisadora trata da imaginária brasileira dos séculos XVII e XVIII, relatando suas funções, períodos estilísticos em que se enquadram, principais artistas, materiais e técnicas utilizados no

---

<sup>22</sup> ARAÚJO, Carlos Magno de. *A policromia de José Joaquim Natividade na Imaginária da Região dos Campos das Vertentes e Sul de Minas*. In: *Imagem Brasileira*, Belo Horizonte, v. 1, 2001, p. 147-149.

<sup>23</sup> TEIXEIRA, Raquel. *São Miguel Arcanjo: Complexidade de uma policromia*. 2003. 18 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003. Orientador: Luiz Antônio Cruz Souza e Maria Regina Emery Quites.

<sup>24</sup> Apresentado no Congresso Internacional do IPCR: *Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa, 29 a 31 de outubro de 2002, Actas... Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR), 2002, p. 247-252.

suporte, na preparação, aplicação de folhas metálicas e policromia. São também citadas as técnicas construtivas dos olhos e a composição química das gotas de sangue.

Beatriz Coelho organizou o livro *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*<sup>25</sup> baseado no Inventário de Bens Móveis e Integrados de iniciativa do IPHAN e com o apoio da Vitae<sup>26</sup>. O livro apresenta uma importante coletânea de obras sacras católicas mineiras, acompanhada por quatro artigos<sup>27</sup> que abrangem diferentes vertentes da pesquisa sobre imaginária, tornando-se fonte de consulta fundamental aos pesquisadores da arte católica de Minas Gerais.

No artigo *A escola mineira de imaginária e suas particularidades* (2005)<sup>28</sup> Myriam Ribeiro revisita a temática abordada no Catálogo *Mostra Do Redescobrimento: Arte Barroca*, e cita o predomínio das oficinas conventuais no século XVII, e das escolas regionais no XVIII, constituídas na Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão que eram os principais centros produtores de imaginária religiosa. A autora discorre também acerca da influência das irmandades na religiosidade mineira e na encomenda das imagens. A pesquisadora volta a mencionar a posição de destaque da produção de imaginária em Minas e cita alguns dos principais artistas escultores da região.

Célio Macedo Alves em seu artigo *Um estudo iconográfico* (2005)<sup>29</sup> analisa um conjunto de imagens quase todas pertencentes a acervos de igrejas tombadas pelo IPHAN, localizadas em Minas Gerais. O autor contextualiza a chegada das diferentes invocações a Minas e apresenta o quadro “Quantidade de imagens por invocação” onde as obras estudadas são contabilizadas a partir de sua representação.

---

<sup>25</sup> COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005.

<sup>26</sup> Vitae - Foi uma associação civil sem fins lucrativos, que apoiava projetos nas áreas de Cultura, Educação e Promoção Social. Em 1985, sua mantenedora, a Fundação Lampadia, cuja sede é em Liechtenstein, obteve seus recursos iniciais com a venda do Grupo Hochchild, dando origem às Fundações Antorchas e Andes, na Argentina e no Chile, respectivamente, e, no Brasil, à Fundação Vitae, dirigida desde o início por Regina Weinberg. No ano de 1992, sob os cuidados da gerente de projetos Gina Gomes Machado, foi criado o Programa de Apoio aos Museus (PAM) com o objetivo de sistematizar a concessão de subsídios aos museus brasileiros, aperfeiçoar suas áreas de conservação e difusão de bens culturais, bem como prover fundos para a reforma de edifícios, aquisição de mobiliário e equipamentos. O programa realizou uma trajetória expressiva de reconhecimento público na área de preservação do patrimônio cultural. A Fundação Vitae concluiu suas atividades em 2006. <http://www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=21&sltem=230>

<sup>27</sup> *A escola mineira de imaginária e suas particularidades*, Myriam Ribeiro; *Um estudo iconográfico*, Célio de Macedo Alves; *Características específicas e escultores identificados*, Olinto Rodrigues e *Materiais, técnicas e conservação*, Beatriz Coelho.

<sup>28</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A escola mineira de imaginária e suas particularidades*. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 15 – 26.

<sup>29</sup> ALVES, Célio Macedo. *Um estudo iconográfico*. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 69 – 92.

O artigo *Características específicas e escultores identificados* (2005)<sup>30</sup>, de Olinto Rodrigues, descreve os aspectos formais e estilísticos da imaginária mineira e caracteriza sua policromia afirmando, como Myriam Ribeiro, que esta apresenta “diversidade e a falta de uma fórmula determinada” (SANTOS FILHO, 2005, p. 127). O autor encerra o texto ressaltando a obra de alguns escultores atuantes na região como Francisco Xavier de Brito, Francisco Vieira Servas, Antônio Francisco Lisboa, Mestre de Sabará, Mestre Piranga, entre outros.

Beatriz Coelho, no artigo *Materiais, técnicas e conservação* (2005)<sup>31</sup> analisa a maneira como trabalhavam os mestres e oficiais na confecção das imagens, descreve os materiais e procedimentos técnicos utilizados e comenta os problemas relativos à preservação das imagens.

O livro *Manuel da Costa Ataíde, aspectos históricos, estilísticos iconográficos e técnicos*<sup>32</sup> traz artigos sobre o mestre, discorrendo acerca de diferentes aspectos de sua obra. Em seus anexos encontram-se transcrições de documentos relativos à vida e a obra do pintor, e notas sobre fontes, aspectos iconográficos e estilísticos. Neste livro, Adalgisa Arantes Campos, no texto *Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manuel da Costa Ataíde* (2007)<sup>33</sup> discorre sobre o mestre responsável por pinturas de forros, telas, painéis, encarnações e douramentos. A autora cita referências à execução de forros onde o artista teria recebido influência do pintor João Batista de Figueiredo, o que pode ser observado através do uso da “rocalha espriada”, do azul da Prússia e do vermelhão, além de semelhanças iconográficas. A pesquisadora discorre sobre as influências adquiridas pelo artista a partir de suas experiências sócio culturais, e observa que em sua obra, no tocante à forma, “o artista se inspirou em seu meio, nos tipos humanos e nas cores exuberantes com uma sensibilidade rara a partir da paleta tropical vibrante, dos coros angélicos e da figura humana, cujos traços são mestiços” (CAMPOS, 2007p. 81), e conclui que Ataíde parte do rococó internacional, apropriando-se de algumas de suas características, reinterpretando-as e efetuando uma releitura peculiar do estilo.

No mesmo livro, Claudina Moresi, no artigo *Aspectos técnicos na pintura de Manuel da Costa Ataíde*<sup>34</sup> apresenta um estudo da técnica e dos materiais pictóricos utilizados pelo artista,

---

<sup>30</sup> SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. *Características específicas e escultores identificados*. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 123-150.

<sup>31</sup> COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Materiais, técnicas e conservação*. In: *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 233 - 245.

<sup>32</sup> CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manuel da Costa Ataíde: Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. 2ª impressão – Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

<sup>33</sup> CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manuel da Costa Ataíde*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manuel da Costa Ataíde: Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. 2ª impressão – Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 64-82.

<sup>34</sup> MORESI, Claudina Maria Dutra. *Aspectos técnicos na pintura de Manuel da Costa Ataíde*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manuel da Costa Ataíde: Aspectos Históricos, Estilísticos, iconográficos e técnicos*. 2ª impressão – Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 112-143.

confirmando o profundo conhecimento do mestre acerca da arte da policromia. A pesquisadora afirma que Ataíde possuía “informações de manuais portugueses sobre artes e ofícios da época (...) [e que] como mestre pintor, utilizou adequadamente materiais regionais como o caulim e soluções comumente empregadas na época, por exemplo, os pavios de algodão entre as tábuas de madeira” (MORESI, 2007, p. 143).

Em suas análises físico-químicas, a pesquisadora observa que nas pinturas sobre madeira (forros, painéis e retábulos) o artista usa têmpera com fundo branco. São utilizados branco de chumbo, giz (usado como pigmento branco), caulim, ocre amarelo e vermelho, vermelhão e azul da Prússia, laca de pau-brasil (para tons amarelos), lacas vermelhas para veladuras, carmim (laca de cochonila), verdegris, pigmento terra, ouro-pigmento, preto de carvão, índigo e azul ultramar. Nas pinturas sobre tela o artista usa técnica a óleo, sobre preparação colorida. Os douramentos possuem preparação à base de água, sendo utilizado bolo armênio amarelo ou vermelho e podendo as folhas de ouro ser ou não brunidas, de acordo com o efeito ótico pretendido pelo artista. A carnação das esculturas é realizada a óleo, ocorrendo a mistura de branco de chumbo e vermelhos (vermelhão e laca vinho) para conceber os tons rosados. As chagas são realizadas com vermelhão, laca vinho, e os pingos de sangue apresentam enxofre e arsênio, “elementos químicos característicos do mineral ouro-pigmento” (MORESI, 2007, p. 135). A pesquisadora conclui que a técnica pictórica de Ataíde diferencia-se de acordo com o tipo de suporte, mas coincide com as técnicas normalmente utilizadas na época.

Ainda na mesma obra, no texto *Uma releitura da trajetória do pintor marianense*<sup>35</sup>, Ivo Porto de Menezes, referindo-se ao trabalho de Ataíde na execução de policromias em esculturas, cita como exemplo as imagens da *Ceia do Senhor*, no passo do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, e ressalta que “a harmonia de cores, sua distribuição e combinação formam uma outra composição, dentro de composição que lhes deu Antônio Francisco Lisboa”(MENEZES, 2007, p.21).

Os estudos citados estão entre muitos outros que abordam a obra de Ataíde, que se destacou na pintura de forros, telas, policromia de retábulos e imaginária. Os trabalhos do artista apresentam inegável importância histórica e artística, e demonstram o nível de qualidade dos materiais e apuramento técnico atingido pela pintura ornamental mineira colonial.

A obra *A mão devota: santinhos populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19* (2008)<sup>36</sup> de José Alberto Nemer, traz a arte de escultores populares mineiros, cuja policromia bastante

---

<sup>35</sup> MENEZES, Ivo Porto de. *Uma releitura da trajetória do pintor marianense*. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manuel da Costa Ataíde: Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. 2ª impressão – Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 16-30.

<sup>36</sup> NEMER, José Alberto. *A mão devota: santinhos populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

peculiar, assume características relacionadas às vivências particulares de cada artista. O mestre L.C. possui um Bom Jesus da Pedra Fria, esculpido em pedra sabão policromada. Nas laterais da pedra onde Jesus está sentado foram pintadas duas figuras humanas que seriam os algozes do flagelo de Cristo, completando a cena. Os dois personagens foram inspirados em outros visualizados em aquarelas dos séculos XVIII\XIX que retratam o cotidiano colonial. O mestre da borboleta apresenta policromia com cores variadas, e segundo Nemer, há uma fase da sua obra em que os estofamentos lembram os vistos nas esculturas da Bahia: “grandes flores em lugares estrategicamente visíveis, aplicações de ouro nas superfícies frontais e nas borboletas das vestimentas, pequenas flores nos núcleos da estamperia” (NEMER, 2008, p. 139). O pesquisador observa que tais influências viriam do convívio do artista com a produção baiana.

Em *Imagens religiosas em Minas Gerais* (2008)<sup>37</sup> Beatriz Coelho aborda as características da escola mineira de policromia através de sua experiência no estudo da imaginária. A partir de pesquisas realizadas por mais de 10 anos no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), a pesquisadora descreve as características da policromia de imagens devocionais do século XVIII e início do XIX procedentes de igrejas de cidades históricas mineiras, e destaca a riqueza da policromia, os motivos representados, sua técnica construtiva e os materiais utilizados.

No artigo *Duas esculturas do Aleijadinho: São Simão Stock e São João da Cruz* (2008)<sup>38</sup>, Beatriz Coelho e Maria Regina E. Quites apresentam uma análise das duas esculturas carmelitas, identificando suas formas e estilo, bem como aspectos da talha e da policromia. Trabalho semelhante é realizado no artigo *Tesouro das Minas: análises da Santana Mestra de Sabará* (2014)<sup>39</sup>, sendo os motivos ornamentais da peça retratados através de desenhos. Em *Aspectos da policromia na imaginária pernambucana* (2011)<sup>40</sup> as autoras, a partir da experiência no estudo da policromia da imaginária mineira, estabelecem uma comparação desta com a imaginária pernambucana, o que envolveu a análise de obras selecionadas em instituições de Recife e Olinda, que abrigam esculturas de diferentes localidades.

---

<sup>37</sup> COELHO, Beatriz. *Imagens religiosas em Minas Gerais*. In: Congresso Internacional do Barroco Ibero Americano. 2006. Ouro Preto. Atas. Belo Horizonte: Editora C/Arte. 2008. CD-ROM

<sup>38</sup> COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina E. *Duas esculturas do Aleijadinho: São Simão Stock e São João da Cruz*. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v. 12 n.40, jun. 2008.

<sup>39</sup> COELHO; QUITES. *Tesouro das Minas: Análises da Sant’Ana Mestra de Sabará*. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v.18, n.57, mar. 2014.

<sup>40</sup> COELHO; QUITES. *Aspectos da policromia na imaginária pernambucana*. *Boletim do CEIB*, v.15, n.49, jul. 2011.

No livro *Os Passos de Congonhas e suas restaurações* (2011)<sup>41</sup> Myriam Ribeiro, ao tratar das intervenções no conjunto, conta a história de sua construção, cita documentos referentes à confecção das imagens e faz considerações sobre sua policromia, em parte realizada por Manoel da Costa Ataíde. A autora destaca a importância de se conhecer as condições e técnicas da pintura, que de acordo com documento de 8 de dezembro de 1798<sup>42</sup>, seriam a óleo para as carnações e têmpera para os cabelos, barbas e vestes, sendo que as carnações eram mais caras por serem realizadas a óleo (OLIVEIRA, 2011, p. 44-46). Myriam Ribeiro faz uma análise iconográfica e estilística dos grupos escultóricos, e ao se referir aos passos da Ceia, Horto e Prisão, afirma que a policromia de Ataíde se apresenta como integradora da unidade estética dos conjuntos. A pesquisadora demonstra a importância da compreensão das simbologias contidas nas policromias ao observar que, no passo do Horto, a túnica de Cristo passa do azul claro para o tom castanho violeta, indicando o início da paixão (OLIVEIRA, 2011, p. 79 e 87).

No livro *Estudo da escultura devocional em madeira* (2014)<sup>43</sup> COELHO e QUITES analisam as técnicas construtivas e os materiais utilizados no suporte e na policromia das esculturas. Embora o foco seja as imagens em suporte de madeira, as autoras citam outros como o metal, pedra, marfim, barro, gesso e tela encolada. A obra traz ainda a trajetória dos estudos e da conservação da escultura policromada, histórico do uso de imagens devocionais no mundo cristão, considerações sobre a escultura devocional no Brasil e elementos das ciências humanas e naturais para sua análise.

São também importantes para o conhecimento detalhado da policromia da imaginária sacra mineira as monografias do curso de especialização do Centro de Conservação e Restauração (CECOR), e os trabalhos de conclusão de curso da graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes da UFMG. Estes trabalhos, ao relatarem procedimentos de estudo e análise, bem como diagnóstico do estado de conservação visando a discussão de critérios e técnicas para a restauração das obras, as documentam e sugerem metodologias que contribuem para o desvendamento da policromia. Na mesma escola e universidade, devem também ser consultadas as dissertações e teses da pós graduação, da linha de Preservação do Patrimônio Cultural, por trazerem informações que agregam conhecimentos importantes para o avanço do estudo da policromia das esculturas sacras.

---

<sup>41</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Os passos de Congonhas e suas restaurações*. Brasília, DF:IPHAN, 2011.

<sup>42</sup> Citado por (OLIVEIRA 2011, p. 44).

<sup>43</sup> COELHO, Beatriz; QUITES, Maria Regina Emery. *Estudo da escultura devocional em Madeira*. 1ªed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

## CAPÍTULO 3

### A DIVERSIDADE ESTILÍSTICA DA ESCOLA MINEIRA DE POLICROMIA REPRESENTADA NAS ESCULTURAS DEVOCIONAIS DA CIDADE DE SABARÁ/MG

#### 3.1 - De Sabarabuçu a Sabará: os caminhos do ouro e a construção da Vila Real

Segundo consta no *Dicionário histórico das Minas Gerais: período colonial*<sup>44</sup> Sabarabuçu é a “denominação indígena para uma montanha de prata supostamente existente no interior do território brasileiro” (DELVAUX, 2013, p. 361). As primeiras notícias sobre a dita serra de prata remontam ao ano de 1500, quando em Porto Seguro, Filipe Guilherm<sup>45</sup> relata que negros recém chegados à cidade afirmaram haver junto a um grande rio, uma serra resplandecente e muito amarela. A Serra Resplandecente era, possivelmente, a cordilheira do Espinhaço, que para Guilherm seria amarela e rica em ouro, e para Gandavo<sup>46</sup> era abundante em pedras verdes, o que provavelmente criou o mito da Serra das Esmeraldas, muito difundido no século XVII. De acordo com o mesmo dicionário “A região do Espinhaço acabou sendo o destino das expedições pioneiras de exploração do território que, um século e meio depois, ficaria conhecido como Minas Gerais” (DELVAUX, 2013, p. 361). A lenda migrou para as terras paulistas, sendo possível que os sertanistas de São Paulo tenham associado a Serra Resplandecente a um mito ainda mais antigo, a Serra da Prata, surgido na primeira metade do século XVI durante a exploração do litoral meridional brasileiro e da bacia do rio da Prata. Assim, a Serra Resplandecente poderia ser considerada o mito que deu origem às duas principais montanhas lendárias do século XVII: o Sabarabuçu e a Serra das Esmeraldas, e sobre este fato DELVAUX comenta:

“E ao longo do seiscentos, foram a prata e a esmeralda, mais do que o ouro e os diamantes, as riquezas mais cobiçadas por aqueles que se aventuraram pelo sertão, demonstrando que, na

---

<sup>44</sup> SABARABUÇU. DELVAUX, Marcelo Motta. In: ROMEIRO; BOTELHO *Dicionário Histórico das Minas Gerais: período colonial*. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 361-364.

<sup>45</sup> CARTA de Filipe Guilherm. Salvador, 20 de julho de 1550. In: *História da colonização portuguesa no Brasil*, vol. III. Porto: Litografia Nacional 1924. (Citado por DELVAUX 2013, p. 361, In: ROMEIRO; BOTELHO 2013).

<sup>46</sup> GANDAVO, Pedro de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil; História da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatitaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. (Citado por DELVAUX 2013, p. 361, In: ROMEIRO; BOTELHO 2013).

América Portuguesa, estas montanhas exerciam um fascínio muito maior que o El Dorado Castelhana” (DELVAUX, 2013, p. 361).

A crença do Sabarabuçu incentivou, no século XVII, as histórias sobre a existência de minas de prata que jamais foram descobertas. No sul do Brasil havia a expectativa de se encontrar prata nas minas de Paranaguá, e ao norte, o Sabarabuçu também aparece associado à tradição das minas de prata de Itabaiana. Na busca da prata e das esmeraldas, Fernão Dias Paes liderou uma das diversas expedições pra encontrar a misteriosa montanha. Entretanto, ao invés de prata e esmeralda, a expedição abriu caminho para a descoberta, no final do século XVII, de jazidas de ouro no vale do rio das Velhas. Assim, o Sabarabuçu perde suas feições lendárias ao ser identificado como uma montanha próxima ao rio das Velhas, que acabou por emprestar seu nome ao arraial de Sabará.

De acordo com o *Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais*<sup>47</sup>, “Sabarabuçu foi o nome encantado que atraiu tanta gente à procura de prata. Foi o Eldorado famoso que povoou de sonhos a cabeça de bandeirantes alcazes” (BARBOSA, 1971, p. 419). Segundo o dicionário a bandeira liderada por Fernão Dias Paes criou feitorias nos sertões de Minas Gerais, tendo sido Roça Grande e Sumidouro as mais duradouras. Roça Grande tornou-se arraial e lá residia o bandeirante paulista Borba Gato. Próximo a Roça Grande surgiu o arraial de Sabará, que se tornou o mais populoso das Minas Gerais. O mesmo dicionário afirma ainda que seria um erro conferir a Borba Gato a fundação de Sabará, e que tal engano seria atribuído ao fato de que o bandeirante residia em Roça Grande e “foi um dos primeiros a descobrir ouro no Rio das Velhas” (BARBOSA, 1971, p. 419).

Em agosto de 1682, após o assassinato de D. Rodrigo de Castelo Branco, administrador-geral das minas, Borba Gato escondeu-se por cerca de 18 anos no sertão, e acabou por encontrar ouro no rio das Velhas. Entretanto, na ocasião da vinda do governador Artur de Sá e Menezes, o manifesto do ouro foi trocado pelo perdão, e Borba Gato foi feito Tenente-General e Superintendente das Minas do rio das Velhas.

A notícia da descoberta do ouro atraiu para a região, além dos paulistas, outros imigrantes de várias origens. Em 1701 foi erigida a paróquia por D. Francisco de São Jerônimo, Bispo do Rio de Janeiro, sendo esta elevada à categoria de colativa pelo alvará de 16 de fevereiro de 1724. Em 16 de julho de 1711 foi criada Villa Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará, uma das três primeiras de Minas Gerais. O *Dicionário histórico-geográfico de Minas Gerais*, afirma que “o nome Sabarabuçu aparece em várias sesmarias concedidas em 1711 (...) foram conhecidas por Minas do Sabara-buçu, que se diz – Sabará das Minas Gerais” (BARBOSA, 1971, p. 420).

---

<sup>47</sup> SABARABUÇU. In: BARBOSA, Waldemar de Almeida. *Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Saterb, 1971, p. 419-421.

A vila de Sabará prosperou configurando-se em grande centro comercial, e em 1714 tornou-se comarca, com enorme extensão, limitando-se com Bahia, Pernambuco, Espírito Santo e Rio de Janeiro. Sabará foi elevada à categoria de cidade em 6 de março de 1838.

### 3.2 – O caminho da devoção em Sabará

Segundo Zoroastro Vianna Passos era norma da colonização portuguesa ter como núcleo de seus povoados uma capela, em torno da qual se construíam as moradias . A capela muitas vezes não passava de uma “choça” onde ficavam abrigados o santo de devoção ou uma cruz. O autor descreve a força da ascendência religiosa que “ditava leis, corrigia costumes, criava hábitos, incentivava práticas que o velho Portugal herdara dos seus filhos e que estes transmitiram, no Brasil, aos seus descendentes” (PASSOS, 1940, p. 1).

Capelas provisórias eram erigidas em cada lugar onde se encontrava ouro em Minas Gerais, “ponto de partida para os grandes Templos, se a mineração prosperava, ou que desaparecia se o ouro escasseava. E como nos lugares onde abundava o ouro muitos núcleos se formaram, está explicado o fato de ter Sabará (...) , no fim do século XVII e no XVIII, desde seu início, diversas capelas” (PASSOS 1940, p. 1).

Affonso Ávila, em *Iniciação ao barroco mineiro*, observa que devido à escassez de documentação escrita, “não há como compor uma cronologia rigorosa das igrejas e capelas de Sabará” (ÁVILA 1984, p. 36). O autor sugere então a utilização das características construtivas como forma de se estabelecer uma cronologia “compatível com a análise arquitetônica e aceitável também do ponto de vista histórico”. No artigo *Igrejas e capelas de Sabará*<sup>48</sup> Ávila realiza um levantamento histórico de algumas igrejas e afirma que a leitura reflexiva dos monumentos religiosos sabarenses “(...) leva-nos a identificar os fatores espirituais e materiais sob cujo influxo eles surgiram no contexto característico da civilização do ouro de que Sabará foi núcleo dos mais representativos” (ÁVILA, 1976, p. 32). Assim, os monumentos religiosos da cidade documentam não só o vigor da religiosidade local, mas também as técnicas construtivas e o estilo ornamental, fazendo chegar até nós as tradições da sociedade mineradora, sobre as quais assenta-se nossa cultura.

No levantamento da história das igrejas sabarenses, devido à necessidade de estabelecer um recorte, destacaremos apenas aquelas que abrigam as peças em estudo. Além das igrejas foram relatados aspectos históricos do Museu do Ouro, onde se encontra a Santana Mestra.

---

<sup>48</sup> ÁVILA, Affonso. *Igrejas e Capelas de Sabará*. Revista Barroco, Belo Horizonte, vol 8, p. 21-63, jul. 1976

### Matriz de Nossa Senhora da Conceição

Chamada de “Igreja Nova” ou “Igreja Grande”, a matriz de Sabará tem a reconstituição de sua história dificultada pela destruição de documentos. Segundo Ávila (1976) a tradição oral identifica o ano de 1700 como o início da construção, sendo possível que tenha funcionado em seus primeiros anos numa edificação provisória, que depois foi substituída pela atual, cuja inauguração parcial teria ocorrido em 8 de dezembro de 1710. Documento existente no Arquivo Público Mineiro, datado de 24 de julho de 1714<sup>49</sup>, cita indiretamente a igreja, que nesta época ainda estaria em construção. Segundo Zoroastro Vianna, “antes da Igreja Grande, houve (...) uma igreja que a antecedeu, e a que chamavam velha em 1719. Esta foi, sem dúvida alguma, a primeira erecta sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição, e devia ser de época muito próxima a 1680 (...)” (PASSOS, 1940, p.4).

A falta de documentos dificulta também a identificação da autoria do projeto e dos profissionais que atuaram na obra, que segundo Affonso Ávila (1976) supostamente contou com a participação de profissionais portugueses. Os trabalhos da ornamentação interna teriam se estendido por muito tempo. O altar do Amparo foi contratado em 1768 com Veríssimo Vieira da Mota, em substituição a outro existente no local. A pintura deste novo altar possivelmente foi realizada por João Gonçalves da Rocha, segundo registro de pagamento citado em termo de 1770 (ÁVILA, 1976, P. 33). Em visita à matriz por volta de 1822, Dom Frei José da Santíssima Trindade, bispo de Mariana, relata a riqueza dos ornamentos da igreja, dando a entender que nesta época possivelmente estaria pronta.

No artigo *A matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará*<sup>50</sup>, Paulo Krüger Correa Mourão observa que a igreja “é uma das mais expressivas de Minas, verdadeiro padrão no gênero e autêntico produto do ciclo do ouro na capitania” (MOURÃO, 1957).

### Capela de Nossa Senhora do Ó

Documento datado de 1717 atesta que devotos da Nossa Senhora do Ó solicitaram ao Senado da Câmara de Sabará doação de “setenta braças de terra em quadra<sup>51</sup>”, por estarem

---

<sup>49</sup> APM – Códice nº 9 1713-1717, fls 137. Patente a Manoel Nunes para servir o posto de capm. Dos mercadores da Vila Real. Ref Ficha de Inventário – DPHAN, 14 de julho de 1949 (Arquivo IPHAN – Belo Horizonte). Citado por ÁVILA, Affonso. Igrejas e Capelas de Sabará. Revista Barroco, Belo Horizonte, vol 8, p. 21-63, jul. 1976.

<sup>50</sup> MOURÃO, Paulo Krüger Correa. A matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará. O Diário, Belo Horizonte, 13, set. 1957. Fascículo XV, Ministério da Educação e Cultura.

<sup>51</sup> Uma braça de terra em quadra corresponde a 2,20m X 2,20m = 4,84 m<sup>2</sup>. 4,84m<sup>2</sup> x 70 = 338,8m<sup>2</sup>. [http://www.mda.gov.br/arquivos/TABELA\\_MEDIDAS\\_AGRÁRIAS\\_NÃO\\_DECIMAIS.pdf](http://www.mda.gov.br/arquivos/TABELA_MEDIDAS_AGRÁRIAS_NÃO_DECIMAIS.pdf). In: <http://doc.brazilia.jor.br/HistDocs/Medidas-antigas-nao-decimais.shtml>. Em algumas bibliografias a braça quadrada corresponde a 3,052m<sup>2</sup>.

construindo uma capela para a dita Senhora. A doação foi autorizada por despacho de 28 de setembro de 1717 e confirmada em 1º de janeiro de 1718 (ÁVILA, 1976, p. 36). Um termo de escritura pública que segundo Ávila (1976) se encontraria no “Livro de Notas recolhido ao arquivo do Museu do Ouro” revelou que possivelmente no local existia a “capela pobre”, em construção em 1717. O autor afirma ainda que “a edificação definitiva do ‘corpo da Igreja de Nossa Senhora do Ó’ se deu à iniciativa do capitão-mor Lucas Ribeiro de Almeida, que contratou os serviços com o ajudante Manuel da Mota Torres” (ÁVILA, 1976, p. 36). De acordo com o ajuste firmado em 8 de janeiro de 1719, Manuel da Mota Torres se encarregaria da execução da obra, cuja entrega estava prevista para julho do mesmo ano. Possivelmente a capela estaria concluída em 29 de dezembro 1720, uma vez que o próprio capitão-mor Lucas Ribeiro de Almeida mandara fazer um ex-voto onde constava tal data.

Além de Manuel da Mota Torres, nada se sabe sobre outros profissionais que teriam trabalhado na construção e na ornamentação da capela. Supõe-se que entre os trabalhadores havia artesãos provindos das possessões portuguesas no Oriente. Rodrigo M. F. de Andrade<sup>52</sup>, faz referência a Jacinto Ribeiro, citado em documento de 1721 como homem solteiro, 38 anos de idade, pintor, nascido na Índia, e que trabalhava na capitania das Minas desde 1711. Judith Martins (1974) menciona um Jacinto Ribeiro, com a mesma profissão e idade, que teria aparecido na freguesia de Nossa Senhora da Conceição dos Camargos, segundo documento de 24 de fevereiro de 1721, sendo ele solteiro e natural da Índia. O documento é parte de um Livro de “Termos de admoestações”, fls. 75, arquivo da Cúria de Mariana, certamente o mesmo consultado por Rodrigo M. F. de Andrade que acredita ser possível que este pintor seja o responsável pelas “Chinesices” da capela de Nossa Senhora do Ó.

Segundo Ávila (1976), a capela possivelmente passou por acréscimos posteriores à sua construção que abrangeram “o átrio, o coro e a dependência lateral”. Houve modificação da fachada em fins do século XVIII, ocorrendo a construção do “frontispício chanfrado e da torre central”. Em 1929 houve a “redução da frente da dependência lateral, recomposição de paredes a tijolos e recobrimento de algumas pinturas” (ÁVILA, 1976, p. 36). O autor cita a restauração de 1944, realizada pelo SPHAN, que “procedeu a uma restauração geral da capela, sendo então eliminado vão travesso, considerado em desacordo com o partido natural da construção” (ÁVILA 1976, p. 36).

German Bazin afirma que “a capelinha de N. S<sup>a</sup>. Do Ó, em Sabará, é uma das criações mais requintadas da arte barroca” (BAZIN 1956, p. 340).

---

<sup>52</sup> Estudo na época inédito e não concluído, citado por ÁVILA, 1976, p. 37.

### Igreja de Nossa Senhora do Carmo

Conforme registros transcritos por Zoroastro Vianna (1940)<sup>53</sup> a Igreja foi construída por iniciativa da Ordem Terceira do Carmo. O autor observa que “era a igreja dos Capitães-Mores, dos Desembargadores, dos Doutores, dos potentados ...quando brancos” (PASSOS, 1940, p.7). As obras foram lideradas pelo mestre Tiago Moreira, que criou o risco. Em 1768 o projeto original do frontispício foi modificado, optando-se por executar “os cunhaes do frontespício e Torres” em cantaria lavrada (PASSOS, 1940, p.107). Em 1771 o mesmo Thiago Moreira foi contratado para a realização de novas modificações na fachada, que ocorreram de 1771 a 1774 “com a intervenção de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, a quem se atribui os trabalhos de escultura que ornamentam o frontispício, particularmente a portada” (ÁVILA, 1976, p. 38). Segundo Zoroastro Vianna “foi na portada do Carmo, em Sabará, que apareceram, primeiro, os admiráveis ornatos esculpidos em pedra, cuja feição peculiar haveria de distinguir, definitivamente, um certo número de igrejas, daquele período, de todas as outras edificações da mesma natureza erigidas no Brasil” (ANDRADE, 1940)<sup>54</sup>. A talha dos altares são de Francisco Vieira Servas, sendo que o ajuste do retábulo de Santo Elias é de 1778, e o altar-mor de 1806, executado com a participação de Joaquim Fernandes Lobo. Antônio Francisco Lisboa apresentou projeto para a execução do altar-mor da igreja, entretanto segundo German Bazin “o projeto do Aleijadinho para o altar-mor foi rejeitado, pois as pretensões desse artista foram consideradas exageradas” (BAZIN, 1956, p. 352).

Zoroastro Vianna Passos (1940) relata que a talha dos púlpitos, coro e balaustradas foi realizada por Antônio Francisco Lisboa, conforme documento de 25 de novembro de 1781. São também de Aleijadinho as esculturas de São João da Cruz e São Simão Stock de 1778/79. Pelos termos de 14 de setembro de 1812, 22 de junho de 1813 e 17 de abril de 1818, Joaquim Gonçalves da Rocha ajustou as obras de pintura e douramento da igreja. Também participaram dos trabalhos Veríssimo Vieira da Mota, segundo Ávila (1976) “arrematante de obras diversas” e José Ribeiro da Fonseca, pintor. Em 1828 foram construídas as catatumbas.

---

<sup>53</sup> No livro *Em torno da História de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e a sua Igreja – obras do Aleijadinho no templo*, o “Resumo dos termos que se fizeram de 1761 a 1848” demonstra que a Ordem providenciou os materiais e a mão de obra para a construção, arcando com as despesas. Nos “Autos e termos de deliberação referentes a constituição da Ordem 3ª e a edificação de seu templo” estão transcritos os termos relativos à construção da igreja, além de outros relacionados a assuntos da Ordem. PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da História de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e a sua Igreja – obras do Aleijadinho no templo*. Rio de Janeiro: 1940.

<sup>54</sup> ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Prefácio. In: PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da História de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e a sua Igreja – obras do Aleijadinho no templo*. Rio de Janeiro: 1940.

### Igreja do Rosário

Afonso Ávila afirma que “a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Barra do Sabará, fundada nas alturas de 1713, possuiu por muitos anos, apenas uma pequena capela ‘de madeira’” (ÁVILA, 1976, p. 42). Zoroastro Vianna observa a possibilidade de que “tenha existido uma palhoça inicial – construída em fins do século XVII” que teria sido demolida por volta de 1780/81 (PASSOS, 1940, p.4).

A carta régia de 10 de maio de 1757 confirmou a concessão à irmandade de vinte e cinco braças de terra para a construção de uma nova capela, sendo também adquirido, nove anos mais tarde, o terreno ocupado por duas casas particulares. Em 1767 o local foi preparado para receber os alicerces e em 7 de maio de 1768 firmou-se o contrato com o mestre Antônio Moreira Gomes para toda a obra da igreja, cujo risco foi apresentado pela irmandade - “projeto certamente ambicioso dadas as proporções da estrutura inacabada que chegou até nossos dias” (ÁVILLA, 1976, p. 42). Além do mestre Antônio Moreira Gomes participaram da obra os pedreiros João Paulo e Antônio Machado Penha, e o mestre carpinteiro Antônio Ferreira de Brito. Os trabalhos se estenderam até 1780, quando foram terminadas a capela-mor e a sacristia.

As dificuldades enfrentadas pela Irmandade levaram à lenta evolução da obra e posteriormente a sua paralisação definitiva. Os trabalhos foram constantemente interrompidos e retomados, firmando-se contratos com Leonardo de Moinhos, em 1798, mestre Antônio Ferreira da Costa em 1805, mestre Antônio José Dias, em 1819, e mestre pedreiro Antônio José da Silva Guimarães, em 1856.

Ávila escreve que não há dados seguros sobre a época da construção da “parte coberta e em uso da nave, que apresenta a singularidade de parecer pequena e antiga capela, de fachada autônoma, conservada e mantida, com suas paredes de taipa, inserida na estrutura maior e de pedras da nave inacabada” (ÁVILA, 1976, p. 42). O mesmo pesquisador observa que a nave corria risco de desabar, “quando a 5 de julho de 1807, se determinou a reforma do seu engradeamento e telhado, ocasião em que se resolveu igualmente a construção do adro” (ÁVILA 1976, p. 43).

A edificação foi restaurada pelo SPHAN no período de 1944 a 1945, passando por procedimentos de reconstrução do telhado, recuperação de esquadrias e forro, recomposição do piso, revestimento e pintura. Ocorreu ainda o escoramento da capela antiga (ÁVILA 1976, p. 43).

A construção inacabada tornou-se registro da técnica construtiva adotada na arquitetura religiosa colonial mineira.

### Igreja de São Francisco

A igreja atual teve sua construção autorizada em 6 de julho de 1772, e substituiu a antiga capela dedicada a Nossa Senhora Rainha dos Anjos, sede da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco dos Homens Pardos. As obras foram iniciadas em 1781 e em 1822 ainda se executavam os trabalhos de cantaria. Devido à escassez de recursos “a ornamentação interior não chegou a completar-se em grandeza equivalente às proporções da igreja” (ÁVILA, 1976, p. 44). Trabalharam nas obras o carpinteiro José Ferreira de Brito (1798), o pedreiro Manuel da Costa Lima (1804/05), João Fernandes de São Tiago (1805), mestre pedreiro Leonardo de Moinhos e Domingos Pinto Coelho, responsável pelos trabalhos de talha de pedra realizados em 1822, e pela fatura de duas imagens, São Francisco e Santo Antônio. O entalhador Antônio Pereira dos Santos recebeu em 1820 pela imagem de Nossa Senhora das Dores. Em 1823 o sineiro Manuel da Costa Torres recebeu vinte oitavas de ouro para fundir um sino para a igreja.

Estes monumentos possuem tombamento federal realizado em 13 de junho de 1938, estando inscritos no Livro de Belas Artes. O tombamento inclui todo o acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo do SPHAN, de 13 de agosto de 1985.

### Museu do Ouro

O Prédio que atualmente abriga o Museu do Ouro foi construído em 1730 pelo mestre de campo Faustino Rabelo Barbosa, para sediar a Casa da Intendência e Fundação da Vila Real de Nossa Senhora da Conceição do Sabará. As Casas de Fundação localizavam-se nas vilas que eram sede de Comarcas (a Vila Real de Sabará era sede da Comarca do Rio das Velhas). Segundo BARCELOS (2010)<sup>55</sup> “essas Casas de Fundação e Intendências das vilas do ouro ou foram demolidas ou foram muito descaracterizadas, com exceção para o imóvel de Sabará, o que o torna importantíssimo para o entendimento do funcionamento e operações metalúrgicas realizadas nesses órgãos do fisco português ainda pouco investigados” (BARCELOS, 2010, p. 57).

Extinta a Fundação em 1833, o casarão foi levado a leilão em fins do século XIX e arrematado pelo Comendador Francisco de Paula Rocha, que transformou o local em um colégio. Com a morte do Comendador o imóvel foi vendido à Companhia Siderúrgica Belgo Mineira e, em 1938, foi doado pelo dirigente da empresa, Dr. Luís Enschede ao Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. Após passar por obras de restauração o a edificação se transformou em sede

---

<sup>55</sup> BARCELOS, R. *Derreter o ouro, apurar as técnicas: arqueologia da metalurgia na Casa de Fundação e Intendência de Sabará, Minas Gerais / Brasil (1751-1833)*. 2010. 164 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2010. Citado por MENEZES, 2016, p. 33.

do Museu do Ouro. A determinação se deu através do Decreto-Lei nº 7483, de 23 de abril de 1945 e a inauguração aconteceu em 16 de maio de 1946.

Entre 1945 e 2009, o Museu do Ouro esteve vinculado ao atual IPHAN, passando então à administração do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia do Governo Federal, vinculada ao Ministério da Cultura. Segundo o IPHAN<sup>56</sup>, a finalidade do museu é “reunir objetos de valor histórico e artístico relacionados com a indústria da mineração, resgatando (...) os aspectos principais da sua evolução e técnica, como também a sua influência no desenvolvimento econômico e na formação social de Minas Gerais e do Brasil”. Fazem parte do acervo do museu cerca de 80.000 documentos relativos ao trabalho na mineração, acervo bibliográfico com material especializado sobre ciclo do ouro, coleção de minérios, mobiliário e peças de arte sacra, entre as quais encontra-se a Santana Mestra atribuída a Aleijadinho.

A construção é em adobe e conforme informações do portal do IPHAN, “apresenta piso do primeiro pavimento em seixos rolados”, possui “pátio interno avarandado e sala principal com teto pintado simbolizando os quatro continentes”.

A edificação foi tombada na esfera federal em 26 de junho de 1950 e está inscrito nos Livros de Belas Artes e Histórico.

### **3.3 – Esculturas devocionais de Sabará: diversidade e singularidade na policromia**

A imaginária brasileira além de representar o fervor da religiosidade popular, reflete a diversidade cultural do país e também o contexto social, econômico e cultural da localidade onde foi produzida. Entretanto, a forte ligação da população com as imagens chamou a atenção da Igreja que procurou instruir os fiéis quanto ao tratamento que deveria ser dispensado às esculturas sacras. O Concílio de Trento<sup>57</sup>, por exemplo, retoma os decretos de Nicéia e concorda com a existência de imagens, principalmente nos templos, mas adverte contra a adoração destas, e ordena que “não se pintem nem adornem as imagens com formosura escandalosa (...)”. Segundo Adriana Sampaio (2006) o Concílio não pretendia normatizar a arte religiosa, mas sim responder à reforma protestante que acusava os católicos de idolatria. Reiterando as ordens de Trento, no Brasil, D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo da Bahia escreve sobre as imagens: “(...) e que sejam decentes, e se conformem com os mysterios, vida e originaes que representam”<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872> Acesso em 01/12/2018.

<sup>57</sup> Concílio Ecumênico de Trento, 3º período: 1562 – 1563, sessão XXV. Disponível em: <http://agnusdei.50webs.com/trento.htm>

<sup>58</sup> Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1707 – Título XX, Livro 4.

Preocupado com a forma com que as imagens deveriam ser apresentadas e usadas, o bispo continua:

(...) encarregamos muito a vossos Visitadores e mais Ministros, que (...) fação exame, se nas Sagradas Imagens assim pintadas, como de vulto, ha algumas indecencias, erros, e abusos contra a verdade dos mysterios Divinos, ou nos vestidos, e composição exterior cousa contra a fórmula de direito, e nossas Constituições. E as que acharem mal, e indecentemente pintadas, ou envelhecidas, as fação tirar dos taes lugares, e as mandarão enterrar nas Igrejas em lugares apartados das sepulturas dos defunctos<sup>59</sup>.

A talha dourada transmite grandeza, força e poder. O luxo dos estofamentos converte-se em instrumento de persuasão e segundo José Manuel Tedim encaminha “as consciências dos fieis católicos para comportamentos que se enquadrem nos valores que as Instituições Contrarreformistas pretendiam alcançar (...)” (TEDIM 2003, p. 12). Dessa maneira a Igreja torna-se a maior encomendadora de obras de arte, e controla (ou tenta controlar), em nome da decência, os artistas e o programa iconográfico das obras a serem adquiridas, reafirmando a tradição do culto às imagens.

O fato é que as imagens barrocas mineiras apresentam policromia rica, com aplicação de folhas metálicas, técnicas de ornamentação variadas (esgrafitos, pinturas com motivos diversificados, guilhocês<sup>60</sup>, punções, ranhuras, relevos e rendas)<sup>61</sup>, além do uso de acessórios ( jóias) e complementos . A fé se expressa de maneira exuberante, festiva, como construção de nossa cultura e nossa identidade. Assim, além de objetos de veneração, as esculturas devocionais adquiriram crescente importância no panorama artístico nacional, ganharam o status de obra de arte e passaram a ser valorizadas também em seu aspecto estético, instigando estudos voltados para a atribuição e autoria. As peças por nós pesquisadas são exemplares da expressão do gosto religioso aliado à riqueza material. O resultado foi a ocorrência de manifestações estéticas que, embora exuberantes, não deixam de ser uma reverência para com o sagrado. A policromia destas imagens apresenta grande diversidade, havendo a ocorrência do uso de folhas metálicas e variadas técnicas, bem como ornamentações com motivos fitomorfos e volutas de diferentes formas e tamanhos. Os motivos geométricos foram encontrados nas técnicas de guilhocês e punções. Foram visualizados em poucas esculturas os motivos em formato de frutos e apenas

---

<sup>59</sup> Constituições Primeiras ...- Título XXI, Livro 4.

<sup>60</sup> Guilhocês: 1)Tipo de esgrafito “formado por linhas paralelas, retas ou curvas, que se cruzam ou se entrelaçam, formando losangos ou quadrados (...)” (COELHO; QUITES 2014, p. 87). 2) Ornamento composto por linhas cruzadas, retas ou onduladas, formando um xadrez, às vezes com detalhes florais nos cruzamentos das linhas ou nos vazios. (...) O termo origina-se do francês *guillochis* (IPHAN, 2001).

<sup>61</sup> As técnicas de esgrafito (ou esgrafiado), pintura a pincel, punções, ranhuras e relevos estão descritas no capítulo 1, item 1.2 deste trabalho: *Escultura sacra mineira nos séculos XVIII e XIX* .

um antropomorfo, na escultura de São Simão Stock, citado nas pesquisas de Beatriz Coelho e Maria Regina E. Quites<sup>62</sup>.

A policromia das imagens é influenciada também pela iconografia. Santos ligados às ordens religiosas são representados com trajes sóbrios, obedecendo às cores das instituições. Assim, mesmo que se mostrem opulentos com a aplicação de esgrafitos, relevos e punções os panejamentos apresentam composições austeras. Na imaginária de Sabará pesquisada neste trabalho, temos como exemplos as vestes dos carmelitas São Simão Stock e São João da Cruz e duas imagens do franciscano Santo Antônio, uma da Matriz e outra da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Todas possuem ornamentação exuberante, mas mantêm a cor marrom de suas ordens e o ar de sobriedade. A agostiniana Santa Rita de Cássia e São Camilo de Lélis fundador da ordem de mesmo nome, ambos da Igreja do Rosário, apresentam ornamentação com motivos delicados em esgrafito que se distribuem em toda a veste, respeitando o tom preto característico das ordens. São João Nepomuceno, da Igreja Matriz, agostiniano, foi representado com hábito em tom marrom escuro e sobrepeliz branca, típica dos cônegos. São Pedro de Verona, também da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, apresenta túnica branca e capa negra, conforme hábito da ordem dominicana. Tanto São João Nepomuceno, quanto São Pedro de Verona possuem vestes com policromias que combinam riqueza e seriedade. São Caetano, fundador da ordem dos teatinos foi representado como sacerdote, usando batina escura, casula e estola brancas. Também neste caso foi aplicado esgrafito e pintura a pincel respeitando-se as tonalidades tradicionais e a sobriedade das vestes.

Sobre as características das imagens, sabemos que na primeira metade do século XVIII a arte mineira era bastante influenciada pela arte produzida em Portugal. Segundo Affonso Ávila “populações quase inteiras de aldeias portuguesas se aventuraram à travessia do Atlântico, para afluir à corrida do ouro (...)” (ÁVILA 1980, p. 208). Grande parte dessa população teria vindo do norte de Portugal, especialmente do Minho-Douro. Adriano Ramos caracteriza a escultura mineira na primeira metade do século XVIII especificamente a partir do segundo quartel, baseando-se na talha, a partir da qual é também analisada a policromia:

(...) a partir do segundo quartel do século XVIII (...) são assimiladas as características mais marcantes do barroco, como a composição rica, bojuda, sinuosa em “S” e “C”, com o panejamento artificial, excessivamente movimentado com suas formas esvoaçantes. As cabeleiras são elaboradas, trançadas de forma rebuscada e às vezes até com laços de fita. Os braços são movimentados enquanto as bases monumentais se apresentam ornadas com querubins, distribuídos

---

<sup>62</sup> COELHO;QUITES. *Duas esculturas do Aleijadinho: São Simão Stock e São João da Cruz*. Boletim do CEIB: Belo Horizonte, v.12,40,jun.2008,p.1-6.

assimetricamente, envoltos em nuvens e volutas. A policromia tem tonalidades fortes e variadas, apresentando farto douramento, seja através do estofamento total com esgrafiados ou apenas em mancheteados, bem como “pastíglios”, punções e rendas metálicas (RAMOS, 1993, p.197-198).

Já na segunda metade do século XVIII, a produção mineira de imaginária adquire características próprias, aqui descritas por Adriano Ramos:

No período rococó, absorvido em Minas a partir da sexta década do século XVIII, a escultura sacra tem como principais características a leveza, a ascendência, a afetação e a assimetria. O eixo central de composição se direciona da cabeça ao pé esquerdo (raramente ao direito); o manto é diagonalizado e nas bases os querubins são colocados aleatoriamente. Na policromia, mais contida, surgem as famosas rosas de malabar, e os tons das cores se tornam mais claros (RAMOS, 1993, p.198).

Segundo Olinto R. Santos Filho “é na segunda metade do século XVIII que desponta uma imaginária que podemos nomear de ‘mineira’ com características próprias, embora muito próxima da imaginária metropolitana” (SANTOS FILHO, 2001, p. 66). O pesquisador observa que nesta época as esculturas criadas para as igrejas passaram a ter corpos esbeltos, contrastando com as “cheias imagens portuguesas”, panejamento farto com pregas miúdas, “às vezes tendendo a diagonais, com certa dureza nos mantos e véus esvoaçantes”, posição antagônica das mãos e pernas ensaiando um passo à frente (SANTOS FILHO, 2001, p. 67).

Para esta dissertação foi realizada a análise formal das policromias, tendo sido considerados aspectos como aplicação de folha metálica, rendas, utilização de tecidos, composição dos ornamentos, feitiço do relevo e variação de cores. Nossas observações foram fundamentadas principalmente pelas obras de Beatriz Coelho, pioneira no estudo da imaginária de Sabará, Olinto Rodrigues Santos Filho e Adriano Reis Ramos, que abordam as características da policromia da imaginária mineira. As considerações destes autores foram apresentadas no capítulo 1 deste trabalho, item 1.2: *Escultura sacra mineira nos séculos XVIII e XIX* e estão sintetizadas no quadro a seguir:

Quadro 1- Características da policromia das esculturas sacras mineiras do século XVIII

<b>Características da policromia das esculturas sacras mineiras do século XVIII</b>		
<b>Técnicas de ornamentação</b>	<b>Primeira metade do século</b>	<b>Segunda metade do século</b>
<b>Douramento</b>	Integral.	Há uma redução surgindo o “douramento de reserva”, sendo as folhas de ouro aplicadas nas bordas das vestes, em detalhes como borlas, dobras de botas, partes das asas dos anjos ou em algum atributo. Observa-se o uso do prateamento. Em peças encomendadas por Ordens ricas prevalecem nesta época o uso do douramento integral.
<b>Esgrafito</b>	Uso intenso do esgrafito. Constitui desenhos fitomorfos e geométricos, havendo a utilização das folhas de acanto e volutas.	Restrição no uso de esgrafito devido à utilização da “reserva de ouro”. O esgrafito apresenta pouca variedade de cor.
<b>Pintura a pincel</b>	A técnica foi mais usada para as representações fitomorfas, sendo raras as representações antropomorfas, emblemas de ordens religiosas e o sol. Neste período tanto foi usada para destacar partes dos motivos fitomorfos quanto para a representação completa destes.	Continuam prevalecendo as representações fitomorfas, com flores, ramos e folhas. As representações antropomorfas continuam aparecendo raramente, bem como as representações do sol e emblemas de ordens religiosas. São representadas flores com a parte central em colorido mais escuro dando a ideia de profundidade. Uso da técnica de marmorizado nas peanhas. Neste período a pintura a pincel pode inexistir na parte posterior das vestes.
<b>Punções</b>	Uso intenso de punções, muitas vezes preenchendo todo o espaço formando texturas, ou contornando folhas e pétalas de flores, ou ainda formando motivos geométricos em bordas de mantos e túnicas.	Restrição no uso de punções devido à utilização do “ouro de reserva”.
<b>Relevos</b>	Encontrados quase exclusivamente em peças mineiras ou portuguesas, são aplicados principalmente nas	Ornamento ainda recorrente em peças deste período.

Características da policromia das esculturas sacras mineiras do século XVIII		
Técnicas de ornamentação	Primeira metade do século	Segunda metade do século
	bordas das vestes, lembram bordados em ponto cheio.	
<b>Rendas</b>	Podem ser encontradas em algumas imagens deste período.	Aplicações de rendas são visualizadas também em peças de fins do século XVIII.

Fonte: RAMOS, 1993; SANTOS FILHO, 2001; COELHO, 2004, 2008; COELHO; QUITES, 2014, p. 87.

Nesta pesquisa foram analisadas 22 esculturas de 5 igrejas da região central de Sabará<sup>63</sup>, além da escultura de Santana Mestra, localizada no Museu do Ouro. Os critérios para a escolha das obras foram a existência de policromia original ou repolicromia<sup>64</sup>, sendo analisada também a integridade do estofamento, não tendo sido selecionadas para a pesquisa obras com grandes extensões de perdas, ou com repinturas que ocasionassem distorções na leitura dos motivos ornamentais. Com o objetivo de estabelecer uma comparação com as policromias da imaginária analisada, incluímos no estudo os dois púlpitos da igreja de Nossa Senhora do Carmo.

As esculturas observadas possuem estofamento em que foram empregadas diferentes técnicas ornamentais, ocorrendo a aplicação de folha metálica, esgrafito, pintura a pincel, punções e relevos. O quadro do ANEXO 1 apresenta as obras estudadas, sua localização e características gerais da policromia. A datação e autoria/atribuição foram baseados em informações contidas na obra *“Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais”*<sup>65</sup>, trabalhos de conclusão de curso da graduação e especialização em Conservação e Restauração de bens culturais móveis, e no livro *Em torno da História de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e a sua Igreja – obras do Aleijadinho no templo*<sup>66</sup>. Com exceção deste último, o mesmo material, foi utilizado para o levantamento das dimensões das peças, consultando-se ainda as fichas descritivas localizadas nos arquivos da Arquidiocese de Belo Horizonte, além de averiguações realizadas em pesquisas de campo.

Para a análise formal foram realizados desenhos digitais (APÊNDICE), com o objetivo de facilitar a leitura dos ornamentos. Estes desenhos têm também o intuito de registrar a

<sup>63</sup> Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, capela de Nossa Senhora do Ó, igreja de Nossa Senhora do Carmo, igreja de Nossa Senhora do Rosário e igreja de São Francisco.

<sup>64</sup> Conceito de repolicromia na introdução desta dissertação, página 19.

<sup>65</sup> COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP, 2005.

<sup>66</sup> PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da História de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e a sua Igreja – obras do Aleijadinho no templo*. Rio de Janeiro: 1940.

policromia das esculturas, criando um banco de imagens que poderá ser consultado tanto para estudos acadêmicos, quanto para a composição de relatórios de restauração. Esta metodologia foi inspirada nos estudos de Beatriz Coelho.

Entre as esculturas estudadas, foram constatadas tanto a utilização do douramento integral quanto a reserva de ouro e aplicação de folhas de prata. Há peças com policromia rica, apresentando esgrafito, pintura a pincel, punções e relevos e peças com policromia simplificada, com aplicação comedida de folha metálica, e conseqüentemente moderado uso de esgrafito e punções. Foram observados relevos largos e altos em algumas esculturas, corroborando a afirmação de Olinto Rodrigues (2001), ao notar que em fins do século XVIII, pode-se observar na imaginária de Sabará os relevos largos, imitando galões e rendas.

### **3.3.1 - Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição**

Na Igreja de Nossa Senhora da Conceição encontramos duas representações da padroeira. Uma de final do século XVIII, de acordo com a obra *Devoção e Arte* (2005, p. 208) e uma do século XIX, que segundo Olinto Rodrigues tinha o objetivo de substituir a imagem do século anterior, seguindo a moda da época:

Na segunda metade do século XIX e primeira do XX, muitas matrizes e igrejas mais ricas vão substituir as imagens do século XVIII dos padroeiros por outras de grandes dimensões, influenciadas pelo gosto neoclássico (...). Na matriz de Sabará foi entronizada uma enorme Imaculada Conceição, que quase não cabe no retábulo, de estilo neoclássico, mas com curiosa pintura de gosto barroco (...) (SANTOS FILHO, 2005, p. 127).

A escultura do século XIX passou por processos de restauração que reconstituíram grande parte da policromia original. Sendo assim, esta imagem não será incluída em nossos estudos tanto pela data de sua fatura, quanto pela policromia não original em sua maior parte, que não se enquadra também no conceito de repolicromia.

Seguimos então para a padroeira esculpida no século XVIII (FIG. 1 e 2), que SANTOS FILHO (2002) atribuiu ao Mestre Sabará.

Figuras 1 e 2 – Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Sabará/MG.



Final do sec. XVIII  
Dimensões: 94 x 24 x 23 cm  
Fotografias: Adriano Bueno, abril de 2017.

A peça apresenta douramento, e motivos ornamentais realizados em técnicas variadas: há esgrafito no manto, com motivos fitomorfos em flores e folhagens, e geométricos em forma de círculos (FIG. 3).

Figura 3 – Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe do esgrafito do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, abril de 2017.

As flores possuem miolo dourado e pétalas alongadas e recortadas, assim como as folhas. Na face interna do manto existem guilhocês<sup>67</sup>, e na túnica além de guilhocês em linhas paralelas pode-se observar pintura a pincel em formato de rosas e esgrafito, ambos percebidos apenas através de vestígios. A pintura do véu foi perdida bem como parte do douramento das vestes, deixando aparente o bolo laranja. Há punções sobre os motivos do manto e da túnica. O relevo é largo e representa motivos fitomorfos e circulares (FIG. 4).

---

<sup>67</sup> Os guilhocês foram visualizados apenas em vestígios na porção da túnica sobre os ombros, no lado esquerdo da escultura, próximo à mão.

Figura 4 – Nossa Senhora da Conceição. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhes do relevo.



Fotografia: Adriano Bueno, abril de 2017.

**Santo Antônio de Pádua** (FIG. 5) possui sobretúnica do hábito dourada e estofada com grandes flores e folhagens realizadas com pintura a pincel nas cores marrom e preto, contornadas por punções circulares de diferentes tamanhos que recobrem toda a superfície dourada, algumas organizadas de maneira a formar flores, linhas e figuras geométricas (FIG. 6 e 7).

Figura 5 – Santo Antônio de Pádua.  
Igreja Matriz de Sabará/MG.



Segunda metade do séc. XVIII  
Dimensões: 73 x 28 x 26 cm  
Fotografia: Ana Carolina Rodrigues,  
dezembro 2017.

Segundo Nireibi D. Herrera Romero (1998)<sup>68</sup>, a peça apresenta douramento integral. A autora observa que o cordão é também dourado e apresenta veladura marrom (HERRERA ROMERO, 1998, p. 33).

A túnica apresenta esgrafito em motivos fitomorfos, mas este foi perdido, e as punções seguem a mesma forma e organização das encontradas na sobretúnica. A peça não apresenta relevo.

Figuras 6 e 7 – Santo Antônio de Pádua, igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel e da punção.



Fotografias: Ana Carolina Rodrigues. Dezembro 2017.

A escultura de *São João Nepomuceno* (FIG. 8 e 9) possui vestes com douramento integral. A sobrepeliz apresenta apenas traços da ornamentação, havendo resquícios de renda fotografada ao microscópio USB para uma melhor visualização do material (FIG. 10 e 11), e vestígios de pequenas flores realizadas em esgrafito, possivelmente sobre folha de prata (FIG. 12).

---

<sup>68</sup> HERRERA ROMERO, Nireibi Deyanira. *Remoção de uma repintura: valorização estética de uma imagem de Santo Antônio*. 1998. 60 f.. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

Figuras 8 e 9 - São João Nepomuceno. Igreja Matriz de Sabará/MG.



Sec. XVIII/XIX  
Dimensões: 85 x 37 x 24 cm  
Fotografias: Adriano Bueno, abril de 2017 e maio de 2018, respectivamente.

Figura 10 - São João Nepomuceno, igreja Matriz de Sabará/MG. Resquício da renda encontrada na sobrepeliz.



Fotografia: Adriano Bueno, maio 2018.

Figura 11 - São João Nepomuceno, igreja Matriz de Sabará/MG. Resquício de renda fotografada ao microscópio USB.



Fotografia: Ana Carolina Rodrigues, maio 2018.

Figura 12 – São João Nepomuceno, igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da ornamentação da sobrepeliz.



O círculo indica a área onde foi identificada possível aplicação de folha de prata. Fotografia: Adriano Bueno, abril de 2017.

A capa (com revestimento interno representando pele de animal) e a túnica, possuem esgrafito em motivos fitomorfos em forma de fruto, e flores de pétalas externas alongadas e recortadas e as internas fechadas como em botão.

As folhagens são também alongadas e recortadas. A cor de fundo da túnica é marrom escuro e os esgrafitos são contornados por pintura a pincel em tonalidade grafite (FIG. 13).

Figura 13 – São João Nepomuceno, igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe do esgrafito, parte posterior da capa.



Fotografia: Adriano Bueno, maio 2018.

O relevo é largo e alto com cerca de 2 mm de espessura, e representa motivos fitomorfos (FIG. 14).

Figura 14 – São João Nepomuceno, igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe do relevo, parte posterior da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio 2018.

O esgrafito da túnica e os relevos apresentam traços refinados e delicados, sendo que os ornamentos aplicados assemelham-se aos vistos em São Simão Stock e São João da Cruz da Igreja do Carmo e da Santana Mestra do Museu do Ouro (FIG. 15 e 16).

Figura 15 – Comparação dos ornamentos em esgrafito de São João Nepomuceno, São João da Cruz e manto de Maria da escultura de Santana Mestreira.



Figura 16 – Comparação dos ornamentos em relevo de São João Nepomuceno, São João da Cruz e São Simão Stock.



A escultura de *Santa Cecília* (FIG. 17 E 18), que segundo SANTOS FILHO (2005) seria atribuída ao Mestre Sabará, apresenta douramento integral na parte frontal das vestes.

Figuras 17 e 18 – Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG.



Segunda metade do sec. XVIII

Dimensões: 68,5 x 38 x 15 cm

Fotografias: Adriano Bueno, dezembro 2017 e maio de 2018, respectivamente.

O manto tem as bordas douradas, e em sua face interna há elementos que lembram plumas realizados com pintura a pincel e esgrafito, sendo este último usado também para a criação de pequenas formas circulares e linhas paralelas (FIG. 19).

Figura 19 – Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel e esgrafito da face interna do manto, apresentando motivos semelhantes a plumas e outros em forma de pequenos círculos e tracejado.



Fotografia: Adriano Bueno, dezembro de 2017.

A face externa do manto é vermelha e apresenta motivos fitomorfos realizados em pintura a pincel em forma de folhagens e flores de traços amplos na tonalidade marrom (FIG. 20).

Figura 20 – Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da face externa do manto, apresentando motivos fitomorfos amplos representando folhagens e flores.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Segundo Ana Paula Malafaia (1996)<sup>69</sup> a gola, os punhos da sobretúnica, e a faixa da cintura apresentam folha de prata, assim como a palma de martírio. A autora observa ainda que a punção foi aplicada somente na faixa da cabeça, que possui também pintura a pincel imitando pedras preciosas (MALAFAIA, 1996, p.16-17).

A sobretúnica possui pintura a pincel em flores de formato circular, algumas rosadas e outras verdes com miolos pequenos e amarelos, e folhas delicadas. Ao fundo observa-se a presença de tracejado e folhagens alongadas realizadas em esgrafito (FIG. 21).

Figura 21 – Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel e do esgrafito da sobretúnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio de 2018.

A túnica, em tom azul, possui esgrafito em motivos fitomorfos com flores de folhas alongadas e recortadas, e miolo oval (FIG. 22 E 23). O relevo é alto, com aproximadamente 2,0 mm e foi aplicado nas bordas das vestes, representando motivos fitomorfos

---

<sup>69</sup> MALAFAIA, Ana Paula de Souza Rodrigues. *Santa Cecília: limpeza de uma policromia*. 1996. 56 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

Figura 22 – Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe do esgrafito



Foto: Adriano Bueno, dezembro, 2017.

Figura 23 – Santa Cecília. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe do esgrafito.



Foto: Adriano Bueno, dezembro, 2017.

Na escultura predominam as cores vermelho, dourado e azul, e segundo Olinto Rodrigues é possível que a policromia tenha sido executada pelo mesmo artista que realizou as de São Simão Stock e São João da Cruz: “(...) na matriz de Sabará existe uma excelente imagem de Santa Cecília, cuja policromia deve ter sido feita pelo mesmo pintor que executou a de São Simão Stock e São João da Cruz, da Ordem Terceira do Carmo”. (SANTOS FILHO, 2005, p. 143). Possivelmente as semelhanças identificadas pelo pesquisador referem-se às folhagens recortadas e alongadas, miolos das flores em círculos concêntricos e uso de traços sinuosos dando movimento ao conjunto. Entretanto, ao estabelecermos uma comparação entre o esgrafito da Santa Cecília e o manto de Jesus, do púlpito do lado da Epístola da igreja de Nossa Senhora do Carmo, encontramos similaridades ainda mais notáveis (FIG. 24). Também a pintura a pincel assemelha-se à encontrada na veste da Samaritana do mesmo púlpito, com flores de composição circular, praticamente não existindo traços que definam a separação entre as pétalas. Os miolos são pequenos, amarelos e foi utilizada tinta branca para conferir luminosidade ao desenho. As folhas são pequenas, delicadas e trabalhadas em tons de verde claro e escuro (FIG. 25).

Figura 24 – Comparação dos ornamentos em esgrafito de Santa Cecília, São João da Cruz e púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo, lado da Epístola.



a)



b)



c)

a) Detalhe do esgrafito da túnica de Santa Cecília. Fotografia: Adriano Bueno, dezembro, 2017;  
b) Detalhe do esgrafito da túnica São João da Cruz. Fotografia: Adriano Bueno, outubro, 2017;  
c) Detalhe do esgrafito do púlpito da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, lado da Epístola.  
Fotos: Adriano Bueno, outubro 2017.

Figura 25 – Comparação dos ornamentos em pintura a pincel da Santa Cecília e da Samaritana do púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo, lado da Epístola.



A escultura de **São Pedro** (FIG. 26 e 27) apresenta douramento integral nas vestes. O manto tem a face externa vermelha com motivos fitomorfos em esgrafito representando flores e folhagens. As flores possuem miolo oval e pétalas arredondadas e recortadas, as folhagens são alongadas, com folhas igualmente recortadas (FIG. 28). A face interna do manto apresenta pintura a pincel representando buquês de flores vermelhas, com folhas delicadas em tons de verde e branco e esgrafito em motivos fitomorfos (FIG. 29).

Figuras 26 e 27 – São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG.



Início do sec. XIX  
Dimensões: 88 x 49 x 30 cm  
Fotografias: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 28 – São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito do manto.



Foto: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 29 – São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da face interna do manto.



Foto: Adriano Bueno, maio, 2018.

A túnica, na cor verde, possui esgrafitos em motivos fitomorfos semelhantes aos visualizados na face externa do manto, havendo aplicação de pintura a pincel para ressaltá-los (FIG. 30 e 31). Tanto no manto quanto na túnica há esgrafito formando guilhocês e tracejado. O relevo foi realizado nas bordas das vestes representando motivos fitomorfos (FIG. 32). Não foram utilizadas punções e as cores predominantes são dourado, vermelho e verde.

Figura 30 – São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da túnica.



Foto: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 31 – São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da túnica.



Foto: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 32 – São Pedro. Igreja Matriz, Sabará/MG. Detalhe do relevo.



Foto: Adriano Bueno, maio, 2018.

*São Pedro de Verona* (FIG. 33 E 34) possui hábito branco com capa negra, havendo esgrafito no manto, na túnica e no escapulário.

Figuras 33 e 34 – São Pedro de Verona. Igreja Matriz de Sabará/MG.



Meados do século XVIII  
Dimensões: 80 x 36 x 20 cm  
Fotografias; Adriano Bueno, maio, 2018.

Os motivos são fitomorfos apresentando hastes alongadas, e flores, em sua maioria, de pétalas arredondadas. Algumas folhagens são alongadas, outras curtas, mas ambas recortadas. As flores e folhas são preenchidas por punções circulares, que também contornam as bordas das vestes. O relevo é baixo, apresentando aproximadamente 1 mm e possui motivos em forma de flores simplificadas (FIG. 35 e 36).

Figura 35 – São Pedro de Verona. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da ornamentação, com esgrafito, punções e relevo em flores simplificadas.



Fotografias; Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 36 – São Pedro de Verona. Igreja Matriz de Sabará/MG. Detalhe da ornamentação, com esgrafito e punções.



Fotografias: Adriano Bueno, dezembro, 2017.

### 3.3.2 – Capela de Nossa Senhora do Ó

Figura 37 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG.



Início do século XVIII c. 1717  
Dimensões: 95 x 35 x 25 cm  
Fotografia: Izabel Chumbinho, IEPHA.

#### ***Nossa Senhora do Ó***

Estudos realizados por Denise Lampert<sup>70</sup> descrevem a constituição da policromia da escultura de *Nossa Senhora do Ó* (FIG. 37):

A imagem de Nossa Senhora do Ó tem uma camada fina de base de preparação. O bolo armênio é brunido, de cor alaranjada, estando presente não somente na área do panejamento dourado, mas também na peanha que sustenta a imagem, havendo ainda alguns resquícios nos cabelos e carnações.

---

<sup>70</sup> LAMPERT, Denise. *Nossa Senhora do Ó ou da Expectação: Conservação e Restauração de uma escultura em Madeira Policromada*. Monografia, 14<sup>o</sup> Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – CECOR, Escola de Belas Artes, UFMG. Belo Horizonte, MG, 2003. 83 f.

A folha de ouro brunida foi aplicada sobre o panejamento e asas dos querubins, já a folha de prata foi colocada sobre as nuvens. (LAMPERT, 2003 p. 40).

O estofamento foi realizado com várias técnicas de ornamentação: na túnica, sobretúnica e face externa do manto há pintura a pincel representando motivos fitomorfos de traços amplos, havendo pequenas flores em sua face interna (FIG. 38 a 43).

Figura 38 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhes da pintura a pincel da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

Figura 39 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhes da pintura a pincel da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

Figura 40 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

Figura 41 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

Figura 42 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

Figura 43 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da face interna do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

Na túnica e no véu é encontrado esgrafito, sendo que no último além dos motivos fitomorfos há também tracejado (FIG. 44 e 45).

Figura 44 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito do véu.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

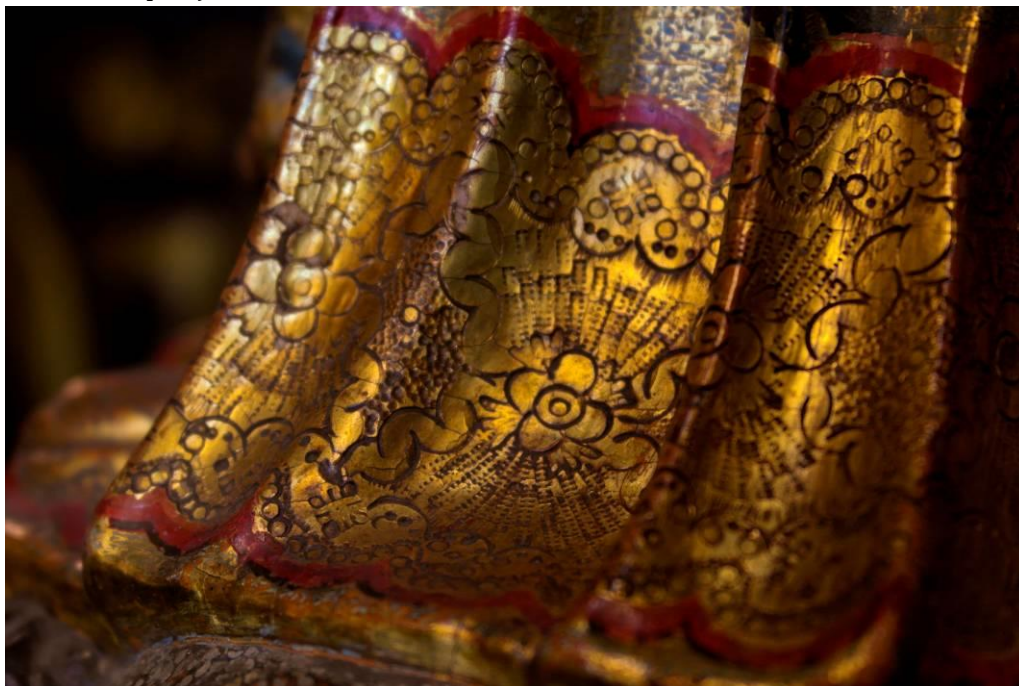
Figura 45 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito na borda da túnica, ressaltado com pintura a pincel.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

As punções possuem formas de estrelas e de flores, sendo que em alguns locais são organizadas de maneira a criar formas geométricas e guilhocês (FIGURAS 46 a 49).

Figura 46 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da punção na borda da túnica em formato de flor.

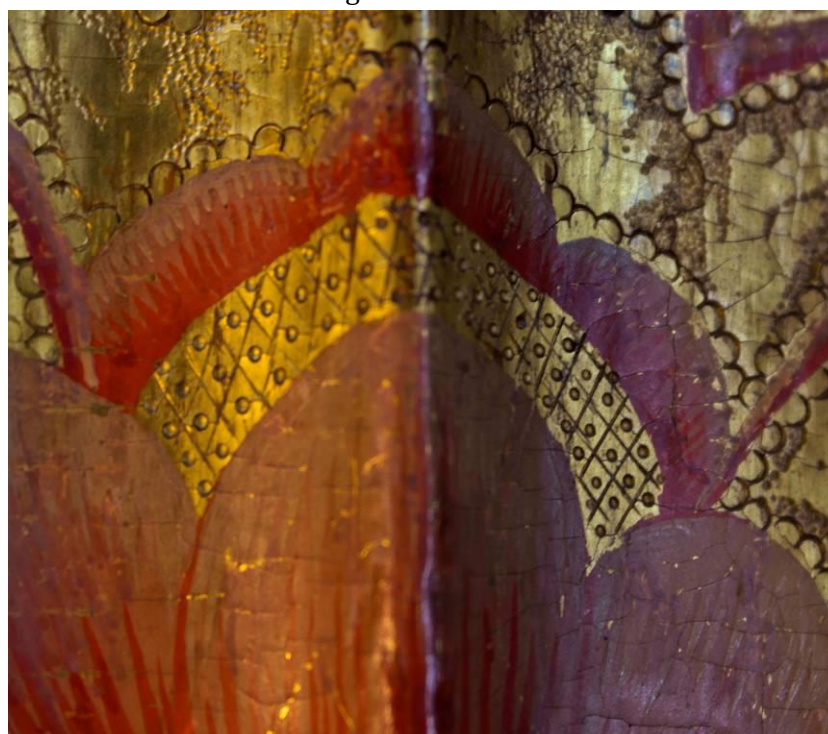


Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

Figura 47 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe das punções do manto, algumas circulares e outras em linhas inter cruzadas como guilhocês. No centro dos guilhocês há punções em forma de estrelas.

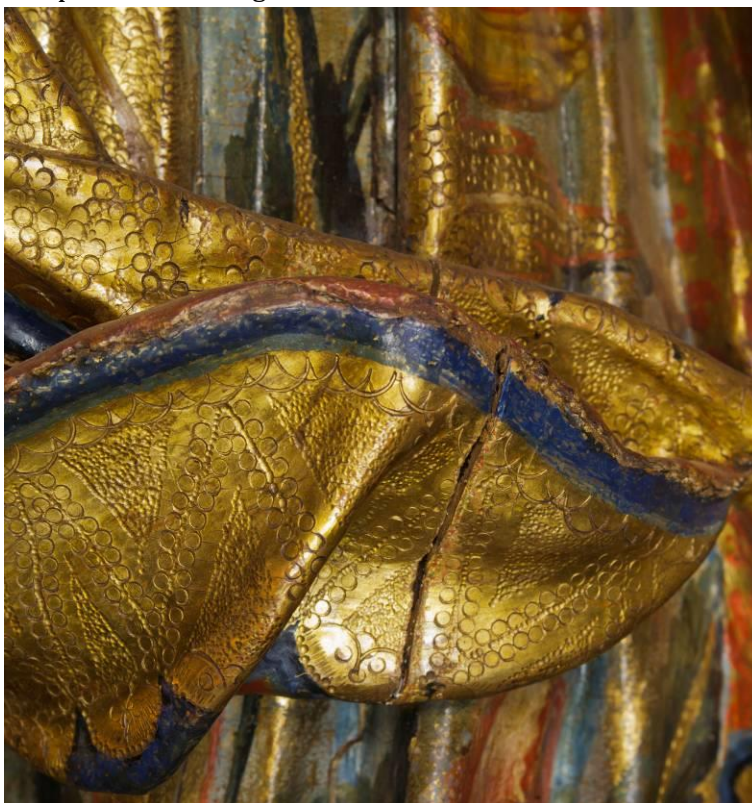


Figura 48 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da punção da borda do manto, aplicada em linhas inter cruzadas como guilhocês.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

Figura 49 – Nossa Senhora do Ó. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da punção na borda do manto, compondo motivos geométricos.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro de 2017.

Segundo LAMPERT (2003) foram encontrados resquícius de renda de linho<sup>71</sup> com base de preparação e douramento, que teria sido aplicada em toda a borda do manto. E ainda segundo a pesquisadora “existem dois tipos de laca, uma de tonalidade amarela, que se encontra sobre a manga drapeada e uma laca laranja, sobre botões e punho da manga da túnica” (LAMPERT, 2003, p 40).

Nas palavras de German Bazin a escultura de Nossa Senhora do Ó é “uma das virgens mais delicadas que Portugal produziu no século XVIII” (BAZIN 1983, p. 340), indicando a origem portuguesa da peça. Ao analisar sua policromia, podemos observar a pintura a pincel diferente de todas as outras observadas e a ausência de relevo. Análise da madeira realizada pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT)<sup>72</sup> concluiu que se tratava do gênero *Albizia* sp. Leguminosae: “O gênero *Albizia* é predominantemente tropical, ocorrendo na Ásia, África e América. A espécie mais conhecida é *Albizia lebbbeck* (L.) Benth., nativa da Ásia, cujo nome comercial é “sirís-tree”.

---

<sup>71</sup> Análise realizada pelo Laboratório de Ciência da Conservação do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (CECOR), Escola de Belas Artes, UFMG. Registro nº 0121-R, data a coleta 20/03/2002, amostra 1337T.

<sup>72</sup> Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT) - DPF/APBM-651/02 – In: LAMPERT, 2003 (ANEXO).

Esta árvore é plantada em outros continentes com finalidade ornamental” - IPT – DPF/APBM-651/02 (LAMPER, 2003). O Instituto conclui sobre a amostra analisada:

Existem aproximadamente 20 espécies de *Albizia* na região tropical do continente americano, entretanto sua distribuição é difusa e a madeira não é especialmente atraente. (...) No Brasil recebe os nomes de acácia-da-Austrália, acácia-asiática, angico, angico branco, bananinha, branquinho, canafistula, coração de negro, coronha, farinha- seca, faveira, e faveiro-do-mato.

No Brasil existem árvores nativas e plantadas de *Albizia*, cujas características anatômicas do lenho são muito semelhantes. Devido a estas semelhanças e ao tamanho reduzido do segmento de madeira recebido em nosso Laboratório, não é possível identificar a espécie pelo método de identificação da madeira com base na anatomia do lenho - IPT – DPF/APBM-651/02 (LAMPER, 2003).

Para análise da madeira foi retirada amostra do bloco da base, ou seja, bloco secundário, devido à impossibilidade de se obter amostra do bloco principal. Assim, segundo Denise Lampert “a análise que foi realizada não é representativa da escultura como um todo” (LAMPER, 2003, p.38). A composição peculiar da policromia, especialmente da pintura a pincel, a pouca representatividade do bloco analisado, e o resultado inconcluso da análise da espécie da madeira, mantêm a possibilidade da peça ser portuguesa.

A policromia da escultura de **Santa Bárbara** (FIG. 50 e 51) da igreja de Nossa Senhora do Ó, apresenta douramento provavelmente integral nas vestes, entretanto o manto encontra-se coberto por uma repintura, estando o douramento visível apenas nas bordas, onde foi aplicado relevo.

Figuras 50 e 51 – Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG.



Sec. XVIII

Dimensões: 48 x 26 x 16 cm

Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Em trabalho de conclusão de curso<sup>73</sup> realizado em 2015, Aline Mara Torres descreve a policromia do manto da escultura após exame de Raio X , destacando a visibilidade dos contornos do esgrafito cuja distribuição indica que o douramento é integral (FIG. 52). O mesmo trabalho apresenta análises realizadas no Laboratório de Ciência da Conservação (LACICOR/CECOR)<sup>74</sup>, chegando-se à conclusão que a face externa do manto apresenta uma camada de bolo ocre claro, uma de bolo avermelhado e aplicação de folha de ouro; na face interna foram utilizados bolo ocre e bolo branco ocorrendo a aplicação de folha de prata. Foi visualizada também a presença de folha de prata no corpete, compondo a ornamentação em esgrafito, além dos botões e frisos (TORRES, 2015).

<sup>73</sup> TORRES, Aline Mara. Recuperação da legibilidade da escultura de Santa Bárbara pertencente à Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará. 2015. 64 f. (Graduação em Conservação, Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

<sup>74</sup> Corte estratigráfico aos microscópios ótico e fluorescência ao ultravioleta, realizados pela química Claudina Dutra Moresi.

Figura 52 – Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Radiografia frontal da parte inferior, onde se pode verificar os contornos do esgrafito ao longo de todo o manto, indicando douramento integral.



A sobretúnica apresenta pintura a pincel representando ramos de rosas e esgrafito em forma de folhagens delicadas (FIG. 53). De acordo com as análises realizadas no LACICOR/CECOR a tonalidade azul claro desta peça da vestimenta é uma repintura (TORRES, 2015).

Figura 53 – Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel representando ramos de rosas vermelhas.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018

A túnica azul apresenta ornamentação realizada em esgrafito representando pequenas flores e folhagens de composição arredondada e delicada, tendo ao fundo tracejado na túnica e na sobretúnica (FIG. 54). O relevo é baixo, apresentando cerca de 1 mm e representa motivos fitomorfos, volutas e motivos geométricos em forma de círculos, estando aplicado nas bordas do manto, da túnica e da sobretúnica (FIG. 55). Predominam as cores dourado, azul e vermelho. A torre é revestida com folha de prata.

Figura 54 – Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 55 – Santa Bárbara. Capela de Nossa Senhora do Ó, Sabará/MG. Detalhe do relevo.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

O estofamento das vestes desta escultura se assemelha ao observado na escultura de Santa Catarina de Alexandria da igreja de Nossa Senhora do Rosário de Sabará, tanto no que se refere às formas da pintura a pincel, quanto ao esgrafito e ao relevo (FIG. 56 e 57). É possível que tais semelhanças devam-se não somente ao estilo da composição de ambas, mas indiquem a possibilidade de terem sido executados pelo mesmo pintor.

Figura 56 – Comparação dos ornamentos em pintura a pincel da Santa Bárbara e da Santa Catarina de Alexandria da igreja de Nossa Senhora do Rosário.

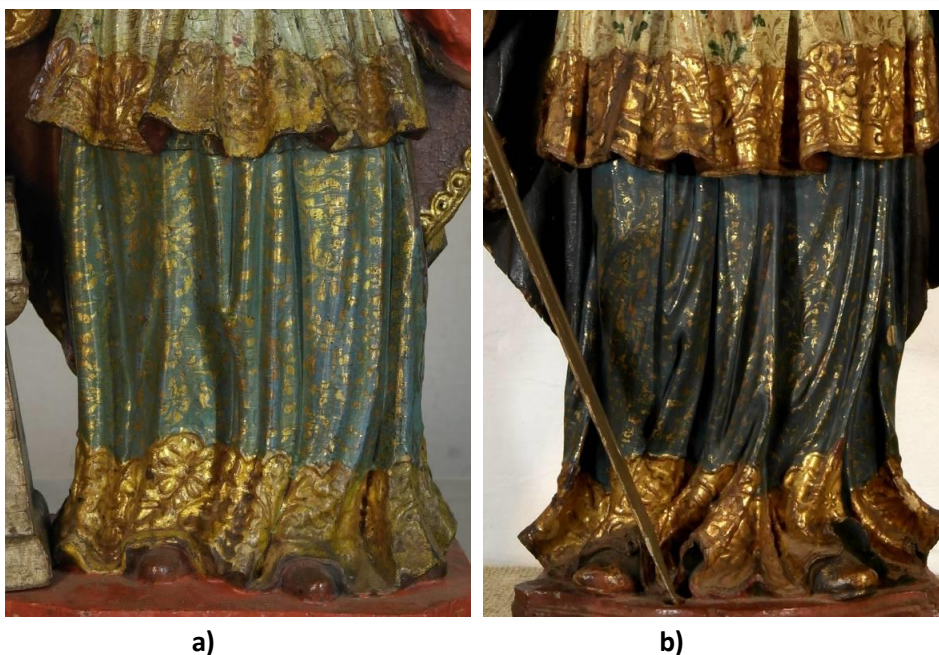


Legenda:

- a) Detalhe da pintura a pincel da sobretúnica de Santa Bárbara, capela de Nossa Senhora do Ó.
- b) Detalhe da pintura a pincel da sobretúnica de Santa Catarina de Alexandria, igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Fotografias: Adriano Bueno, maio, 2008.

Figura 57 – Comparação dos ornamentos em esgrafito da Santa Bárbara e da Santa Catarina de Alexandria da igreja de Nossa Senhora do Rosário.



Legenda:

- a) Detalhe do esgrafito da túnica de Santa Bárbara, capela de Nossa Senhora do Ó.
- b) Detalhe do esgrafito da túnica de Santa Catarina de Alexandria, igreja de Nossa Senhora do Rosário.

Fotografias: Adriano Bueno, maio, 2008.

### 3.3.3 – Igreja de Nossa Senhora do Rosário

A escultura de *Nossa Senhora do Rosário* (FIG. 58 e 59) apresenta vestes com douramento integral.

Figuras 58 e 59 – Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



Dimensões: 76 x 30 x 24 cm  
Fotografias: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Na face externa do manto há esgrafito compondo ramos de flores com pétalas e folhas amplas, alongadas e recortadas, com miolo grande e oval e motivos circulares entre as folhagens. No interior dos miolos das flores e nos esgrafitos circulares foram aplicadas punções em forma floral e as pétalas e folhagens foram preenchidas com punções circulares (FIG. 60). Na face interna do manto o esgrafito apresenta flores menores, igualmente de pétalas alongadas e recortadas, sendo o miolo pequeno e arredondado. O interior destas flores é ornado com punções circulares. Nesta face, o fundo é preenchido com tracejado (FIG. 61 e 62). Esta composição lembra a que é vista na face interna do manto da Nossa Senhora Rainha dos Anjos, da igreja de São Francisco de Assis da mesma cidade, que se encontra registrada neste trabalho.

Figuras 60 – Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da face externa do manto, com punções florais e circulares.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 61 – Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da face interna do manto, com punção floral.



Fotos: Arquidiocese de Belo Horizonte.

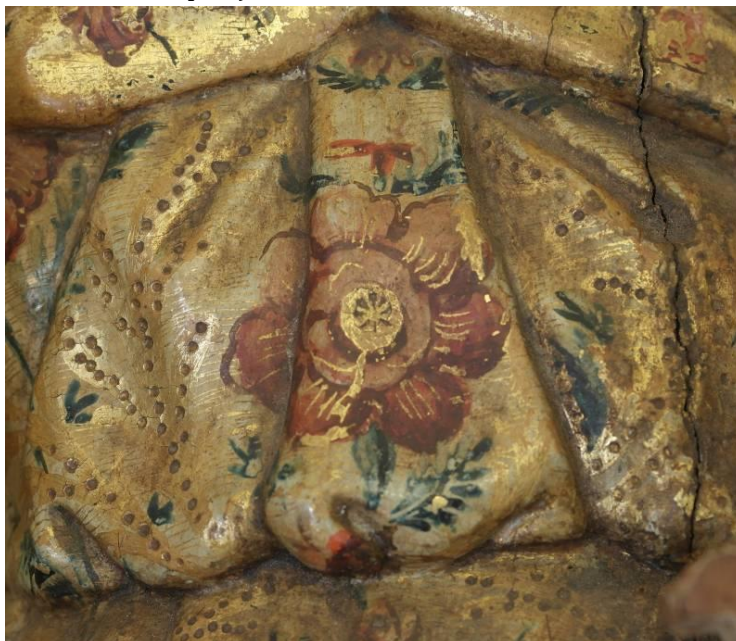
Figuras 62 – Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da face interna do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

No véu e na túnica a pintura a pincel representa flores vermelhas, sendo que no primeiro estas estão em botões, e na túnica estão abertas, apresentando miolo circular preenchido com punção floral e pétalas arredondadas, havendo detalhes em esgrafito para iluminar a composição. O esgrafito foi também usado para o tracejado do fundo e para compor motivos fitomorfos, sobre os quais foi aplicada punção circular (FIG. 63 e 64).

Figuras 63 – Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da túnica com punção floral e circular.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figuras 64 – Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do véu com motivos em flores em botão.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

O relevo é baixo, com aproximadamente 1,0 mm e apresenta flores e folhagens alongadas e recortadas (FIG. 65 e 66). Predominam no estofamento o dourado, o verde e o vermelho.

Figuras 65 – Nossa Senhora do Rosário. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo da borda do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figuras 66 – Nossa de Senhora do Rosário. Igreja Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo da borda do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Ao compararmos o estofamento desta escultura com o encontrado na Nossa Senhora Rainha dos Anjos, da igreja de São Francisco de Assis (FIG. 128 e 129), observamos algumas semelhanças: ambas apresentam face externa do manto ornada com esgrafito em motivos fitomorfos, com flores amplas de miolos ovais, e pétalas e folhagens recortadas. Em sua face interna, os matos são vermelhos, possuem fundo tracejado em esgrafito, e uma flor de formas simplificadas e pétalas recortadas, sendo a de Nossa Senhora Rainha dos Anjos realizada em relevo e a de Nossa Senhora do Rosário em esgrafito. Entretanto, os traços dos motivos ornamentais, inclusive o tracejado, não apresentam a mesma segurança e sofisticação nas duas esculturas, uma vez que os ornatos da Nossa Senhora do Rosário aparentam um trabalho inexperiente, indicando que possivelmente teriam sido executados por um aprendiz.

Na escultura *Santas Mães* (FIG. 67 e 68) parte da ornamentação da Santana encontra-se perdida, sendo seus contornos percebidos a partir dos resquícios.

Figuras 67 e 68 – Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



Primeira metade do século XVIII  
Dimensões: 65 x 46 x 17,5 cm  
Fotografias: Arquidiocese de Belo Horizonte.

O véu apresenta vestígios da pintura a pincel em motivos florais e do esgrafito em guilhocês. Na policromia do manto é perceptível a utilização do esgrafito com motivos fitomorfos e geométricos. Na túnica foram observados resquícios de flores em pintura a pincel, de pétalas abertas, vermelhas, miolo dourado e folhagens com as bordas recortadas. Há esgrafitos em forma de folhas e em tracejado, havendo também punção.

A policromia de Maria encontra-se mais íntegra, havendo no manto, em sua face externa de tonalidade verde, flores de miolo oval, em alguns casos preenchido com guilhocês, dentro dos quais há pequenos pontos circulares. As pétalas e folhagens são alongadas e recortadas. A face interna do manto é vermelha e o esgrafito apresenta flores miúdas (FIG. 69).

Figura 69 – Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da face interna (vermelha) e externa (verde) do manto de Maria.



Fotografias: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Na túnica foram aplicadas, em pintura a pincel, buquês com flores vermelhas e azuis, havendo esgrafitos em forma de folhagens e tracejado (FIG. 70 e 71).

O relevo das vestes de Santana e Maria é alto, apresentando aproximadamente 2,0 mm, e representam elementos fitomorfos (FIG. 72).

Figura 70 – Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel e do esgrafito da túnica de Maria.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 71 – Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel do manto de Maria.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 72 – Santas Mães. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo do manto de Santana.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

A pintura da parte frontal da veste de **São José Viajante** (FIG. 73 e 74) encontra-se quase totalmente perdida, restando porém o douramento, que nos permite observar que a peça não apresenta “ouro de reserva”. A face interna do manto tem cor verde claro, e esgrafito em ramos de flores delicados cuja composição forma losangos, sendo o fundo preenchido com linhas cruzadas (FIG. 75) . Na face externa a policromia apresenta folhagens amplas e alongadas realizadas em pintura a pincel vermelha (FIG. 76). Possui relevo alto, com cerca de 2,0 mm, representando motivos fitomorfos e circulares (FIG. 77 e 78).

A peça se apresenta nas cores dourado, vermelho e verde.

Figuras 73 e 74 – São José Viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



Meados do sec. XVIII  
Dimensões: 64 x 31 x 21 cm  
Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 75 – São José Viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da face interna da manto.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 76 – São José Viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da face externa do manto.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 77 – São José Viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo do manto.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 78 – São José Viajante. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo do manto.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Na escultura de *São Joaquim* (FIG. 79 e 80) as vestes apresentam douramento integral. Na face externa do manto foi aplicada pintura a pincel em motivos fitomorfos grandes, de composição alongada em tom vermelho e marrom (FIG. 81). Na face interna, há esgrafitos circulares e em motivos fitomorfos, representando flores com miolos ovais e pétalas curtas e recortadas, contornadas por ramos de folhas pequenas formando losangos (FIG. 82).

A pintura da parte frontal superior da túnica encontra-se perdida, mas a parte frontal inferior e a parte posterior revelam motivos fitomorfos em esgrafito, representando flores de pétalas largas e arredondadas e folhagens alongadas. Há também esgrafito em tracejado (FIG. 83 e 84).

Figuras 79 e 80 – São Joaquim. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



Dimensões: 62 x 30 x 20 cm  
Fotografias: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 81 – Comparação dos ornamentos em pintura a pincel de São Joaquim e São José Viajante.



a)

b)

Legenda:

a) Detalhe da pintura a pincel em motivos fitomorfos do manto de São Joaquim;

b) Detalhe da pintura a pincel do manto de São José Viajante.

Fotografias: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 82 – Comparação dos ornamentos em esgrafito da face interna dos mantos de São Joaquim e São José Viajante.



Figura 83 – São Joaquim. Igreja Nossa de Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito em motivos fitomorfos.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 84– São Joaquim. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito em motivos fitomorfos.

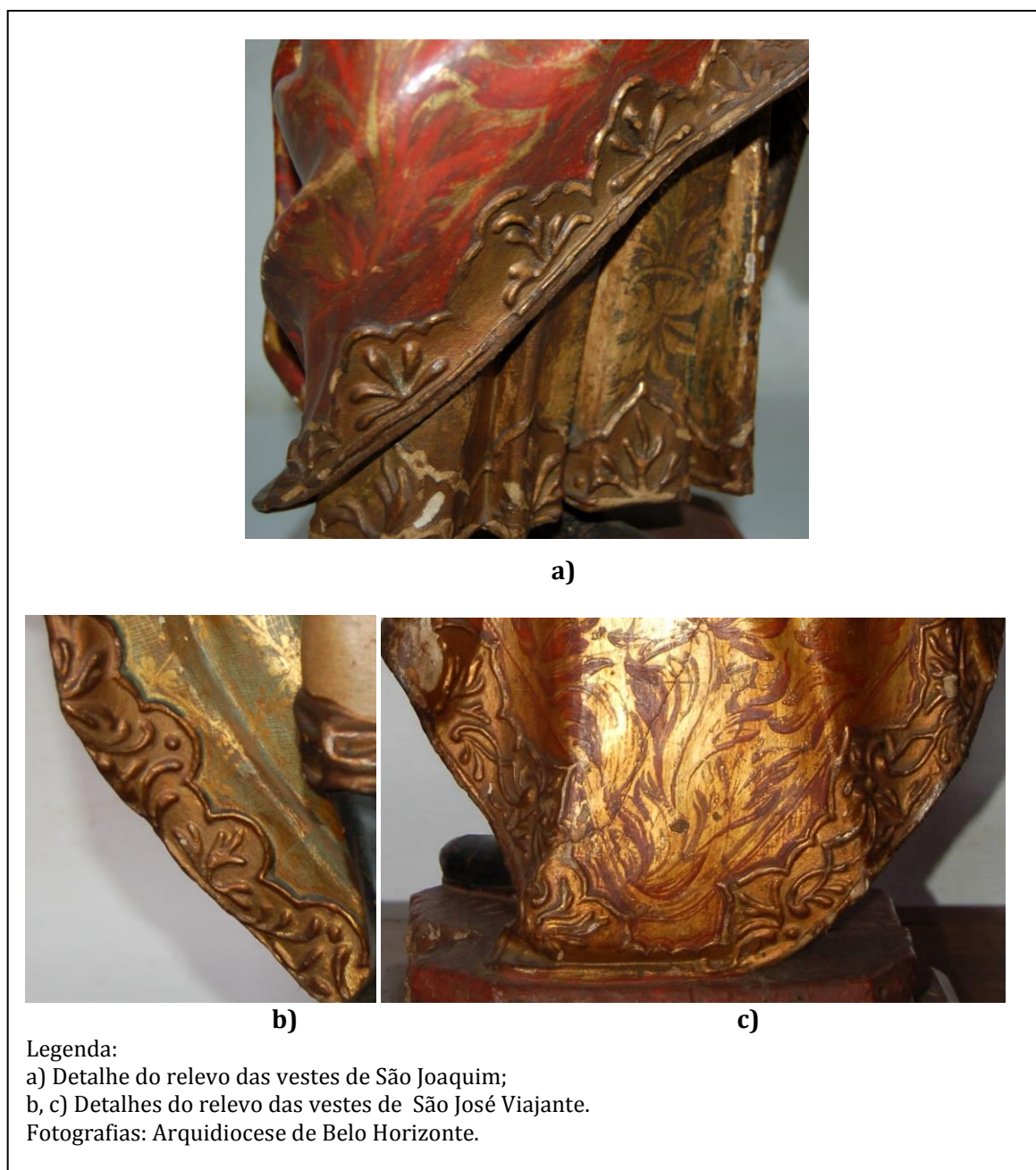


Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

O relevo é baixo, com aproximadamente 1,0 mm e representa folhagens alongadas (FIG. 85).

As cores predominantes são o vermelho, dourado e verde. A ornamentação desta escultura assemelha-se a de São José Viajante da mesma igreja, como pode ser observado nas figuras 81, 82 e 85.

Figura 85 – Comparação dos relevos de São Joaquim e São José Viajante.



*Santa Rita de Cássia* (FIG. 86 e 87) apresenta hábito preto com esgrafito no véu, no manto, no cinto e na barra da túnica.

Figuras 86 e 87 – Santa Rita de Cássia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



Meados do sec. XVIII

91 x 41 cm

Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Exceto o cinto decorado com linhas paralelas, estas áreas possuem motivos fitomorfos representado flores com pétalas largas, algumas recortadas outras arredondadas e ramos com pontas enroladas como brotos. Pode-se observar também motivos geométricos em círculos e semi círculos, guilhochês e tracejado (FIG. 88 e 89).

Na túnica há punções circulares e em forma de flor, e pintura a pincel realizada com traços grosseiros, representando flores de pétalas largas e folhagens também de pontas arredondadas como brotos. Seguindo o risco da pintura a pincel há esgrafito em linhas finas (FIGURA 90). A barra foi ornada com flores e pequenos círculos realizados em esgrafito.

Figura 88 – Santa Rita de Cássia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito do manto com motivos fitomormos e circulares.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 89 – Santa Rita de Cássia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito do manto com motivos fitomormos, circulares, semicirculares e guilhocês.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figuras 90 – Santa Rita de Cássia. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

A imagem de *São Caetano* (FIG. 91 e 92) apresenta douramento integral com esgrafito na casula, batina e sapatos.

Figuras 91 e 92 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará.



Dimensões: 75 x 26 x 26 cm

Fotografias: Adriano Bueno, maio, 2018.

A sobrepeliz de cor clara é ornamentada com esgrafito em motivos fitomorfos, entretanto, a perda da camada pictórica dificulta a visualização dos ornamentos. A gola desta peça da veste apresenta aplicação de tecido, havendo sobre este resquícios de pintura (FIG. 93), entretanto, a aparência grosseira da aplicação indica que possivelmente se trata de uma intervenção. Na batina de cor negra, o esgrafito também apresenta motivos fitomorfos com flores, folhagens e composições semelhantes a frutos, havendo ainda motivos geométricos circulares, guilhochês e tracejado (FIG. 94, 95 e 96).

Figura 93 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe do tecido da gola da batina.



círculo indica a área com pintura.  
Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figuras 94 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Esgrafito da batina.



Fotografias: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 95 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe do esgrafito da batina apresentando ornamento semelhante a fruto.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 96 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe do esgrafito da batina apresentando flores, folhagens, uma composição semelhante a um fruto, guilhocês e tracejado.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Existe esgrafitos nos sapatos em forma de motivos geométricos circulares e linhas entrecruzadas (FIG. 97).

Na estola observa-se pintura a pincel em motivos fitomorfos e em formato de cruz, que possivelmente é uma intervenção, devido às formas grosseiras do traço (FIG. 98).

Figura 97 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe do esgrafito do sapato.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 98 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe da pintura a pincel representando cruz.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Nas bordas das vestes há punções em formato de flores, semicírculos e círculos, compondo desenhos geométricos (FIG. 99).

Figura 99 – São Caetano. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe da punção.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

*Santa Catarina de Alexandria* (FIG. 100 e 101) não apresenta douramento na parte posterior do manto, estando douradas apenas as bordas onde foi aplicado relevo.

Figuras 100 e 101 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



Dimensões: 93 x 43 x 26 cm

Fotografias: Adriano Bueno, maio, 2018.

A ficha de inventário da Arquidiocese de Belo Horizonte traz a informação de que o manto encontra-se repintado. Esta peça da veste possui cor vermelha e apresenta vestígios de pintura a pincel em motivos fitomorfos, representando amplas folhagens alongadas e recortadas. Tais folhagens são de tonalidade marrom, entretanto, na parte frontal superior do manto, ao lado esquerdo da escultura, elas apresentam cor amarela<sup>75</sup> (FIG. 102).

Figura 102 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Diferença na tonalidade dos motivos do manto.



<sup>75</sup> No local em que os motivos apresentam-se marrons pode haver verniz oxidado sobre a policromia.

Na sobretúnica clara, quase branca, foi aplicada pintura a pincel representando ramos de rosas vermelhas, havendo ainda esgrafito em forma de folhagens arredondadas, pequenas e delicadas, e flores de miolo circular com pétalas também pequenas e arredondadas, além de tracejado (FIG. 103, 104 e 105). A túnica é azul e apresenta esgrafitos semelhantes ao da sobretúnica (FIG. 106).

Figura 103 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Esgrafito e pintura a pincel da sobretúnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 104 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito e pintura a pincel da sobretúnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 105 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito e pintura a pincel da sobretúnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 106 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Esgrafito da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Nas bordas das vestes foram aplicados relevos largos porém baixos, com aproximadamente 1 mm, compondo flores simplificadas, e linhas sinuosas (FIG. 107). Segundo consta na ficha de inventário da Arquidiocese de Belo Horizonte, “tanto a sobretúnica quanto o manto eram arrematados com renda de linho (na borda do manto, na lateral esquerda, resta pequeno vestígio)”, entretanto não há menção à realização de exames para a comprovação do material que compõe a renda, e em nossa pesquisa de campo constatamos que tal vestígio foi perdido. Na cintura há uma faixa vermelha com contornos e borlas douradas. Nos sapatos observam-se resquícios de folha de ouro, indicando que havia esgrafito.

No estofamento predominam as cores dourado, vermelho e azul. A policromia desta imagem é semelhante à de Santa Bárbara da capela de Nossa Senhora do Ó, conforme figuras 56 e 57.

Figura 107 – Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

**São Camilo de Lellis** (FIG. 108 e 109) possui vestes em tom marrom escuro com douramento integral. Na face interna do manto a ornamentação apresenta apenas esgrafito em tracejado e na externa, além destes, há flores delicadas. Os mesmos motivos são visualizados na túnica (FIGURA 110). Na parte posterior da escultura, em área de perda da camada pictórica, é possível visualizar a separação entre as folhas de ouro (FIG. 111). O relevo possui forma de motivos fitomorfos e linhas sinuosas, sendo largos na túnica e estreitos no manto (FIG. 112 e 113).

Figuras 108 e 109 – São Camilo de Lellis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



88 x 32 x 28 cm

Fotografias: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figuras 110 – São Camilo de Lellis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figuras 111 – São Camilo de Lellis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da separação das folhas de ouro.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figuras 112 – São Camilo de Lellis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo do manto.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte, 2018.

Figuras 113 – São Camilo de Lellis. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do relevo.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

A escultura de **São João Batista** (FIG. 114 e 115) apresenta veste com douramento integral, sendo a face externa vermelha e a interna verde. As bordas são douradas, havendo esgrafitos em motivos fitomorfos compondo ramos com folhagens arredondadas e miúdas, ao estilo rococó. Não há pintura a pincel, punções ou relevo (FIG. 116). Segundo exame<sup>76</sup> da estratigrafia realizado para Trabalho de Conclusão de Curso<sup>77</sup> de Lenice Leite Couto possivelmente são originais na escultura a policromia da face externa do manto, douramento, cabelo, barba e carnação.

---

<sup>76</sup> Realizados com a utilização de Lupa Binocular, microscópio de luz polarizada - aumento 33X, microscópio de luz ultravioleta - aumento 66X e microscópio de luz polarizada - com polarizador cruzado - aumento 66X.

<sup>77</sup> COUTO, Lenice Leite. Tratamento pictórico da carnação de uma escultura em madeira policromada representando São João Batista. 86 f. Monografia (Graduação em Conservação, Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

Figuras 114 e 115 – São João Batista. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



Fotografias tiradas antes da restauração.

Dimensões: 53 x 27 x 18 cm

Foto: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 116 – São João Batista. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Esgrafito.



Foto: Adriano Bueno, maio, 2018.

A imagem de *Nossa Senhora das Dores* (FIG. 117 e 118) apresenta douramento apenas nas bordas das vestes e na faixa da cintura, na qual se visualiza o esgrafito na forma de guilhocês (FIG. 119).

Figuras 117 e 118 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



Dimensões: 80 cm aproximadamente  
Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 119 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da faixa da cintura.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

A túnica azul apresenta pintura a pincel representando buquês de rosas brancas e vermelhas com folhas pequenas e arredondadas. Entre os buques estão representadas pequenas folhas e pontilhados brancos (FIG. 120, 121 e 122). No manto foi aplicado somente douramento nas bordas. Não foram aplicados na peça relevo e punções.

Figura 120 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Pintura a pincel da túnica.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 121 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da túnica.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

Figura 122 – Nossa Senhora das Dores. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel da túnica.



Fotografia: Arquidiocese de Belo Horizonte.

A escultura de **Santo Antônio** (FIG. 123 e 124) apresenta douramento integral.

Figuras 123 e 124 – Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



Dimensões: 95 x 48 x 43 cm  
Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

A veste possui túnica marrom escuro, com esgrafito em motivos fitomorfos representando flores e folhagens, geométricos representando círculos, e ao fundo há esgrafito tracejado. Na face externa da túnica as flores possuem diferentes tamanhos, sendo as pétalas de algumas arredondadas e de outras recortadas, mas todas possuem miolos em círculos concêntricos (FIG. 125 e 126). As folhagens são robustas, curvilíneas, com aspecto de plumas, formando uma composição opulenta. Os ornamentos são ressaltados com pintura a pincel. Na face interna há pequenos círculos justapostos (FIG. 127).

A veste apresenta ainda esgrafitos que lembram folhas justapostas, decoradas com ramos de pequenos frutos (FIG. 127). Foram aplicadas punções somente nas páginas do livro e não foram aplicados relevos.

Figura 125 – Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Detalhe do esgrafito da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio 2018.

Figura 126 – Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Esgrafito da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 127 – Santo Antônio. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG. Esgrafito.



Legenda:

- a) Face interna do manto. Detalhe do esgrafito em círculos;
  - b) Detalhe da flor com pétalas recortadas e miolo em círculos concêntricos, e do tracejado;
  - c) Esgrafito da túnica, que lembra pequenas folhas justapostas.
- Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

### 3.3.4 – Igreja de São Francisco de Assis

A escultura de *Nossa Senhora Rainha dos Anjos* (FIG. 128 e 129) apresenta vestes com douramento integral. O véu e a túnica possuem esgrafito em tracejado e em motivos fitomorfos na forma de folhagens. A pintura a pincel retrata flores vermelhas abertas e em botões, com folhas estreitas, recortadas, e hastes finas e sinuosas (FIG. 130 e 131). As mangas das vestes são trabalhadas com esgrafito em motivos fitomorfos e circulares, com pintura a pincel ressaltando os contornos.

Figuras 128 e 129 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG.



Dimensões: 251 x 80 x 60 cm

Fotografias: Arquidiocese de Belo Horizonte e Adriano Bueno - dezembro de 2005 e maio de 2018, respectivamente.

A face externa do manto é também ornamentada com esgrafitos fitomorfos em formato de flores e folhagens. As flores possuem miolos ovais e circulares, sendo alguns decorados com pequenas flores, outros com círculos concêntricos e outros ainda com guilhocês. As pétalas são recortadas, sendo algumas finas e alongadas e outras arredondadas. Os ramos são longos e sinuosos, apresentam folhas estreitas, alongadas e recortadas, havendo também gavinhas<sup>78</sup> (FIG. 132 a 135). A face interna é vermelha e apresenta, em esgrafito, uma composição com faixas largas formando losangos. Estes são preenchidos com esgrafitos em tracejado, e ao centro há flores em relevo que apresentam miolos ovais e pétalas recortadas e alongadas. Entre uma pétala e outra existem punções em formato de flores, e estas punções, juntamente com outras circulares de diferentes tamanhos, preenchem também as faixas largas que compõem os losangos (FIG. 136, 137 e 138). Punções florais e circulares são aplicadas ainda no véu, na túnica e no manto ornamentando os miolos das flores e preenchendo os esgrafitos (FIG. 139).

---

<sup>78</sup> Apêndice preensor de certas plantas, em estrutura filiforme proveniente da transformação de ramos ou de folhas, por meio do qual elas se agarram a outras plantas ou mesmo a estruturas próximas, como muros, paredes, troncos etc. Dicionário Michaelis on line: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=gavinha>

O relevo é composto por flores e folhagens (FIG. 140) sendo que na túnica e manto há resquícios de aplicação de renda.

Figura 130 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Pintura a pincel, esgrafito e punção do véu.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 131 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Detalhe da pintura a pincel, esgrafito e punção da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 132 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Esgrafito do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 133 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos.  
Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG.  
Esgrafito da face externa do manto, parte superior.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 134 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Esgrafito da face externa do manto, parte inferior.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 135 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Detalhe dos ornamentos em esgrafito da face externa do manto.



Detalhe das flores com miolos decorados, e gavinha (destacada no círculo).  
Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 136– Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Face interna do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 137 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Face interna do manto. Detalhe das flores em relevo e do esgrafito formando losangos ornados com punções, na face interna do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 138 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Detalhe da flor em relevo da face interna do manto.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 139 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Detalhe da punção em forma de flor.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 140 – Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Igreja de São Francisco de Assis, Sabará/MG. Detalhe do relevo.



Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

### 3.3.5 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo

Segundo documentação transcrita por Zoroastro Vianna Passos (1940), na Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo encontram-se trabalhos de Antônio Francisco Lisboa, que foi responsável pelas grades do corpo da igreja, pelo coro, e pelos púlpitos. No mesmo livro pode-se encontrar documentação que atesta que Francisco Vieira Servas recebeu pagamento pelo altar do lado do Evangelho e retábulo da capela mor<sup>79</sup>.

Aleijadinho entalhou também as esculturas de **São Simão Stock** e **São João da Cruz** (FIG. 141 e 142). As imagens são de 1778/79 havendo inclusive documentação comprobatória:

Pag. 151 verso, em baixo – Rol de contas pagas de 1778-1779.

“pelo que paguei a Antonio Fran.<sup>co</sup> Lisboa, de feitio dos Santos” 50. (PASSOS, 1940, p.164).

Figura 141 – São Simão Stock.  
Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG.



1778/79  
Dimensões: 161 x 82 cm  
Fotografia: Adriano Bueno, outubro 2017.

Figura 142 – São João da Cruz.  
Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG.



1778/79  
Dimensões: 159 x 91 cm  
Fotografia: Adriano Bueno, outubro, 2017.

<sup>79</sup> PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da História de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e a sua Igreja*. Rio de Janeiro: 1940, p. 37-38.

As imagens foram executadas em *Cedrela fissilis Vell*<sup>80</sup>, madeira abundante em Minas Gerais no século XVIII. Beatriz Coelho e Maria Regina E. Quites descrevem a técnica construtiva das imagens: “Cada uma das esculturas foi executada em um bloco grande, formado pelo corpo e pela base, e mais dois blocos que formam as mãos, executadas separadamente. As esculturas são ocas, fechadas por placas fixas nas costas (...)” (COELHO; QUITES, 2008, p. 3). Possuem olhos de vidro, dentes e língua e os resplendores são entalhados em madeira e revestidos por folhas de prata.

As pesquisadoras descrevem a policromia das vestes que apresenta as tonalidades marrom escuro, cinza azulado e dourado, com esgrafito “havendo um tom mais escuro fazendo o contorno do desenho e realçando os motivos fitomorfos” (COELHO; QUITES 2008, p.4). As vestes são recobertas por ouro e prata, “tendo sido o ouro empregado nas túnicas, escapulários e bordas dos hábitos, não sendo visíveis as separações entre as folhas” (COELHO; QUITES, 2008, p. 4) (FIG. 143 e 144).

Figura 143– São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Estofamento da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro, 2017.

---

<sup>80</sup> COELHO; QUITES. *Duas esculturas do Aleijadinho: São Simão Stock e São João da Cruz*. Boletim do CEIB, Belo Horizonte, v.12,40, jun.2008, p.1-6.

Figura 144 – São Simão Stock. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Estofamento da túnica.



Fotografia: Adriano Bueno, outubro, 2017.

As faces interna e externa das capas são revestidas por folhas de prata, bem como os capuzes, as esclavinas, os resplendores e a cruz de São João (nesta foi aplicada veladura amarela dando a impressão de douramento). Sobre as folhas de prata Beatriz Coelho e Maria Regina E. Quites descrevem seu emprego nas esculturas:

No verso da capa de São Simão cada folha mede 6,5 x 6,5cm sendo as separações entre essas bem visíveis e variando de 0,5 a 1,5cm. Nesse santo, as folhas de prata são colocadas em faixas horizontais e verticais, mas em São João elas acompanham, parcialmente, a forma da esclavina, distribuídas em faixas diagonais (COELHO; QUITES, 2008, p. 4).

A face interna da capa é ornada com motivos geométricos em esgrafito, formando losangos (FIG 145). Na face externa o desenho do fundo compõe-se em zigue-zagues “sobre os quais estão representadas romãs abertas, motivo incomum na imaginária mineira” (COELHO; QUITES, 2008, p.4).

Figura 145 – São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Face interna da capa. Detalhe do esgrafito em motivos geométricos, recoberto por repintura cinza azulado.



Fotografia: Adriano Bueno, junho, 2018.

As autoras ressaltam ainda que “acima do brasão carmelita em São Simão Stock, [realizada em esgrafito e pintura a pincel], está a figura de um querubim, muito usada pelo Aleijadinho nas portadas das igrejas”(COELHO; QUITES, 2008,p.5) (FIG. 146). Segundo as pesquisadoras o relevo das esculturas foi preenchido “apenas com a base de preparação”. (COELHO; QUITES, 2008,p. 4) (FIG. 147 e 148).

As autoras observam que existem resquícios de renda dourada nas bordas do panejamento e “segundo análise feita por Claudina Moresi, a renda é de bilro, feita com fios de linho e sobre essa renda foi executado o douramento” (COELHO; QUITES, 2008, p. 4).

Figura 146 – São Simão Stock. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Motivo antropomorfo.



Fotografia: Adriano Bueno, junho, 2018.

Figura 147 – São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Detalhe do relevo.



Fotografia: Adriano Bueno, junho, 2018.

Figura 148 – São Simão Stock. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Detalhe do relevo.



Fotografia: Adriano Bueno, junho, 2018.

Na igreja de Nossa Senhora do Carmo encontram-se dois púlpitos cuja policromia assemelha-se a de algumas das esculturas estudadas. Tais semelhanças, juntamente com documento que atesta a autoria da pintura dos púlpitos, contribuíram para reforçar a hipótese da existência de uma escola de policromia em Sabará.

Os **púlpitos** (FIG. 149 e 150) foram entalhados em madeira e são assentados sobre bacias e consolos de cantaria. No lado do Evangelho, no plano frontal, está representado Jesus Cristo que aponta para um cofre cheio de moedas, onde está também o coração do avarento; no lado da Epístola, no plano frontal, está representado o episódio da Samaritana. Segundo documento transcrito por Zoroastro Vianna Passos a talha é do Aleijadinho: “25 de Novembro de 1781 – Contrata-se com Antônio Francisco Lisboa a obra das grades do corpo da Igreja, o coro e os púlpitos” (PASSOS, 1940, p. 39). Na mesma obra, ao relatar os trabalhos do Aleijadinho na igreja do Carmo de Sabará, o autor escreve: “De 1781- 1782 e de 1782-1783 se ocupou em fazer o coro,

os púlpitos, as grades do corpo da igreja do Carmo de Sabará e as portas principais” (PASSOS, 1940, p. 141).

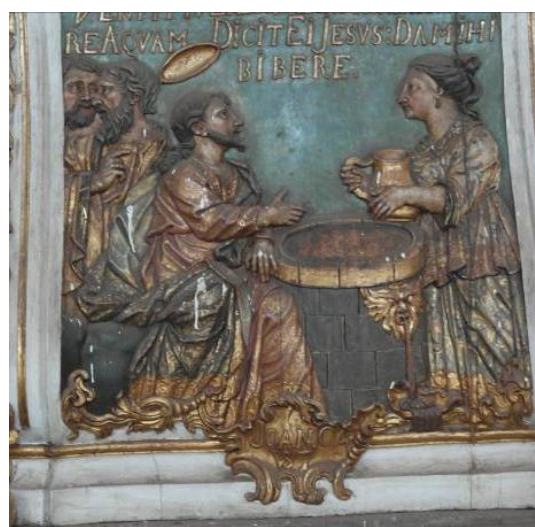
A policromia das peças foi realizada por Joaquim Gonçalves da Rocha<sup>81</sup> e apresenta douramento, pintura a pincel e esgrafito, não tendo sido realizados exames para verificar a existência de folha de prata.

Figura 149 – Púlpito. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Lado do Evangelho.



1781/83  
Fotografia: Adriano Bueno, junho, 2018.

Figura 150 – Púlpito. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará/MG. Lado da Epístola.



1781/83  
Fotografia: Adriano Bueno, junho, 2018.

### 3.3.6 – Museu do Ouro

A escultura *Santana Mestra* (FIG. 151 e 152), atribuída a Aleijadinho, teria sido esculpida entre 1775 e 1790, segundo referência encontrada no livro *Devoção e Arte* (2005)<sup>82</sup>. Foi executada em madeira dourada, prateada e policromada. Segundo estudos realizados por Beatriz Coelho e Maria Regina E. Quites<sup>83</sup> a escultura tem 92,8 cm de altura, 58 cm de largura e 39,8 cm de espessura, sendo que a Santana mede 64,3 x 41 x 28 cm e a menina, 51 x 31,7 x 14,3 cm. As pesquisadoras observam que trata-se de uma escultura maciça, executada em cedro

<sup>81</sup> Discorreremos sobre este pintor no item 4.1 do capítulo 4.

<sup>82</sup> COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos (Org). *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 31

<sup>83</sup> COELHO; QUITES. *Tesouro das Minas: Análises da Sant'Ana Mestra de Sabará*. Boletim do CEIB, Belo Horizonte, v.18, nº 57, mar.2014, p.1-6, março de 2014.

(*Cedrella fissilis* Vell)<sup>84</sup>, e devido à madeira do suporte é provável que a peça tenha sido feita em Minas Gerais.

Figuras 151 e 152– Santana Mestre. Museu do Ouro, Sabará/MG.



c. 1775 - 1790

Dimensões: 92,8 x 58 x 39,8 cm

Fotos: Dossiê de tombamento, Memória Arquitetura. Disponível em:

<http://memoriaarquitetura.com.br/projetos/dossie-de-tombamento-santana-mestra-de-aleijadinho-sabara-mg/>

Os estudos revelaram que a escultura apresenta douramento integral, exceto o véu de Santana que é revestido com folhas de prata, mas apresenta bordas com folhas de ouro. O banquinho também recebeu prateamento, sobre o qual foi aplicada uma camada de laca. Quanto aos materiais utilizados para a policromia Beatriz Coelho e Maria Regina E. Quites observam que “a preparação foi feita com sulfato de cálcio, a carnação é oleosa, o pigmento azul ultramar foi usado no manto e na túnica, e o vermelho do manto é óxido de ferro”<sup>85</sup> (COELHO; QUITES, 2014, p.4). Segundo as pesquisadoras, na parte posterior da obra há separação de 0,5 a 1,5 cm entre as folhas de ouro, deixando aparente o bolo laranja (FIG. 153).

<sup>84</sup> Segundo análise realizada pelo doutor em botânica Luiz Braga Lisboa.

<sup>85</sup> Segundo análise realizada no Laboratório de Ciência da Conservação (Lacior), do Centro de Conservação de Bens Culturais Móveis (Cecor), da Escola de Belas Artes, da UFMG.

Figura 153 – Santana Mestre. Museu do Ouro, Sabará/MG. Detalhe da separação entre as folhas de ouro (demarcada no círculo).



Fotografia: Maria Regina E. Quites, janeiro de 2018.

O estofamento das vestes apresenta relevo, esgrafito, punção e pintura a pincel. O esgrafito é encontrado no manto e na túnica de Santana no formato de flores e folhagens alongadas e recortadas; no assento do lado direito são visualizadas folhagens e nos sapatos de Santana e da menina há tracejado, assim como na face interna do manto de Santana; no livro há douramento nas bordas do miolo e tracejado na margem. A pintura a pincel é encontrada no véu da Santana em forma de rosas e nas vestes da menina, onde segundo as pesquisadoras foi realizado “um delicado trabalho representando rosinhas, delimitadas por ramagens e volutas bem evidentes na túnica e no véu e cercadas por tracejado” (COELHO;QUITES, 2014, p. 4) (FIG. 154). Sobre o forro do manto da menina as pesquisadoras observam que foi aplicada “laca carmim sobre folha de ouro formando guilhochê com técnica e desenho descuidados e, muito simplificados, que destoam do refinamento e delicadeza de todo o conjunto” (COELHO;QUITES, 2014, p. 4), as autoras observam ainda que “no lado direito também há laca carmim, porém sem nenhum desenho” (COELHO;QUITES, 2014, p. 4). Nesta escultura predominam as cores azul, vermelho, laranja e dourado.

Figura 154 – Santana Mestra. Museu do Ouro, Sabará/MG.  
Detalhe da pintura a pincel do véu de Maria.



Fotografia: Maria Regina E. Quites, Janeiro de 2018.

Os relevos são largos (cerca de 8 cm) e altos, sendo executados em todas as bordas das vestes, onde foram também encontrados resquícios de renda dourada. Segundo As pesquisadoras “na parte posterior direita do manto da menina restam, ainda, 10 cm de renda íntegra (...), a renda é de bilro feita com fios de linho<sup>86</sup>” (COELHO; QUITES, 2014, p. 4) (FIG. 155 e 156).

O estofamento da escultura é muito semelhante ao de São Simão Stock e São João da Cruz da Igreja do Carmo de Sabará, tanto nos motivos do esgrafito do manto de Santana, quanto nos relevos: “A distribuição das folhas de ouro, os desenhos fitomorfos, os relevos e os resquícios de rendas douradas têm a mesma técnica e o mesmo acabamento” (COELHO; QUITES, 2014, p. 6). Há também semelhança com a policromia de São João Nepomuceno da igreja Matriz, com o ornamento da túnica de Jesus, do púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo, lado do Evangelho (FIG. 157, 158 e 159).

---

<sup>86</sup> Segundo Claudina Maria Dutra Moresi, doutora em química (Cecor/EBA/UFMG).

Figura 155 – Santana Mestra. Museu do Ouro, Sabará/MG. Detalhe do relevo do manto de Santana.



Fotografia: Maria Regina E. Quites, janeiro, 2018.

Figura 156 – Santana Mestra. Museu do Ouro, Sabará/MG. Resquício de renda do manto de Maria.



Fotografia: Maria Regina E. Quites,

Figura – 157 – Flor do esgrafito de Santana Mestre, São João da Cruz e púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo.



a)



b)



c)



d)

Legenda:

a) Flor do esgrafito da Santana Mestre, manto de Maria. Fotografia: Maria Regina E. Quites, Janeiro de 2018.

b) Flor da túnica de Santana. Fotografia: Maria Regina E. Quites, Janeiro de 2018.

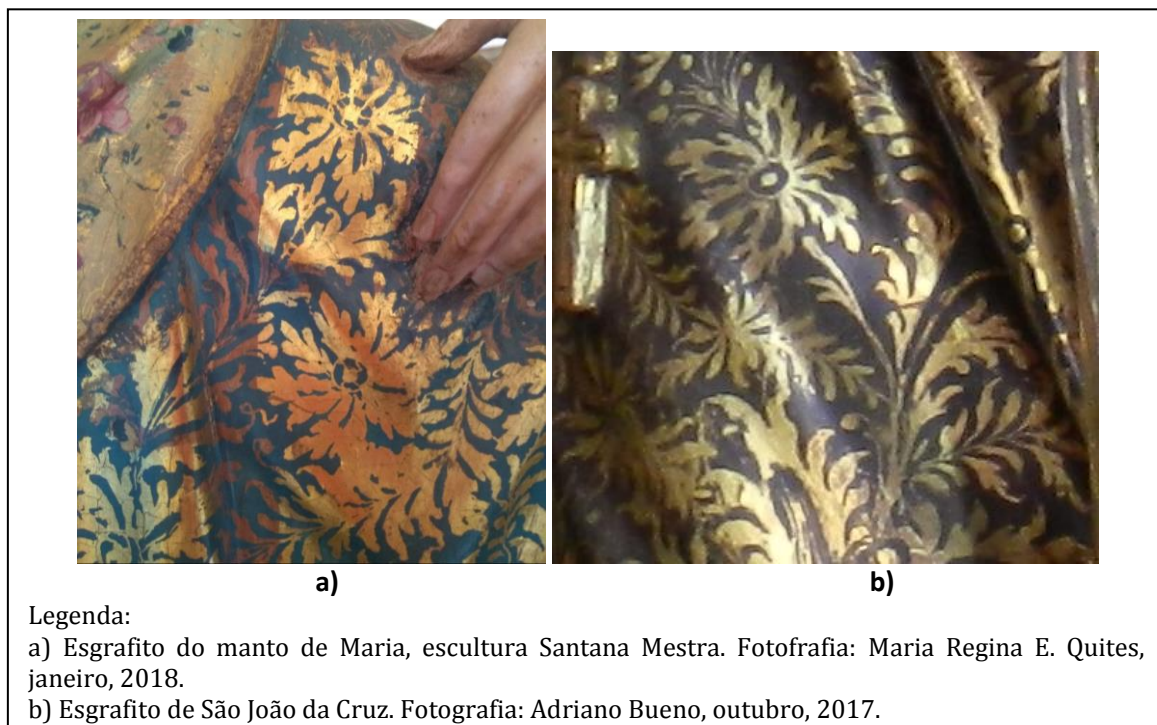
c) Flor da túnica de São João da Cruz da igreja de Nossa Senhora do Carmo. Fotografia: Adriano Bueno, outubro, 2017.

d) Flor do esgrafito da Túnica de Jesus, púlpito lado do Evangelho, da igreja de Nossa Senhora do Carmo. Fotografia: Adriano Bueno, junho, 2018.

Figura 158 – Santana Mestra. Museu do Ouro, Sabará/MG. Detalhes do esgrafito da Santana Mestra e de São João da Cruz.



Figura 159 – Santana Mestra. Museu do Ouro, Sabará/MG. Detalhes do esgrafito da Santana Mestra e de São João da Cruz.



Embora não seja da cidade de Sabará, a *Nossa Senhora Mãe dos Homens* (FIG. 160) da igreja de mesmo nome do Caraça, apresenta esgrafito semelhante ao das obras citadas. A escultura possui túnica branca decorada com delicadas flores vermelhas de pétalas curtas e arredondadas e miolo amarelo, as folhagens são igualmente delicadas, sendo estes ornamentos realizados em pintura a pincel e esgrafito. O manto é azul e apresenta flor em esgrafito semelhante à existente em Sabará nas esculturas de Santana Mestre do Museu do Ouro, São Simão Stock e São João da Cruz da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e São João Nepomuceno da Igreja Matriz (FIG. 161 e 162).

Figura 160 – Nossa Senhora Mãe dos Homens. Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Caraça/MG.



Fotografia: Ana Carolina Rodrigues,

Figura 161 – Nossa Senhora Mãe dos Homens. Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, Caraça/MG. Estofamento.



Estofamento semelhante ao existente nas esculturas de Sabará.

Fotografia: Ana Carolina Rodrigues, julho, 2018.

Figura 162 – Comparação do esgrafito da escultura de Nossa Senhora mãe dos homens com esgrafitos de Sabará.



## CAPÍTULO 4

### A POLICROMIA DA ESCULTURA SACRA DE SABARÁ: CARACTERÍSTICAS E HIPÓTESE DE ATRIBUIÇÃO

#### 4.1 – Oficina de policromia de Sabará: a liderança de Joaquim Gonçalves da Rocha

Ao analisarmos as esculturas que integram este trabalho, pudemos identificar semelhanças entre os motivos ornamentais de algumas peças. Nas esculturas de São Simão Stock e São João da Cruz, da igreja do Carmo, é notável a presença de uma flor, que segundo Beatriz Coelho e Maria Regina E. Quides assemelha-se a um crisântemo. A flor possui as pétalas mais externas abertas e recortadas, as internas encontram-se fechadas como em botão. A mesma composição pode ser observada na Santana Mestra, do Museu do Ouro, São João Nepomuceno, da igreja Matriz, e na túnica de Cristo, do púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo, lado do Evangelho.

Flor semelhante encontra-se representada no livro de Alexander Speltz,<sup>87</sup> prancha 237, figura 3, sob a indicação “Parede em papel da prefeitura – *Danzig (Ortwein)*” e também no livro de A. Racinet e A. Dupont-Auberville<sup>88</sup> (FIGURA 163).

---

<sup>87</sup> SPELTZ, Alexander. Estilos de ornamentos. 3765 ilustrações de livre reprodução. Tradução: Ruth Judice. Rio de Janeiro: Ediouro, s/data, p. 392.

<sup>88</sup> RACINET A. ; Dupont-Auberville A. The World of Ornament. Die Welt der Ornamente; L'Univers de l'ornement. Taschen, Biblioteca Universalis, p.674.

Figura 163 – Flores semelhantes às de São Simão Stock e São João da Cruz.

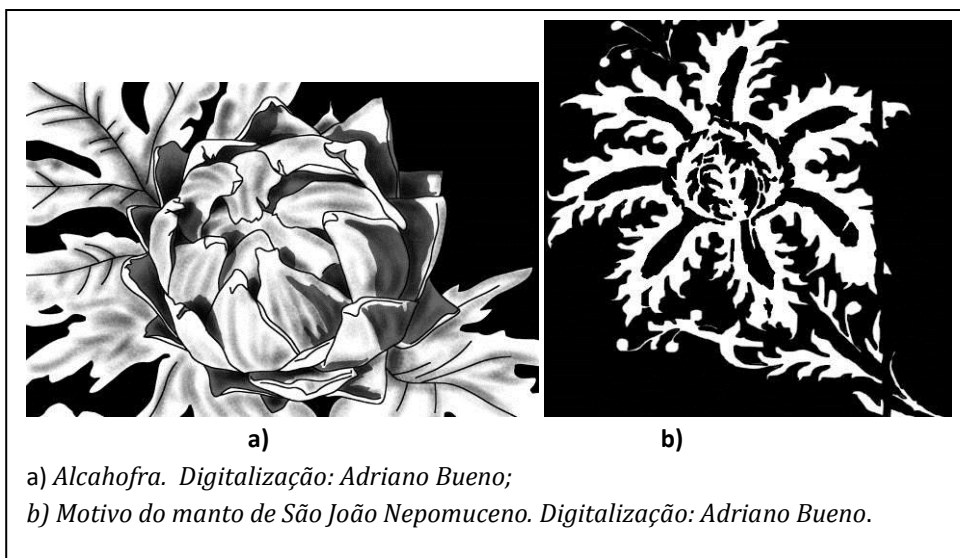


Quanto à comparação desta flor com crisântemo, apontamos outra opção de analogia. Philippe Nunes, em seu tratado de pintura<sup>89</sup>, ao ensinar como estofar uma figura, cita os "alcachofres": "e para fazer hus alcachofres como tem o brocado fazei hum ferro como punção

<sup>89</sup> "Arte da pintura: symmetria, e perspectiva". Tratado de pintura publicado em 1615 em Lisboa.

em que esteja aberto o modo que melhor vos parecer, e com elle puçay” (NUNES, 1982, p. 128). O dicionário Bluteau (1728) online, no verbete “*alcachofrado*” afirma que esta é uma técnica de bordado, que gera um ponto mais alto que o comum, e observa que Philippe Nunes, em seu tratado chama este trabalho de “*alcachofres*”. Já o dicionário Luiz Maria da Silva Pinto (1832) online, define “*alcachofrado*” como aquilo “que imita a alcachofra no lavor ou bordadura”. O tratado de Philippe Nunes atesta a reprodução dos alcachofrados na ornamentação, utilizando-se punções. Por analogia, podemos supor que a alcachofra propriamente dita também seria representada nos ornamentos. Seguindo esta hipótese, convertemos em desenho a imagem de uma alcachofra e observamos que há semelhança entre o desenho e a imagem das esculturas citadas (FIGURA 164). Apresentamos assim, a possibilidade das flores repetidamente vistas nas policromias de Sabará serem representações estilizadas de alcachofras.

Figura 164 – Comparação da alcachofra com a flor em estudo.



Os púlpitos da igreja de Nossa Senhora do Carmo, como já mencionado anteriormente, foram acrescentados a este estudo devido ao fato de sua composição ornamental apresentar semelhanças com algumas das peças estudadas, mais especificamente Santa Cecília da igreja Matriz (pintura a pincel e esgrafito), e as esculturas que possuem em seu estofamento a citada flor recorrente na policromia de Sabará. Estes púlpitos, de autoria escultórica de Aleijadinho, teriam sido pintados por Joaquim Gonçalves da Rocha, que em termo de 1818 ajustou a pintura e douramento do corpo da igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo incluindo-se os púlpitos:

9º Que seriam doirados dois púlpitos com seus campos brancos e as suas Imagens estufadas e encarnadas, e portadas, e o assento dos mesmos pintados a óleo, com os seus filletes doirados pela forma do Arco, e as portas da entrada dos mesmos também

com filletes de oiro, e todas as portadas do Corpo da Igreja fingidas de pedra a óleo (PASSOS, 1940, p.118).

Neste termo Joaquim Gonçalves da Rocha se compromete a pintar, além dos púlpitos, o forro da nave, a cimalha, painéis, arco-cruzeiro, os dois altares colaterais, coro e atlantes. Segundo documentos transcritos por Zoroastro Vianna Passos (1940), na mesma igreja do Carmo, em 1812, o pintor ajustou o douramento e pintura do altar-mor e Tribuna, em 1813 ajustou a pintura da sacristia e consistório e em junho de 1831 recebeu pela encarnação da imagem de Nossa Senhora do Carmo<sup>90</sup>. O artista atuou na região de Sabará, Caeté e Santa Luzia nos séculos XVIII e XIX. Pouco se sabe sobre a vida pessoal e profissional do pintor, havendo apenas citações pontuais sobre seu trabalho. Sabe-se que era natural de Sabará, tendo nascido em 1755. Esses dados são conhecidos graças ao *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*<sup>91</sup> de Judith Martins:

1801 – “homem pardo, natural da Vila de Sabará, morador neste arraial de Curral del Rei, onde vive de sua arte de Pintor, de idade de 46 annos”. (L.º de “Devassas”, fls. 157, arquivo da Cúria de Mariana. (MARTINS 1974, vol. 2, p.170).

Célio Macedo Alves (2016)<sup>92</sup> levanta hipótese sobre a descendência do artista:

(...) porventura não seria Joaquim Gonçalves da Rocha parente próximo – filho talvez? – de um pintor por nome João Gonçalves da Rocha, que em 1770 encontrava-se na Vila de Sabará dourando na igreja matriz o retábulo da Irmandade do Amparo? Os sobrenomes são os mesmos e também o ofício; nesta data, em 1770, Joaquim estaria com 15 anos, uma boa idade para ser iniciado no ofício da pintura, e nada melhor do que ser feito justamente com o pai ou um parente próximo. Em sendo pardo, como declarado no documento citado por Martins, Joaquim seria forçosamente um filho ilegítimo de João Gonçalves da Rocha ou de outro indivíduo com uma mulher negra escrava ou alforriada (ALVES 2016, p. 112).

Consta ainda que este Joaquim Gonçalves da Rocha foi pago para “retocar e aprontar” uma imagem de São Jorge, trabalho pago pela Câmara de Sabará em 31 de maio de 1816<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Zoroastro Vianna cita ter encontrado um recibo de junho de 1831 atestando o pagamento a Joaquim Gonçalves da Rocha pela encarnação da “imagem de Nossa Senhora do Monte do Carmo” (PASSOS 1940, p. 144).

<sup>91</sup> MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: MEC, 1974. 2v. (Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)

<sup>92</sup> ALVES, Célio Macedo. *Joaquim Gonçalves da rocha, sua oficina e a pintura ilusionista em igrejas de Sabará, Caeté e Santa Luzia*. In: *Desenhando palavras e construindo geometrias [recurso eletrônico] : espaço escrito e espaço pintado no tempo barroco*. Magno Moraes Mello (org.). Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2016.

<sup>93</sup> Arquivo Público Mineiro (APM). *Contas da Receita e Despesa da Câmara (1815-1820)*, CMS-155, rolo 21.

(ANEXO 2). O “Dicionário das Artes Plásticas no Brasil” de Roberto Pontual<sup>94</sup> trás a informação de que a escultura encontra-se no Museu do Ouro de Sabará.

Se em 1801 Joaquim Gonçalves da Rocha tinha 46 anos<sup>95</sup>, em 1818, quando ajustou a pintura da igreja do Carmo, tinha 63 anos de idade, o que dificultaria a execução de um trabalho tão volumoso. É possível então levantar a hipótese de que o artista liderava uma oficina que o auxiliava, o que se confirma no termo de 1818, em que a Ordem fica obrigada a lhe dar durante o tempo de realização da obra “as cazas [da Ordem] com o seo pertences, para guarda das tintas e residência dos officiaes”(PASSOS, 1940, p.119). Baseando-se nesta citação Célio Macedo Alves observa:

(...) podemos presumir ser Gonçalves da Rocha um pintor bastante experiente e respeitado na região, “chefe” de uma equipe de pintores – alguns poderiam ser inclusive seus aprendizes – e o que explicaria, em certa parte, a presença na região de Sabará e adjacências de um grupo de pinturas de forro cujas estruturas “arquitetônicas” e temáticas apresentam características bem semelhantes (ALVES 2016, p. 112).

Ainda segundo o pesquisador “a pintura mais remota e documentada de Joaquim Gonçalves da Rocha refere-se aos forros da Capela do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas<sup>96</sup>, e cuja data do ajuste é de 1800” (ALVES 2016, p. 114). Célio Macedo Alves (2016) apresenta ainda alguns trabalhos que, devido às suas características, possivelmente tenham sido realizados pelo pintor: forros da nave e capela mor da Matriz dedicada a Santa Luzia situada no município de mesmo nome; forro da capela mor da igreja de São Francisco de Assis em Sabará; na igreja de Nossa senhora da Assunção em Ravena, distrito de Sabará, forro da capela mor e pintura na parede acima do arco-cruzeiro representando a coroação de Nossa Senhora pela Santíssima Trindade; forros da capela-mor e nave da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Morro Velho, distrito de Caeté e forro da nave da Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso em Caeté.

---

<sup>94</sup> PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

<sup>95</sup> Conforme pesquisas de Judith Martins (1974).

<sup>96</sup> O Mosteiro situa-se na região rural de Santa Luzia, margeando o Rio das Velhas e a estrada que segue para o município vizinho de Jaboticatubas. ALVES 2016, p. 114.

Quadro 2- Dados de Joaquim Gonçalves da Rocha em ordem cronológica.

1755 – Nascimento na Vila de Sabará;

1770 – Possivelmente o pintor, então com 15 anos, estaria iniciando o ofício na Vila de Sabará;

1800 – Ajustou a pintura dos forros da capela do Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Macaúbas, Santa Luzia/MG;

1812 – Ajustou o douramento e pintura do altar mor e Tribuna da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará;

1813 – Ajustou pintura da sacristia e do consistório da mesma igreja;

1816 – Recebeu da Câmara de Sabará pela policromia da imagem de um São Jorge;

1818 – Ajustou a pintura e o douramento do corpo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, incluindo os dois púlpitos;

1831 – Recebeu da igreja do Carmo de Sabará pela encarnação de uma imagem de Nossa Senhora do Carmo.

Joaquim Gonçalves da Rocha, atuante na região de Sabará, certamente apresentava competência técnica e experiência que justificassem os contratos tanto para a pintura das igrejas, quanto para a encarnação de peças importantes como o orago da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e o São Jorge (possivelmente o do Museu do Ouro). Admitimos então nesta pesquisa a possibilidade deste pintor ter se responsabilizado pessoalmente pelas pinturas de São Simão Stock, São João da Cruz e Santana Mestra<sup>97</sup>. Contribuem para esta hipótese o fato de que a pintura dos púlpitos apresenta, especialmente nas vestes de Cristo no lado do Evangelho, motivos florais muito semelhantes aos daquelas esculturas, além do apuramento técnico demonstrando precisão e experiência. Entretanto reconhecemos que seriam necessários mais dados que possam dar prosseguimento a esta pesquisa.

Neste trabalho pretendemos levantar uma hipótese de atribuição, e fomentar discussões, por se tratar de uma questão delicada por vários motivos. Um dos fatores dificultadores é o caráter coletivo da execução das imagens. A mesma peça poderia ser entalhada por dois ou mais artistas, sendo que o mesmo ocorria com a pintura: um artífice pintava e dourava o panejamento e outro fazia a carnação (ou ainda um pintava, outro dourava e um terceiro encarnava). Outro fator que dificulta as atribuições é a ausência de assinatura e data,

---

<sup>97</sup> Em 1778/79, data do pagamento pela talha de São Simão Stock e São João da Cruz, Joaquim Gonçalves da Rocha teria em torno de 23 anos de idade. A data de conclusão da Santana Mestra é estimada em 1775-1790.

consequência da produção coletiva, que impede que possamos conhecer com maior precisão a autoria das obras. Temos ainda o fato de que as oficinas imitavam as práticas da oficina socialmente preferida, numa tentativa de se adequar ao mercado; os aprendizes, ao iniciarem carreira independente, tendiam a repetir as técnicas aprendidas com os mestres; alguns motivos caíam no gosto popular e acabavam sendo usados por diferentes oficinas.

Segundo Luiz Alberto R. Freire, a ausência de informações textuais “não inviabiliza o trabalho com a realidade visual, o que aliás, não é por si só deficitária, pois havendo manifestação estética, havendo conformação plástica, as possibilidades elementares para se construir a História da Arte estão postas” (FREIRE 2009, p. 2144). Célio Macedo Alves escreve sobre a dificuldade de se estudar os pintores coloniais alegando que “esta situação é decorrente especialmente pela exiguidade da documentação arquivística (livros de registros das irmandades) no que se refere às obras de pintura realizadas ao longo do século XVIII e início do XIX nas igrejas e capelas da região de Sabará, Santa Luzia e Caeté” (ALVES 2016, p. 110). O pesquisador também cita as intervenções inadequadas realizadas nas pinturas como fator dificultador do estudo das obras e da identificação de autoria, e observa que “No estudo da pintura colonial movemo-nos quase sempre no campo labiríntico das conjecturas” (ALVES 2016, p. 111).

#### **4.2 - A Relação entre os tecidos e a policromia das vestes**

A escultura sacra, importante instrumento do culto religioso, está presente em diferentes culturas, podendo ser identificada nas épocas mais remotas da história. Segundo Myriam Ribeiro (2000) estas imagens eram confeccionadas para atender a todo tipo de necessidade humana e, de modo geral, pode-se distinguir três categorias básicas de imagens: “as representações de deuses e divindades que personificam o sagrado pela própria natureza, as de seres intermediários, como anjos e gênios (...) e as de homens e mulheres excepcionais, propostos como modelos intercessores (...)” (OLIVEIRA 2000, p. 36).

Segundo a autora, no âmbito do catolicismo o culto das imagens assumiu tripla função: a de rememorar os fatos históricos protagonizados pelos santos, inspirar os fiéis e promover a veneração. Sendo assim, deve haver um encantamento do espectador com a imagem dos santos. A imaginária deve envolver o fiel levando-o a se identificar e se inspirar com a história por ela representada. As esculturas policromadas promoveram com eficiência esta identificação, devido à representação realista de seres vivos, que graças à tridimensionalidade, potencializa o envolvimento do observador. Myriam Ribeiro (2000) nota que a acentuação do realismo exige o uso da policromia, assim talha e policromia se complementam na escultura sacra atraindo o fiel à devoção.

A construção realista da imagem envolve técnicas como a realização de uma carnação com coloração o mais próximo possível da humana, fixação de olhos de vidro, utilização de perucas e joias, e no caso das vestes, se estas não forem verdadeiras devem representar o melhor possível a padronagem e a textura dos têxteis. Dessa maneira, as policromias das vestes são imitações de tecidos. Os motivos aplicados nos esgrafitos e na pintura a pincel representam os bordados e as estampas, os relevos remetem a bordados em pontos cheios e rendas, em alguns casos as punções são aplicadas de maneira a lembrar a textura da trama. Os tecidos são então a fonte de inspiração para o estofamento das vestes.

A utilização de tecidos como inspiração para pinturas nas igrejas vem como consequência da prática de ornamentar os espaços com têxteis. Joaquim I. Caetano (2018), menciona o fingimento de tecidos na pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal, e segundo ele as imitações tinham como referência fazendas verdadeiras utilizadas na época ou de épocas anteriores. Sobre a presença dos tecidos nas igrejas o pesquisador afirma:

A presença de tecidos nas igrejas tem que ver com dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, com as celebrações eucarísticas e outras cerimónias onde os tecidos são um elemento importante desses rituais – nas vestes do celebrante, toalhas e frontais de altar –, mudando conforme o calendário litúrgico, como acontece ainda hoje. A outra presença relaciona-se com a ornamentação do espaço litúrgico com os chamados panos de armar, em determinadas festividades, o que raramente se faz actualmente, a não ser durante a Quaresma durante a qual se ocultam as imagens dos altares com panos negros ou roxo. (CAETANO 2018, p.64).

Antônio Fernando B. dos Santos (2009) fala sobre o uso da pintura de imitação de tecidos para a ornamentação dos espaços das igrejas em Minas Gerais no período rococó . O autor afirma que “La dificultad de disponer de tejidos de seda fue ampliamente compensada por la maestría de los artistas pintores que, con habilidad, gran creatividad y dominio de las técnicas de policromía y dorado, consiguieron engrandecer y glorificar estos espacios sagrados de manera singular (...)” (SANTOS 2009, p. 17). O autor observa que a ornamentação do interior das igrejas mineiras do período colonial está vinculada às tradições da igreja medieval europeia, onde os espaços destinados ao culto e os objetos mais significativos eram adornados, encobertos ou protegidos por tecidos de diversas categorias, considerados como uma preciosidade decorativa. Segundo o pesquisador, a pintura ornamental mineira no período rococó teve como

principal inspiração a “*seda labrada*”<sup>98</sup>, de origem estrangeira, e afirma que este tipo de pintura supre a falta de tecidos na Minas Gerais colonial, ocorrida devido aos preços elevados e às dificuldades de importação. Os tecidos que chegavam às igrejas de Minas no século XVIII limitaram-se geralmente a peças de indumentária e a conjuntos de ornamentos sagrados. Sendo assim, “no hubo un excedente textil que pudiese destinarse a la realización de los tapizados de los espacios sagrados, lo que provocó el origen de la pintura de seda fingida” (SANTOS 2009, p. 535). E o autor prossegue:

Si para la pintura de carácter religioso los artistas pintores usaron como modelo las estampas, grabados e imágenes de lós misales, la fuente de inspiración para esta otra clase de pintura decorativa fueron los propios tejidos de seda, cuyos motivos naturales fueron reproducidos por esta nueva clase de pintura a través de diferentes técnicas de policromía y dorado de gran tradición para los pintores y doradores de Minas Gerais (SANTOS 2009, p. 535).

No contrato firmado em 17 de abril de 1818 com Joaquim Gonçalves da Rocha para a pintura dos camarins dos altares colaterais da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Sabará existe referência ao uso de decoração em *seda fingida*: “Que serão também doirados os dois Altares Collateraes com toda a sua talha , nos fundos de branco burnidos pela forma do Altar Mor, e os seos Camarins pintados de sedas de campo perola” (PASSOS 1940, p 118).

Santos (2009) assinala a diferença entre a pintura decorativa das igrejas e a pintura utilizada na escultura policromada. Nesta última, tem-se o estofamento que segundo o Dicionário Academia Autoridades (1780) citado pelo autor, significa:

Pintar sobre oro bruñido algunos relieves al temple; como: tarjetas, cogollos &c. Y también colorir sobre el dorado algunas hojas de talla. En el arte de doradores es raer con la punta del instrumento, que ellos llaman grafio, el colorido dado sobre lo dorado de la madera, formando diferentes rayas, ó líneas, para que se descubra el oro que está debaxo, y haga visos entre los colores con que se pintó.<sup>99</sup>

Segundo o Dicionário Raphael Bluteau *estofar* figuras ou roupas significa “sobre ouro brunido, cobrir de cor, e depois riscar com a ponta de um estilo de pau ou de prata, ficando a

---

<sup>98</sup> Em português: seda lavrada. Lavrar: Fazer todo gênero de obras, trabalhar, lapidar, cavar, beneficiar, abrir com boril, bordar. Dicionário online Luiz Maria da Silva Pinto, 20 ago. 2018. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/3/lavrada> . Acesso em 20 de agosto, 2018.

<sup>99</sup> DICCIONARIO Academia Autoridades de la Real Academia Española, 1780, tomo 1, pag. 446. Citado por SANTOS 2009, p. 536.

flor, folhagem ou outro lavor, que fez de ouro à vista”<sup>100</sup>. Desta maneira, Santos (2009) ressalta que a decoração das igrejas trata de “pintura de imitação têxtil” e não de estofamento, já que os artistas se limitavam na maioria das vezes à utilização da pintura a pincel.

Da mesma forma que a imitação de estampas de tecidos foi empregada na decoração das igrejas ornamentando camarins e mesas de retábulos, esta foi também utilizada nas vestes das esculturas sob a forma de estofamento. Ao observarmos as vestes das esculturas podemos associá-las facilmente a tecidos, mesmo que o entalhamento não proponha naturalidade, a policromia, quando bem realizada, nos remete às estampas e bordados, trazendo realismo à composição. Sobre o estofamento das vestes das esculturas Gilca Flores de Medeiros (1999) afirma:

“O estofamento é a representação do panejamento (tecidos, bordados, etc.). Na imaginária essa representação pode chegar a um requinte impressionante, com a utilização de várias técnicas de decoração: esgrafito, pastiglio, punção, pintura a pincel, além da utilização de recursos como colocação de rendas, incrustação de pedras, etc.(...) o esgrafito é uma das técnicas mais frequentes do estofamento, pois é o que faz a representação da estamparia dos tecidos (MEDEIROS 1999, p. 47)

Na busca da compreensão da policromia sabarense, comparamos as imagens do grupo estudado com tecidos, e pudemos perceber algumas semelhanças na escolha dos motivos e nas cores.

A peça de indumentária do século XVIII<sup>101</sup> apresenta composição floral com a utilização de pequenos buquês onde se sobressaem flores vermelhas, os motivos são distribuídos esparsamente sobre fundo claro e o acabamento da borda é realizado com renda cinza. Esta composição é semelhante à visualizada na sobretúnica da imagem de *Santa Catarina de Alexandria* da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. O acabamento em renda na barra nos remete à inspiração para a utilização do relevo nas bordas das vestes das esculturas (FIGURA 165).

A casula confeccionada em damasco verde, do Museu de Arte Sacra do Maranhão<sup>102</sup> assemelha-se às vestes do *Santo Antônio* da Igreja de Nossa Senhora do Rosário por apresentar ornamentação em folhagens largas, curvilíneas, lembrando plumas. Estas são combinadas com

---

<sup>100</sup>ESTOFAR. Dicionário Raphaelael Bluteau. Disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/estofamento>

<sup>101</sup> Peça de indumentária (capa) realizada em seda de cor marfim. Confeção manual, tecido bordado com motivos florais. Origem desconhecida. CDTM, Centre de documentació i museu têxtil – número de registro: 11493 <http://imatex.cdm.cat/cat/pubIndexPub.aspx>.

<sup>102</sup> (COPPOLA 2013, p. 203)

outras menores, igualmente curvilíneas dando à composição aparência leve porém opulenta (FIGURA 166).

Figura 165 – Peça de indumentária (capa) do século XVIII com motivos florais e veste de Santa Catarina de Alexandria da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará/MG.



a)



b)



c)

a) Capa de seda bordada com motivos florais, confecção manual. Origem desconhecida. Século XVIII. CDTM, Centre de documentació i museu tèxtil – número de registro: 11493 <http://imatex.cdm.t.cat/cat/pubIndexPub.aspx>

b) Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018;

c) Santa Catarina de Alexandria. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe do estofamento da sobretúnica. Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Figura 166 – Casula em Damasco e vestes de Santo Antônio da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará.



a)



b)



c)

Legenda:

a) Parte posterior de Casula do Museu de Arte Sacra do Maranhão (MAS/MA), confeccionada em damasco verde (COPPOLA 2013, p. 203).

b) Santo Antônio de Pádua. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

c) Santo Antônio de Pádua. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará. Detalhe da parte posterior da sobretúnica. Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

Um tecido de seda adamsada possivelmente de origem espanhola ou italiana dos séculos XVI ou XVII<sup>103</sup>, apresenta motivos semelhantes à túnica de Santo Antônio com estruturas justapostas como favos (FIGURA 167).

Figura 167 – Tecido em damasco do século XVI ou XVII e túnica de Santo Antônio da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Sabará.



A casula em seda bordada do século XVI<sup>104</sup>, apresenta motivos fitomorfos estilizados com curvas e contra curvas que se assemelham ao escapulário de São João da Cruz da igreja de Nossa Senhora do Carmo (FIGURA 168).

<sup>103</sup> Tecido em damasco, possivelmente de origem espanhola ou italiana. Século XVI ou XVII. Número de registro 5432. CDTM, Centre de documentació i museu tèxtil <http://imatex.cdm.t.cat/cat/pubIndexPub.aspx>.

<sup>104</sup> Casula em seda bordada, com motivos florais estilizados. Número de registro 2956. CDTM, Centre de documentació i museu tèxtil <http://imatex.cdm.t.cat/cat/pubIndexPub.aspx>.

Figura 168 – Casula em seda bordada do século XVI e escapulário de São João da Cruz da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará.



Legenda:

a) Casula em seda bordada, com motivos florais estilizados. Século XVI. Número de registro 2956. CDTM, Centre de documentació i museu tèxtil <http://imatex.cdm.t.cat/cat/pubIndexPub.aspx>.

b) Escapulário de São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará. Fotografia: Adriano Bueno, maio, 2018.

c) São João da Cruz. Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará. Fotografia: Adriano Bueno, outubro, 2017.

A Dalmática pertencente ao acervo da Igreja de Nossa Senhora do Carmo apresenta motivos florais em tonalidade clara, sendo adornada por tira bordada branca com motivos fitomorfos simplificados (FIGURA 169). A composição assemelha-se à observada nas vestes da escultura de São Pedro de Verona da Igreja de Nossa Senhora da Conceição.

Figura 169 – Dalmática da igreja de Nossa Senhora do Carmo e estofamento das vestes de São Pedro de Verona da igreja Matriz, ambos de Sabará.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises realizadas neste trabalho, juntamente com os estudos bibliográficos, nos levaram a algumas considerações que acreditamos contribuir para o conhecimento das esculturas da cidade de Sabará. As imagens estudadas apresentam policromia diversificada, havendo a aplicação de folhas metálicas, uso de renda, punções, bem como ornamentações com motivos fitomorfos de diferentes formas e tamanhos.

O estofamento apresenta elementos identitários, que conferem singularidade à policromia: os relevos largos e altos, atingindo em algumas esculturas a espessura de 2 mm e o uso, em esgrafito, de flor que acreditamos possuir formato de alcachofra.

Ao desenvolvermos este estudo pudemos constatar que algumas esculturas são semelhantes na composição do estofamento, sendo que determinados casos nos chamaram à atenção, nos levando à elaboração de hipóteses. Os púlpitos da igreja de Nossa Senhora do Carmo, pintados por Joaquim Gonçalves da Rocha, apresentam policromia similar a outras encontradas nas esculturas analisadas: o esgrafito das vestes de Jesus e a pintura a pincel das vestes da Samaritana, ambos do púlpito do lado da Epístola, são semelhantes aos vistos nas vestes de Santa Cecília da igreja Matriz. A flor que lembra alcachofra, empregada nos ornamentos das vestes de São Simão Stock e São João da Cruz da igreja do Carmo, São João Nepomuceno da Matriz e Santana Mestra do Museu do Ouro, é também visualizada no manto de Jesus, do púlpito do lado do Evangelho.

Tais semelhanças nos levam a duas proposições: a primeira é que existiu uma oficina de policromia em Sabará, que hipoteticamente teria sido liderada por Joaquim Gonçalves da Rocha, proposição que se fortalece com o documento de 1818, onde fica determinado que a Ordem Terceira do Carmo deveria disponibilizar casas para o pintor guardar suas tintas e para a morada dos seus oficiais durante as obras na igreja. A relevância dos trabalhos documentados certifica a experiência e respeitabilidade de Gonçalves da Rocha. As pinturas nos forros da capela do Mosteiro de Macaúbas em Santa Luzia, os vários contratos para pintura da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, e ainda, as pinturas de forros não documentadas, mas que apresentam características condizentes com os trabalhos conhecidos do artista, demonstram que Joaquim Gonçalves da Rocha chefiava uma oficina atuante na região.

A segunda proposição é que o artista teria policromado as esculturas de São Simão Stock, São João da Cruz, Santana Mestra e São João Nepomuceno. Leva-nos a esta conjectura os seguintes detalhes: Conforme observou Olinto Rodrigues constatamos que os motivos ornamentais da Santa Cecília assemelham-se aos de São Simão Stock e São João da Cruz; encontramos também similaridades entre a policromia da Santa Cecília e a visualizada no

púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo, lado da Epístola; identificamos, no púlpito do lado do Evangelho, flor semelhante à encontrada nas vestes dos santos carmelitas. Existe então uma ligação sutil entre estas obras, que se dá através dos traços de sua policromia. Sendo Gonçalves da Rocha atestadamente o responsável pela pintura dos púlpitos, por analogia ele teria policromado também São Simão Stock, São João da Cruz, Santana Mestra e São João Nepomuceno.

As esculturas citadas, além de possuírem policromias semelhantes apresentam mesma época de datação. A talha dos santos carmelitas foi concluída em 1778, época em que Joaquim Gonçalves da Rocha estaria com cerca de 23 anos, a Santana Mestra é datada entre 1775 e 1790 aproximadamente, São João Nepomuceno situa-se na passagem do século XVIII para o XIX e Santa Cecília seria da segunda metade do século XVIII. Neste período o citado pintor estaria em plena atividade.

Reconhecemos, no entanto, que necessitamos de mais evidências para a continuidade deste estudo. A suposição de que Gonçalves da Rocha policromou os santos carmelitas, a Santana Mestra e São João Nepomuceno pode ser certificada a partir do aprofundamento desta pesquisa.

A policromia das esculturas da cidade de Sabará é diversificada por apresentar variedade nas técnicas de ornamentação e nos motivos empregados. Sua singularidade decorre dos elementos que lhe são característicos, como já citados anteriormente a largura e a espessura dos relevos e a recorrência da flor semelhante à alcachofra. Desta maneira, consideramos que a policromia sabarense representa a diversidade da escola mineira, mas ao mesmo tempo possui peculiaridades que a distinguem, estabelecendo uma dicotomia: apresenta singularidade embora seja a expressão da diversidade da policromia de Minas Gerais.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Célio Macedo. Pequeno relato sobre o culto de um santo Jesuíta em Minas Gerais. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v.1, nº5,dez.1997,p.3-4.

\_\_\_\_\_. Joaquim Gonçalves da rocha, sua oficina e a pintura ilusionista em igrejas de Sabará, Caeté e Santa Luzia. In: *Desenhando palavras e construindo geometrias [recurso eletrônico] : espaço escrito e espaço pintado no tempo barroco*. Magno Moraes Mello (org.). Belo Horizonte : Clio Gestão Cultural e Editora, 2016.

ÁVILA, Affonso. Igrejas e Capelas de Sabará. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, vol 8, p. 21-63, jul. 1976.

\_\_\_\_\_. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 2ª ed., 1980.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: 1983. Vol. 1

CAETANO, Joaquim Inácio. Os tecidos fingidos na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal: estudo de um motivo. In: *Conservar Patrimônio* nº 27 (2018) p. 63-69. ARP - Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. Disponível em <http://revista.arp.org.pt>. Acesso em 30/05/2018.

COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos (Org). *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo:Edusp,2005.

\_\_\_\_\_. Imaginária devocional policromada no Brasil: Materiais e técnica. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO IPCR:Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Lisboa, 29 a 31 de outubro de 2002, Actas... Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR), 2004,p.247-252.

\_\_\_\_\_. *Imagens religiosas em Minas Gerais*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO IBERO-AMERICANO. 2006. Ouro Preto. Atas ... Belo Horizonte:Editora C/Arte. 2008. CD-ROM.

COELHO; QUITES. Duas esculturas do Aleijadinho: São Simão Stock e São João da Cruz. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v.12, nº 40, jun.2008, p.1-6, jun. 2008.

\_\_\_\_\_. *Estudo da escultura devocional em Madeira*. 1ªed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

\_\_\_\_\_. *Tesouro das Minas: Análises da Sant'Ana Mestra de Sabará*. *Boletim do CEIB*, Belo Horizonte, v.18, nº 57,mar.2014,p.1-6, março de 2014.

CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, 3º período: 1562 - 1563, sessão XXV. <http://agnusdei.50webs.com/trento.htm>

COPPOLA, Soraya A. Álvares. *Nos Caminhos do Sagrado: Conhecimento e valorização como conservação dos acervos têxteis arquidiocesanos de Mariana/MG e São Luis do Maranhão*. Orientador: Luiz Antônio Cruz Souza. 396 f. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

DIAS, Fernando C. Para uma sociologia do barroco mineiro. In Barroco 1. Belo Horizonte, UFMG, 1969, p. 63 – 74.

EVANGELISTA, Adriana Sampaio. Santos e Devoção: o culto às Imagens. Imagem Brasileira, Belo Horizonte: Ceib, n.3, p. 11-21, 2006.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina. Manual da Normalização de publicações técnico científicas. 9ª ed., 2013. Belo Horizonte: editora UFMG

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Imaginária e imaginário no Brasil colonial. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 18, 2009. Salvador. Anais ... Salvador: ANPAP, 2009.

HERRERA ROMERO, Nireibi Deyanira. *Remoção de uma repintura: valorização estética de uma imagem de Santo Antônio*. 1998. 60 f.. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Glossário de Bens Móveis e Integrados: listagem preliminar de verbetes para leitura e análise conclusiva). Portaria PRES-IPHAN nº 138 e 234 de 2000. Anexo do memorando 13/01/Glossário?BM/DID/IPHAN/, de 30.03.01.

LAMPERT, Denise. Nossa Senhora do Ó ou da Expectação: Conservação e Restauração de uma escultura em Madeira Policromada. Monografia, 14º Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – CECOR , Escola de Belas Artes, UFMG. Belo Horizonte, MG, 2003. 83 f.

LORÊDO, Wanda Martins. Iconografia Religiosa: dicionário prático de identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002

<sup>1</sup> MALAFAIA, Ana Paula de Souza Rodrigues. *Santa Cecília: limpeza de uma policromia*. 1996. 56 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

MARTINS, Judith. Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Rio de Janeiro: MEC, 1974. 2v. (Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; 27)

MOURÃO, Paulo Krüger Correa. A matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará. O Diário, Belo Horizonte, 13, set. 1957. Fascículo XV, Ministério da Educação e Cultura.

MENEZES, Isabella Carvalho de. Os guardiões: Jogos e teias de construção imaginativa no Museu do Ouro. 2016. 132 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

NUNES, Philippe. Arte da pintura: symmetria, e perspectiva. Porto: Paisagem, 1982.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. IN: AGUILAR, Nelson (org.). MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO. Arte Barroca- Baroque Art. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

PASSOS, Zoroastro Vianna. Em torno da História de Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e a sua Igreja – obras do Aleijadinho no templo. Rio de Janeiro: 1940.

QUITES, Maria Regina Emery. Conservação-restauração de imagens devocionais: reflexão teórico-conceitual aplicada à escultura em madeira policromada (em fase de pré-publicação).

RACINET A. ; Dupont-Auberville A. The World of Ornament. Die Welt der Ornamente; L'Univers de l'ornement. Taschen, Biblioteca Universalis, p.674.

RAMOS, Adriano Reis. Aspectos estilísticos da estatuária religiosa no século XVIII em Minas Gerais. In: Barroco. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais. v. 17. 1993/6 p. 193-204.

SANTOS, Antônio Fernando B. dos. Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías. 714 f. Tese (Doutorado em Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico Artístico) – Faculdade de Belas Artes, Universidade Politécnica de Valencia, Valencia, 2009.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Aspectos da imaginária luso-brasileira em Minas Gerais. In: Imagem Brasileira nº 1. Belo Horizonte, 2001, p. 63-79.

\_\_\_\_\_. Características específicas e escultores identificados. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos (Org). Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Edusp, 2005.

\_\_\_\_\_. Mestre Sabará: santeiro do período rococó mineiro. *Boletim do CEIB*: v.6,21, fev.2002, p.4-6.

TABATT, Francisca Del Valle. Protocolo de descripción de ornamentación litúrgica. CDBP, dirección de Bibliotecas, Archivos e Museos, 2016.

TEDIM, José Manuel. Imaginária religiosa na região do Porto: subsídios para o seu estudo. Imagem Brasileira, Belo Horizonte: Ceib, n.2, p. 11-17, 2003.

TEIXEIRA, Raquel. *São Miguel Arcanjo: Complexidade de uma policromia*. 2003. 18 f. Monografia (Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003. Orientador: Luiz Antônio Cruz Souza e Maria Regina Emery Qites.

TORRES, Aline Mara. Recuperação da legibilidade da escultura de Santa Bárbara pertencente à Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará. 2015. 64 f. (Especialização em Conservação, Restauração de Bens Culturais Móveis) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SPELTZ, Alexander. Estilos de ornamentos. 3765 ilustrações de livre reprodução. Tradução: Ruth Judice. Rio de Janeiro: Ediouro, s/data, p. 392.

## Dicionários e enciclopédias

ALCACHOFRADO. In: BLUTEAU, Raphael. Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico ... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 -

1728. 8 v. Disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br>. Acesso em 8 dez. 2018. Acesso em 12/12/2018

ALCACHOFRADO. In: PINTO, Luiz Maria da Silva. Dicionário da Língua Brasileira por Luiz Maria da Silva Pinto, natural da Província de Goyaz. Na Typographia de Silva, 1832. Disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br>. Acesso em 12/12/2018.

ESTOFAR. Dicionário Raphael Bluteau. Disponível em <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/1/estofamento> Acesso em 20/05/2018.

GAVINHA. Dicionário Michaelis online: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=gavinha> Acesso em 10/06/2018.

JOAQUIM GONÇALVES DA ROCHA. In: PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

LAVRAR. Dicionário online Luiz Maria da Silva Pinto, 20 ago. 2018. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/3/lavrada> . Acesso em 20 de agosto, 2018.

ROWER, Basílio. Dicionário Litúrgico. Petrópolis: Vozes, 1947.

SABARÁ. BARBOSA, Waldemar de Almeida. In: Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais. Belo Horizonte: Saterb, 1971, p. 418-420.

SABARABUÇU. BARBOSA, Waldemar de Almeida. In: Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais. Belo Horizonte: Saterb, 1971, p. 420-421.

SABARABUÇU. DELVAUX, Marcelo Motta. In: ROMEIRO, Adriana; BOTELHO, Ângela Vianna. Dicionário Histórico das Minas Gerais: período colonial. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 361-364.

SHADOW WORK. In: Needlework through History: An Encyclopedia. London, 2007.

### Sites

CDTM, Centre de documentació i museu tèxtil <http://imatex.cdmt.cat/cat/pubIndexPub.aspx> Acesso: De março a agosto 2017.

<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/minasgerais/sabara.pdf> Acesso em: 22/07/2018.

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872> Acesso em 01/12/2018.

<http://memoriaarquitectura.com.br/projetos/dossie-de-tombamento-santana-mestra-de-aleijadinho-sabara-mg/> Acesso em 8/11/2018.

[http://www.mda.gov.br/arquivos/TABELA MEDIDAS AGRÁRIAS NÃO DECIMAIS.pdf](http://www.mda.gov.br/arquivos/TABELA%20MEDIDAS%20AGRARIAS%20NAO%20DECIMAIS.pdf). In:  
<http://doc.brazilia.jor.br/HistDocs/Medidas-antigas-nao-decormais.shtml> Acesso em  
01/12/2018.

## APÊNDICE

### DESENHOS

#### Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

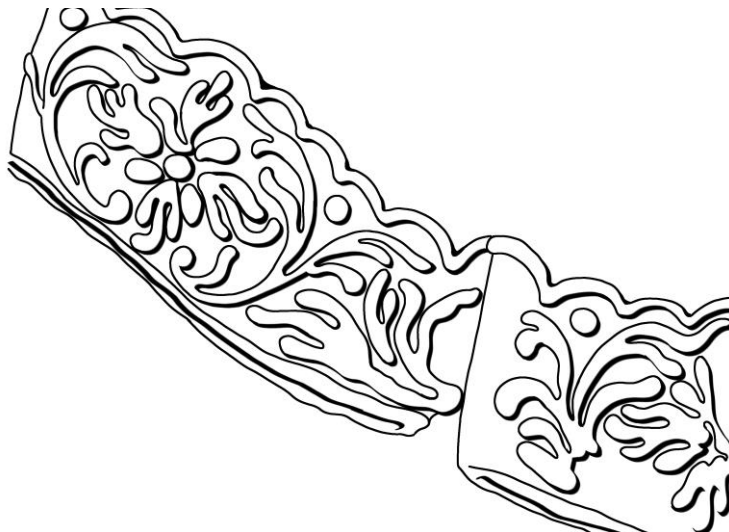
##### *Nossa Senhora da Conceição*

Nossa senhora da Conceição. Esgrafito da face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

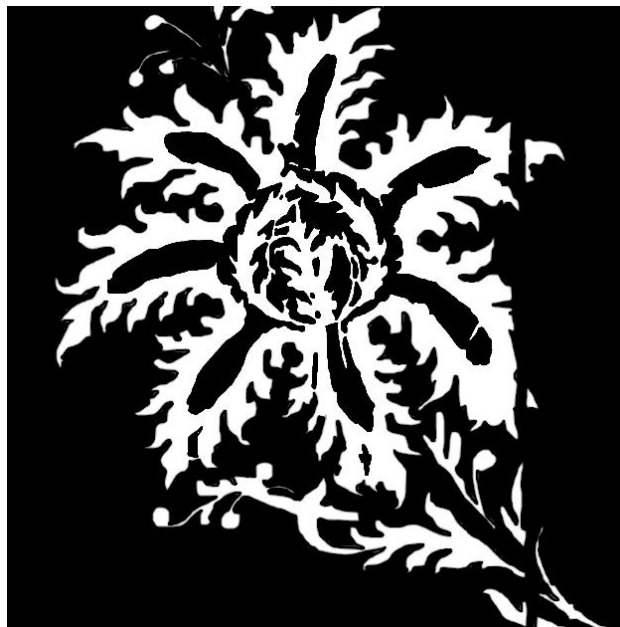
Nossa senhora da Conceição. Relevo do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

*São João Nepomuceno*

São João Nepomuceno. Esgrafito da face externa do manto.



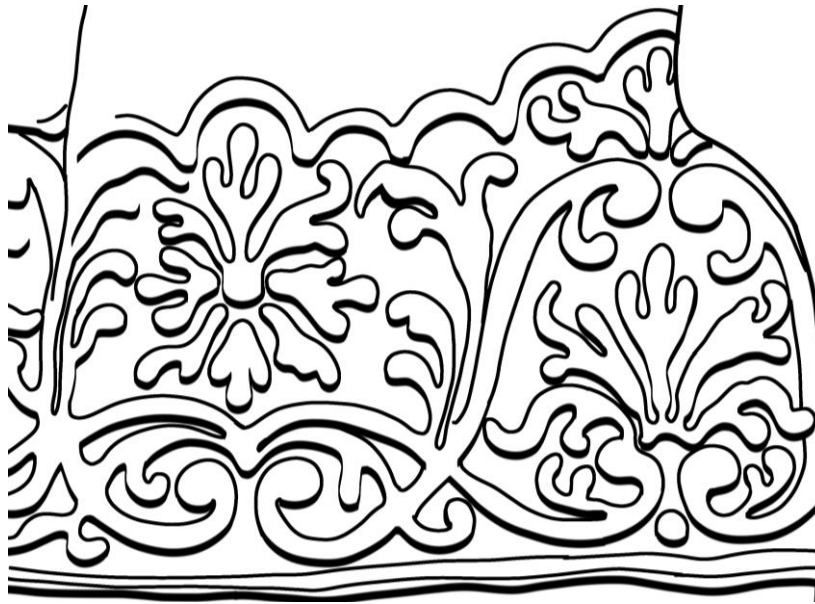
Digitalização: Adriano Bueno

São João Nepomuceno. Esgrafito face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

São João Nepomuceno. Relevo.



Digitalização: Adriano Bueno

### *Santa Cecília*

Santa Cecília. Esgrafito da túnica.



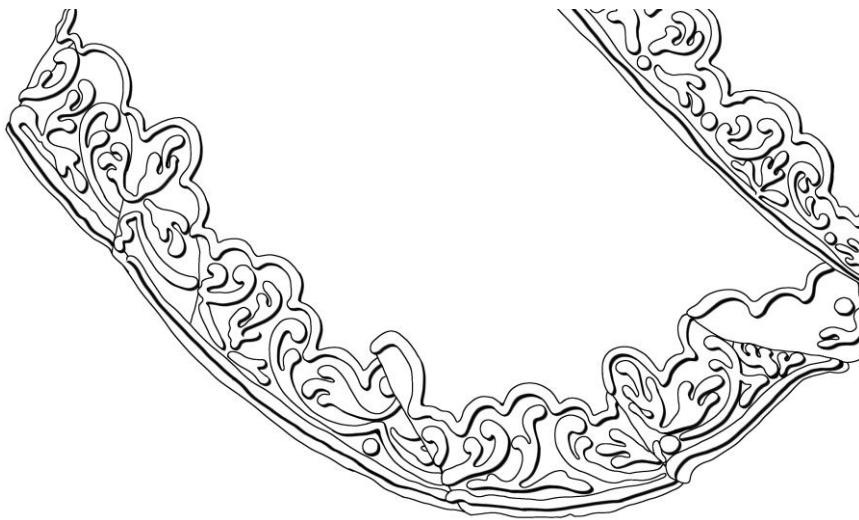
Digitalização: Adriano Bueno

Santa Cecília. Esgrafito da túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

Santa Cecília. Relevo.



Digitalização: Adriano Bueno

*São Pedro*

São Pedro. Esgrafito da face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

São Pedro. Esgrafito da parte frontal da túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

São Pedro. Pintura a pincel da túnica.



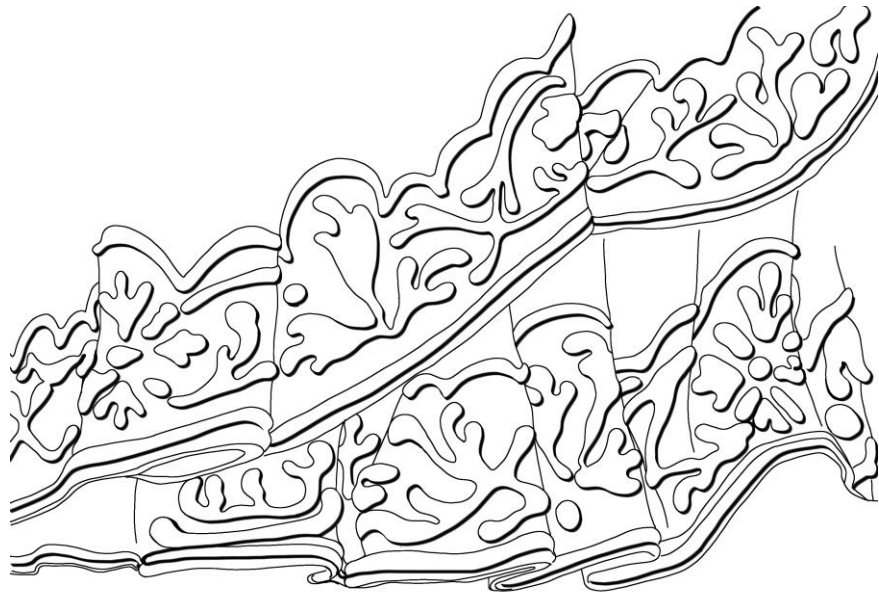
Digitalização: Adriano Bueno

São Pedro. Esgrafito da parte posterior da túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

São Pedro. Relevo das bordas do manto e da túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

***São Pedro de Verona***

São Pedro de Verona. Esgrafito do manto, parte posterior.



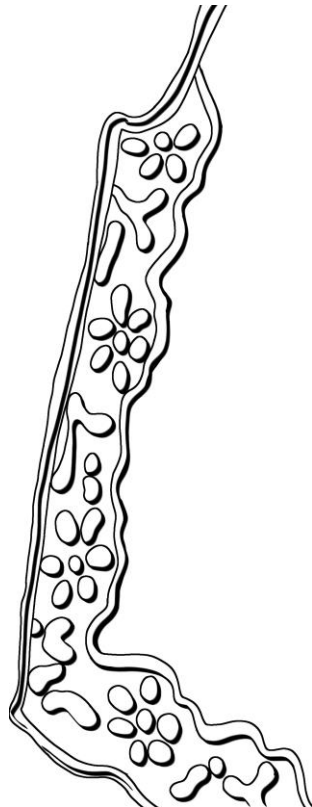
Digitalização: Adriano Bueno

São Pedro de Verona. Esgrafito do manto, parte frontal.



Digitalização: Adriano Bueno

São Pedro de Verona. Relevo.



Digitalização: Adriano Bueno

## Igreja de Nossa Senhora do Ó

### *Nossa Senhora do Ó*

Nossa Senhora do Ó. Pintura a pincel, face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora do Ó. Pintura a pincel face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora do Ó. Pintura a pincel. Face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

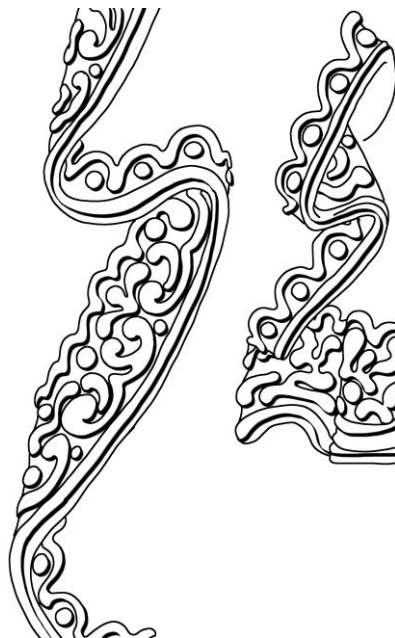
Nossa Senhora do Ó. Pintura a pincel, face interna do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

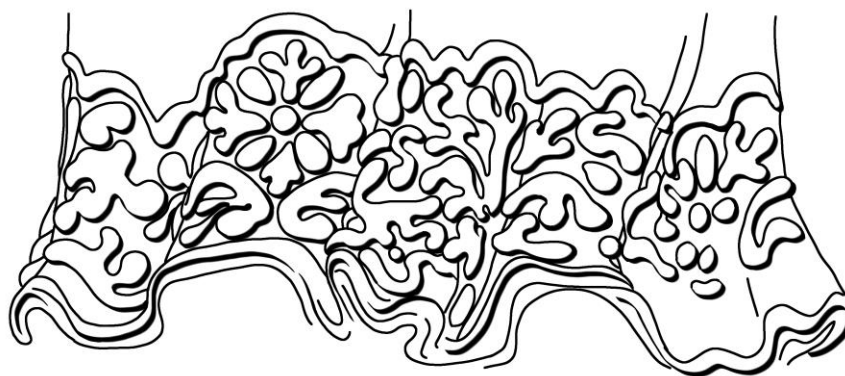
**Santa Bárbara**

Santa Bárbara. Relevo da borda do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

Santa Bárbara. Relevo da borda da túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

## Igreja de Nossa Senhora do Carmo

### *São Simão Stock e São João da Cruz*

São Simão Stock. Esgrafito e pintura a pincel do escapulário. Motivo antropomorfo



Digitalização: Adriano Bueno

São Simão Stock. Esgrafito do escapulário.



Digitalização: Adriano Bueno

São João da Cruz. Esgrafito do escapulário.



Digitalização: Adriano Bueno

São João da Cruz. Esgrafito da túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

São João da Cruz. Esgrafito da túnica.



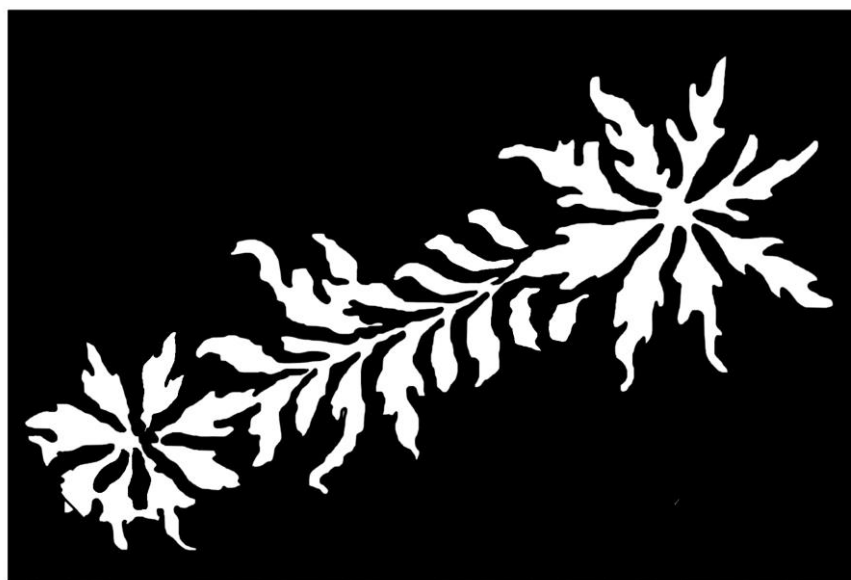
Digitalização: Adriano Bueno

São João da Cruz. Esgrafito da túnica.



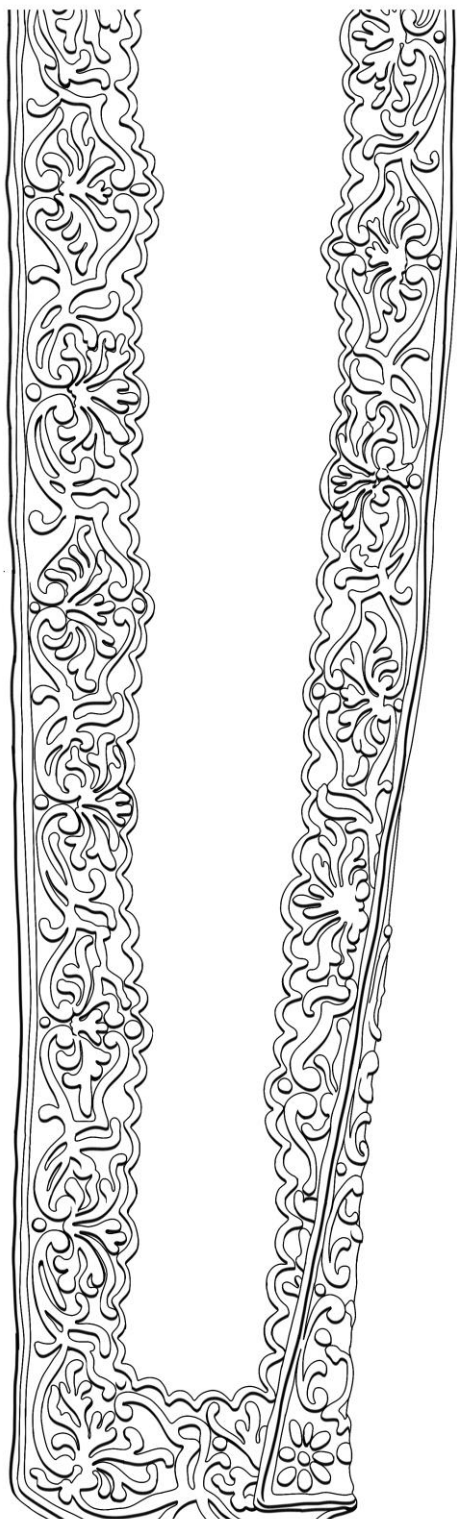
Digitalização: Adriano Bueno

São João da Cruz. Esgrafito da túnica.



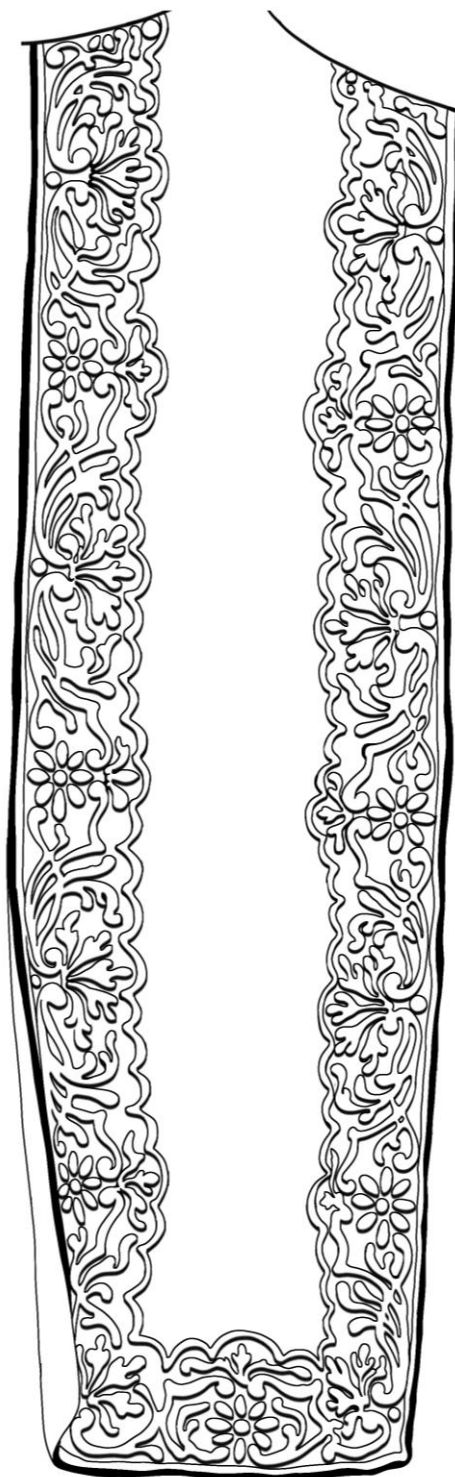
Digitalização: Adriano Bueno

São Simão Stock. Relevo do escapulário.



Digitalização: Adriano Bueno

São João da Cruz. Relevo do escapulário.



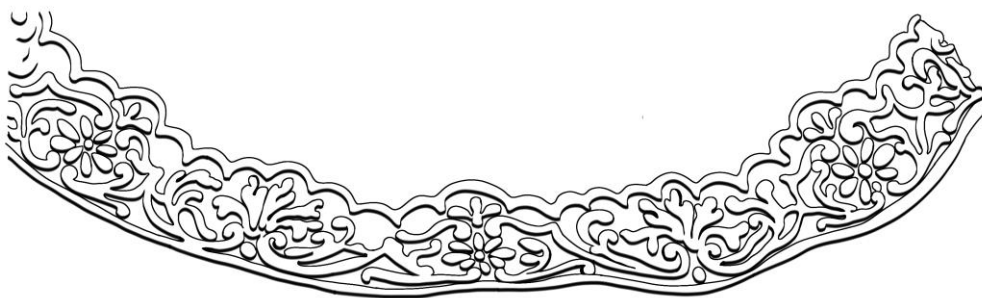
Digitalização: Adriano Bueno

São Simão Stock. Relevo do manto.



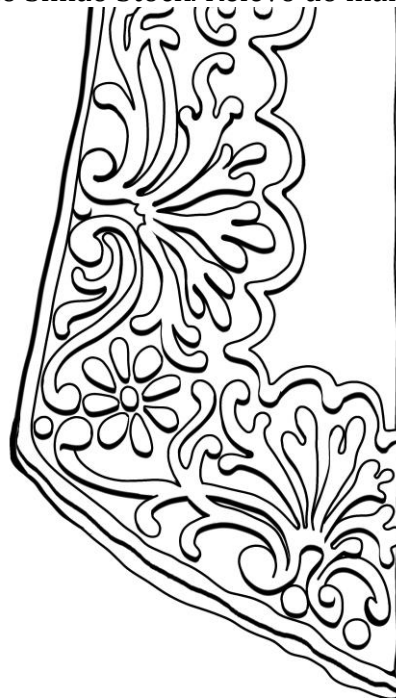
Digitalização: Adriano Bueno

São João da Cruz. Relevo do manto.



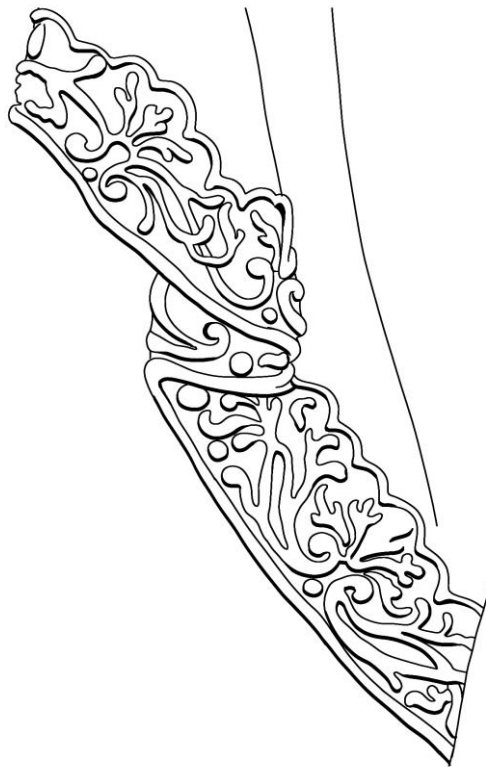
Digitalização: Adriano Bueno

São Simão Stock. Relevo do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

São João da Cruz. Relevo do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

***Púlpitos***

Púlpito lado do Evangelho. Esgrafito



Digitalização: Adriano Bueno

Púlpito lado da Epístola. Esgraffito



Digitalização: Adriano Bueno

## Igreja de Nossa Senhora do Rosário

### *Nossa Senhora do Rosário*

Nossa Senhora do Rosário. Esgrafito, face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora do Rosário. Esgrafito, face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora do Rosário. Esgrafito, face externa do manto.



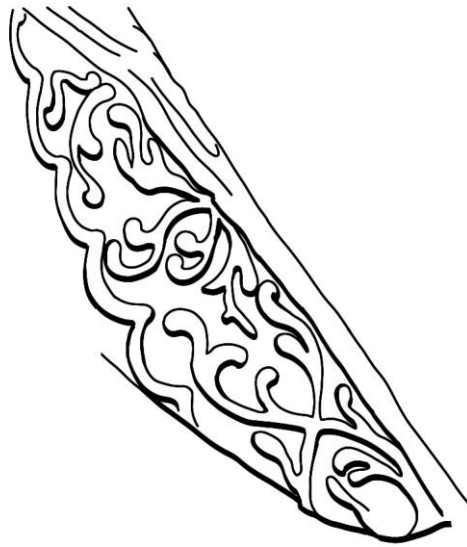
Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora do Rosário. Esgrafito, face externa do manto.



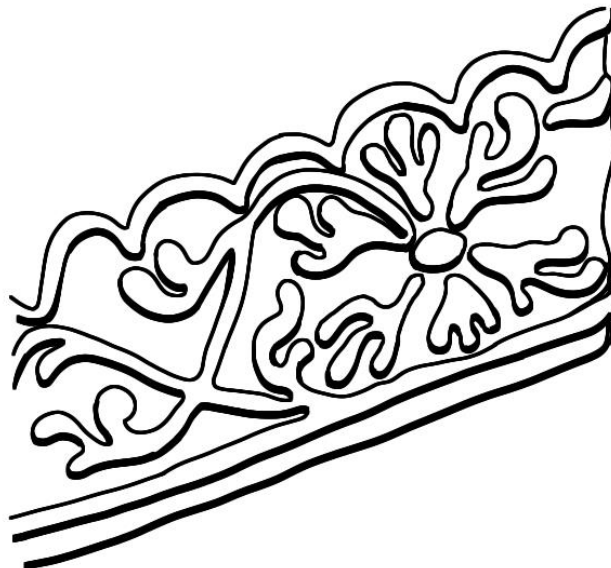
Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora do Rosário. Relevo, borda do manto, parte superior direita.



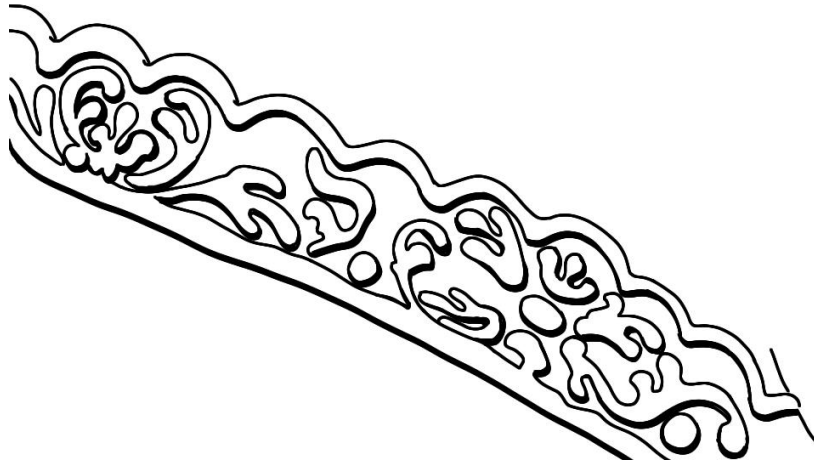
Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora do Rosário. Relevo da barra do manto, lateral direita.



Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora do Rosário. Relevo, borda do manto, parte posterior superior.



Digitalização: Adriano Bueno

### *Santas Mães*

Santas Mães. Esgrafito, face externa do manto de Maria.



Digitalização: Adriano Bueno

Santas Mães. Esgrafito, face externa do manto de Maria.



Digitalização: Adriano Bueno

Santas Mães. Esgrafito do manto de Maria.



Digitalização: Adriano Bueno

Santas Mães. Esgrafito do manto de Maria.



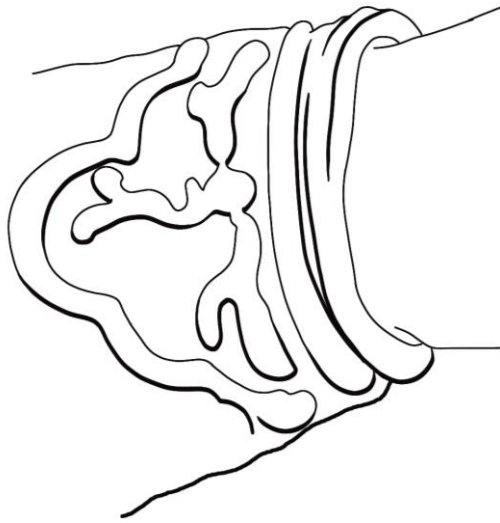
Digitalização: Adriano Bueno

Santas Mães. Pintura a pincel, túnica de Maria.



Digitalização: Adriano Bueno

Santas Mães. Relevo, manga da túnica de Maria.



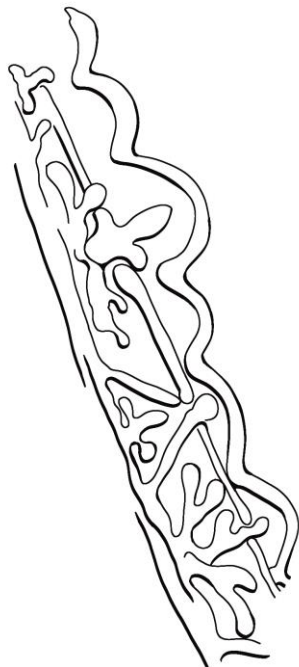
Digitalização: Adriano Bueno

Santas Mães. Relevo, manga da túnica de Santana.



Digitalização: Adriano Bueno

Santas Mães. Relevo, borda do manto de Santana.



Digitalização: Adriano Bueno

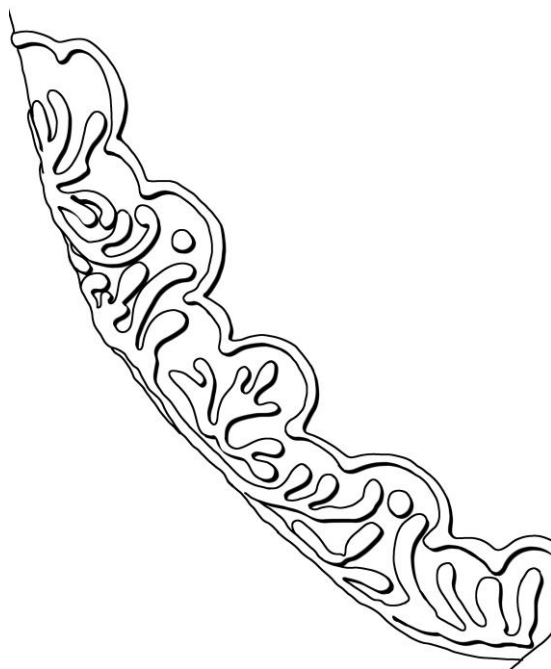
### ***São José Viajante***

São José Viajante. Esgráfito, face interna do manto.



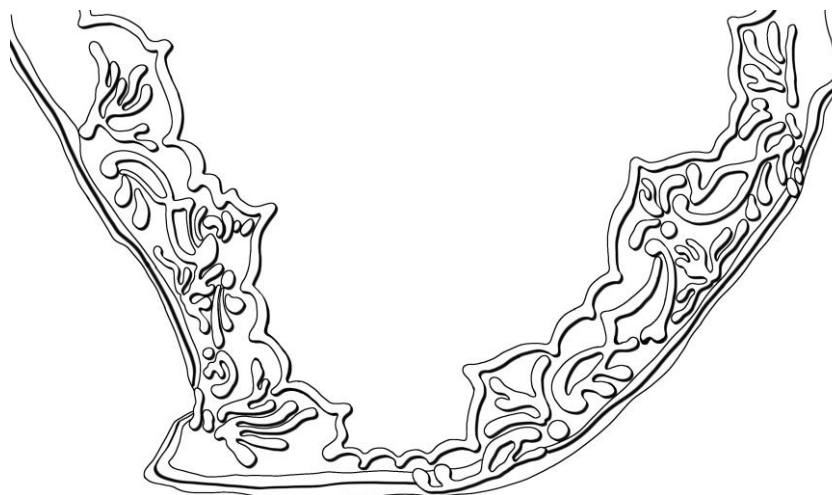
Digitalização: Adriano Bueno

São José Viajante. Relevo da face interna do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

São José Viajante. Relevo da face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

*São Joaquim*

São Joaquim. Esgrafito



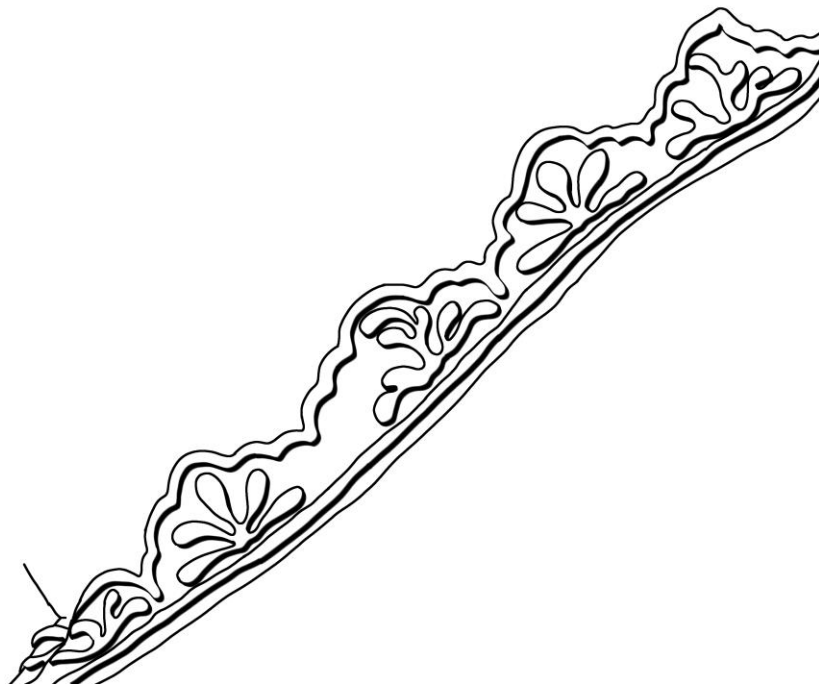
Digitalização: Adriano Bueno

São Joaquim. Pintura a pincel, face externa do manto.



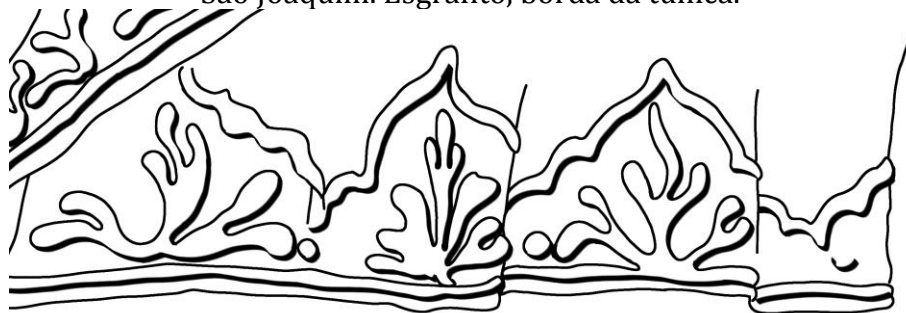
Digitalização: Adriano Bueno

São Joaquim. Esgrafito, borda do manto, face externa.



Digitalização: Adriano Bueno

São Joaquim. Esgrafito, borda da túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

*Santa Rita de Cássia*

Santa Rita de Cássia. Esgrafito, face interna do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

Santa Rita de Cássia. Esgrafito, face externa do manto, lado esquerdo.



Digitalização: Adriano Bueno

Santa Rita de Cássia. Pintura a pincel, túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

Santa Rita de Cássia. Pintura a pincel, túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

*São Caetano*

São Caetano. Esgrafito, parte posterior da túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

São Caetano. Esgrafito, parte posterior da casula.



Digitalização: Adriano Bueno

***Santa Catarina de Alexandria***

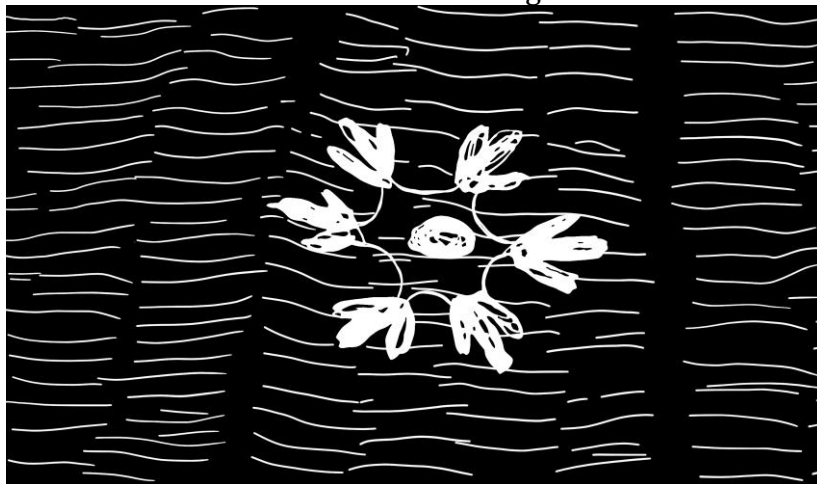
Santa Catarina de Alexandria. Pintura a pincel



Digitalização: Adriano Bueno

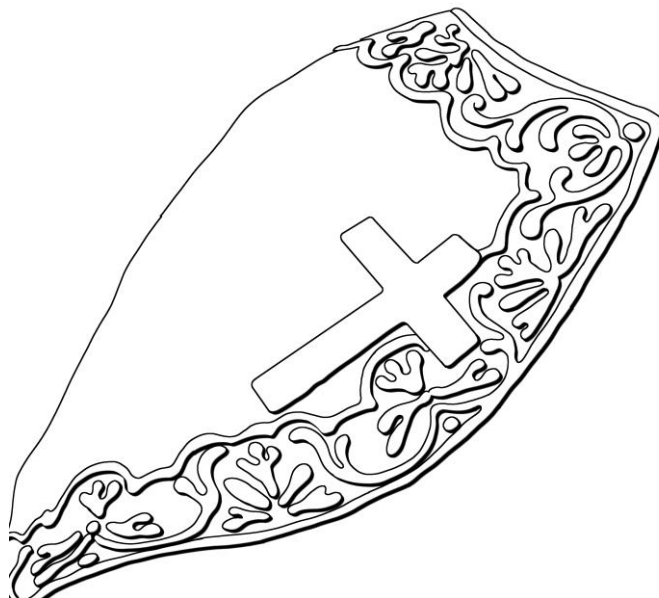
*São Camilo de Lellis*

São Camilo de Lellis. Esgrafito.



Digitalização: Adriano Bueno

São Camilo de Lellis. Relevo do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

*São João Batista*

São João Batista. Esgrafito, face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

***Nossa Senhora das Dores***

Nossa Senhora das Dores. Pintura a pincel da túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora das Dores. Pintura a pincel da túnica.



Digitalização: Adriano Bueno

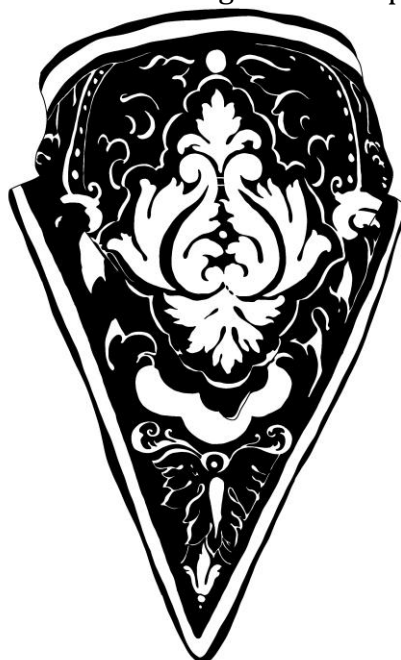
*Santo Antônio*

Santo Antonio. Esgrafito, parte frontal da sobretúnica.



Digitalização: Adriano Bueno

Santo Antônio. Esgrafito do capuz.



Digitalização: Adriano Bueno

Santo Antônio. Esgrafito, face externa da sobretúnica.



Digitalização: Adriano Bueno

**Igreja de São Francisco**

***Nossa Senhora Rainha dos Anjos***

Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Esgrafito, face externa do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Esgrafito, face externa do manto



Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Pintura a pincel, túnica.



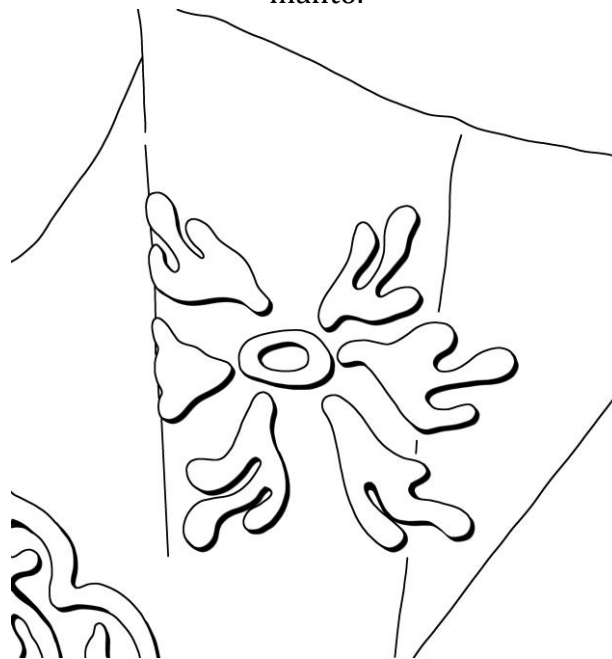
Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Pintura a pincel, véu.



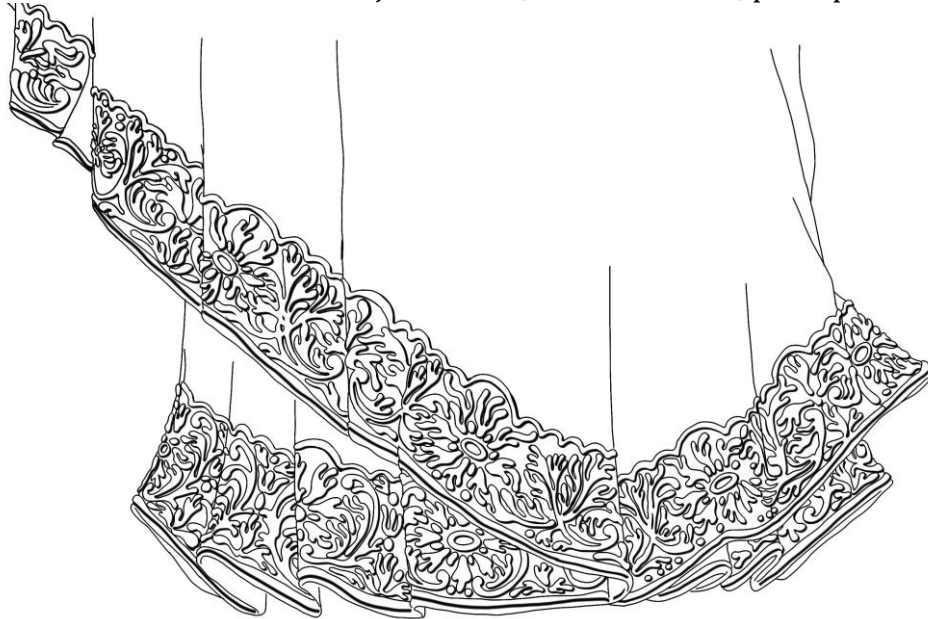
Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Relevo, face interna do manto.



Digitalização: Adriano Bueno

Nossa Senhora Rainha dos Anjos. Relevo, manto e túnica, parte posterior.

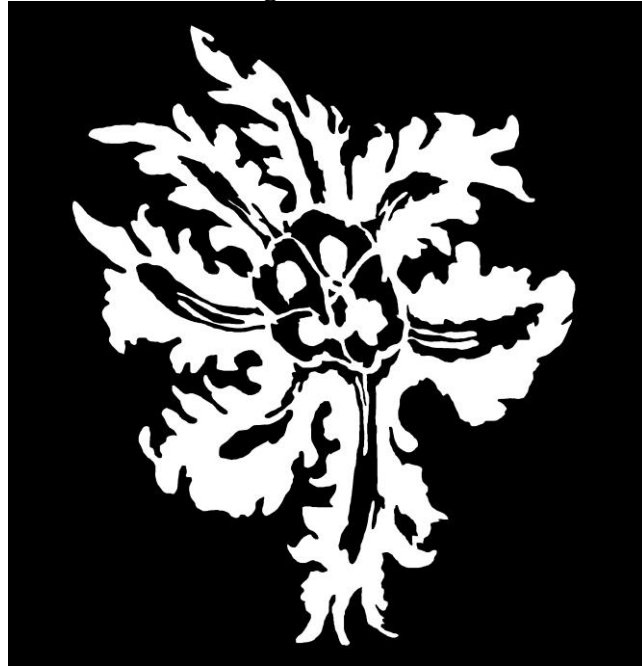


Digitalização: Adriano Bueno

Museu do Ouro

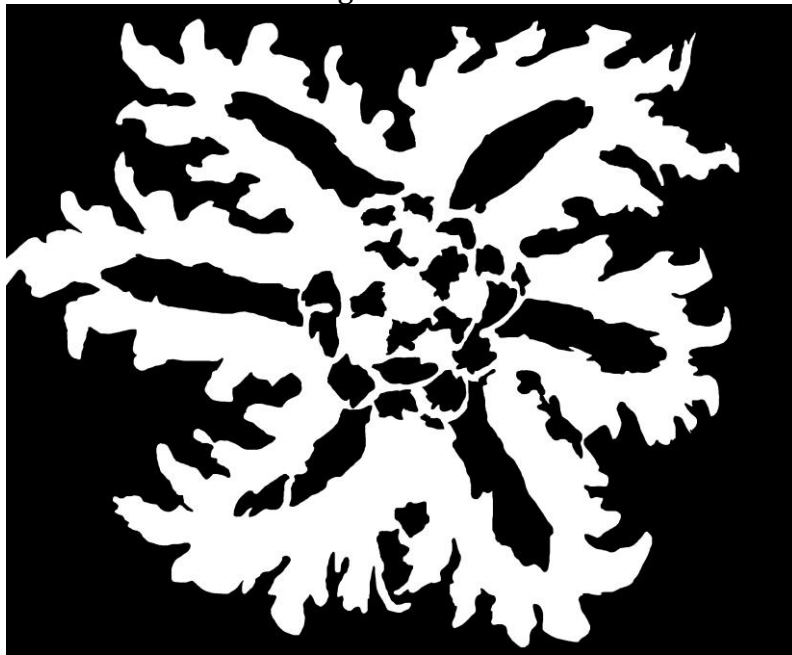
*Santana Mestra*

Santana Mestra. Esgrafito da túnica de Santana.



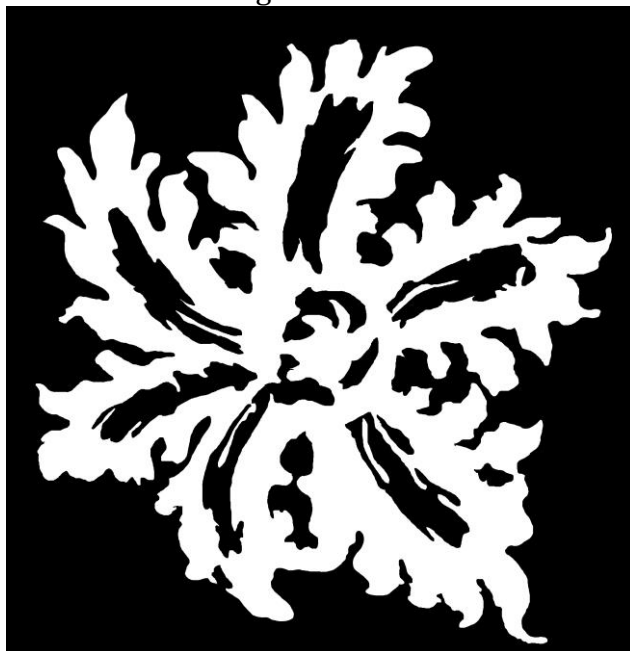
Digitalização: Adriano Bueno

Santana Mestra. Esgrafito da túnica de Santana.



Digitalização: Adriano Bueno

Santana Mestra. Esgrafito da túnica de Santana.



Digitalização: Adriano Bueno

Santana Mestra. Esgrafito da túnica de Santana.



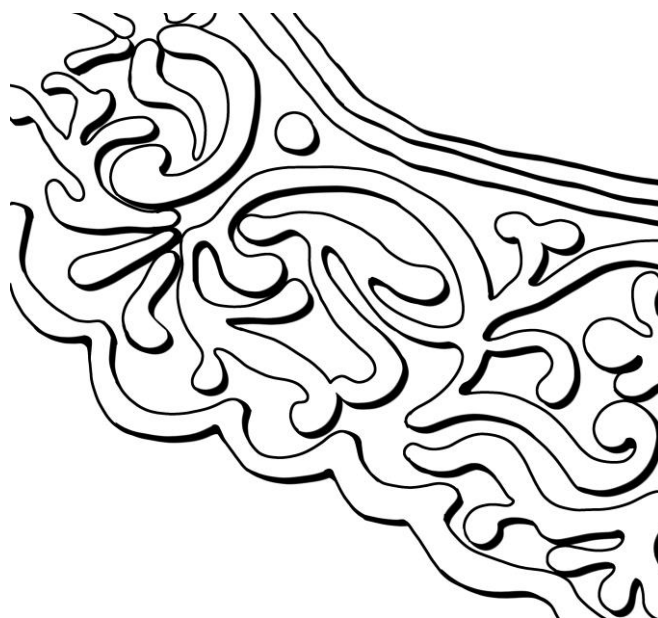
Digitalização: Adriano Bueno

Santana Mestra. Esgrafito do manto de Maria.



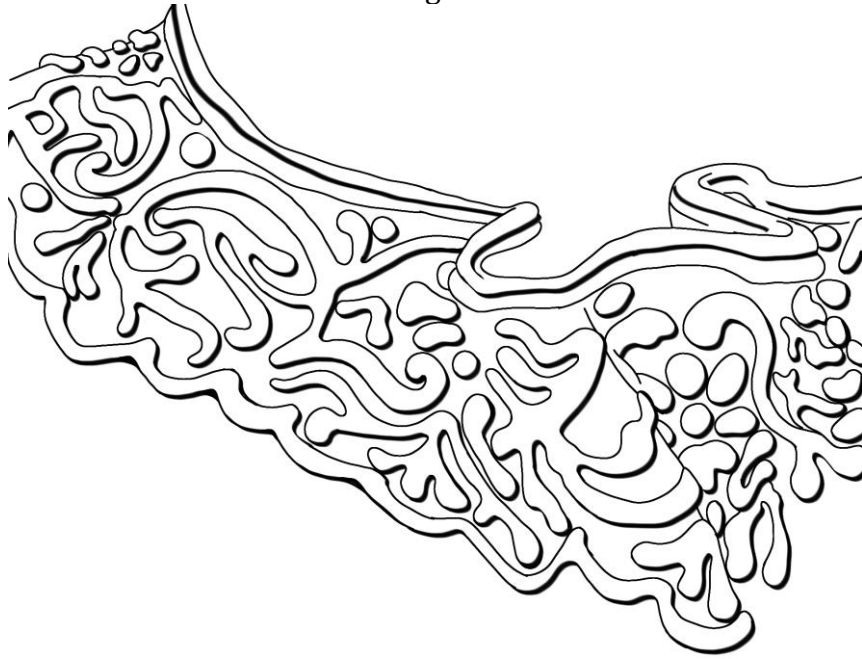
Digitalização: Adriano Bueno

Santana Mestra. Relevo da gola da túnica de Santana.



Digitalização: Adriano Bueno

Santana Mestre. Relevo gola da túnica de Santana



Digitalização: Adriano Bueno

## ANEXO 1

<b>Obras estudadas</b>				
<b>Igreja</b>	<b>Designação</b>	<b>Época provável</b>	<b>Técnicas utilizadas</b>	<b>Autoria/ atribuição</b>
Matriz de Nossa Senhora da Conceição	Nossa Senhora da Conceição 94 x 24 x 23 cm	Final do século XVIII	Douramento, esgrafito, pintura a pincel, punção e relevo.	Mestre Sabará
	Santo Antônio de Pádua 73 x 28 x 26 cm	Segunda metade do sec. XVIII	Douramento, esgrafito, pintura a pincel e punção.	
	São João Nepomuceno 85 x 37 x 24 cm	Sec. XVIII/XIX	Douramento, prateamento, esgrafito, pintura a pincel, punção e relevo e renda.	
	Santa Cecília 68,5 x 38 x 18 cm	2ª metade do século XVIII	Douramento, prateamento, esgrafito, pintura a pincel e relevo.	Mestre Sabará (?)
	São Pedro 88 x 49 x 30 cm	Início do século XIX	Douramento, esgrafito, pintura a pincel e relevo.	
	São Pedro de Verona 80 x 36 x 20 cm	Meados do século XVIII	Douramento, esgrafito, punção e relevo.	
Nossa Senhora do Ó	Nossa Senhora do Ó 95 x 35 x 25 cm	Início do século XVIII c. 1717	Douramento, esgrafito, pintura a pincel e punção.	
	Santa Bárbara 48 x 26 x 16	Século XVIII	Douramento, esgrafito, pintura a pincel e relevo.	
Nossa Senhora do Carmo	São Simão Stock 161 x 82 cm	1778	Douramento, prateamento, esgrafito, pintura a pincel e relevo e renda.	Antônio Francisco Lisboa (obra documentada)
	São João da Cruz 159 x 91 cm	1778	Douramento, prateamento, esgrafito, pintura a pincel e relevo e renda.	Antônio Francisco Lisboa (obra documentada)
	Púlpito lado do Evangelho Cristo apontando para um baú cheio de moedas, onde está também o coração do avarento	1781/83	Douramento, esgrafito, pintura a pincel e relevo.	Antônio Francisco Lisboa (obra documentada)
	Púlpito lado da Epístola Episódio da	1781/83	Douramento, esgrafito, pintura a pincel e relevo.	Antônio Francisco Lisboa (obra

<b>Obras estudadas</b>				
<b>Igreja</b>	<b>Designação</b>	<b>Época provável</b>	<b>Técnicas utilizadas</b>	<b>Autoria/ atribuição</b>
	Samaritana			documentada)
Nossa Senhora do Rosário	Nossa Senhora do Rosário 0,76 x 30 x 24 cm	-	Douramento, esgrafito, pintura a pincel, punção e relevo.	-
	Santas mães 65 x 46 x 17,5 cm	1ª metade do século XVIII	Douramento, esgrafito, pintura a pincel, punção e relevo.	-
	São José Viajante 64 x 31 x 21 cm	Meados do século XVIII	Douramento, esgrafito, pintura a pincel e relevo.	-
	São Joaquim 62 x 30 x 20 cm	-	Douramento, esgrafito, pintura a pincel e relevo.	-
	Santa Rita de Cássia 91 x 41 cm	Meados do século XVIII	Douramento, esgrafito e pintura a pincel.	-
	São Caetano 75 x 26 x 26	-	Douramento, esgrafito, pintura a pincel, punção e tecido.	-
	Santa Catarina de Alexandria 93 x 43 x 26 cm	-	Douramento, esgrafito, pintura a pincel e relevo.	-
	São Camilo de Lélis 88 x 32 x 28 cm	-	Douramento, esgrafito e relevo.	-
	São João Batista 53 x 27 x 18 cm	-	Douramento e esgrafito	-
	Nossa Senhora das Dores 80 cm aproximadamente	-	Douramento, esgrafito e pintura a pincel.	-
Santo Antônio 95 x 48 x 43	-	Douramento, esgrafito e pintura a pincel.	-	
São Francisco	Nossa Senhora Rainha dos Anjos 251 x 80 x 60cm	-	Douramento, esgrafito, pintura a pincel, punção e relevo.	Mestre Sabará (atribuição)
Museu do Ouro	Santana Mestra 92,8 x 58 x 39,8 cm	c.1775-1790	Douramento, esgrafito, pintura a pincel, punção e relevo e renda.	Antônio Francisco Lisboa (atribuição)

ANEXO 2

Ha de servir este Livro para se Sancar a Recita de Des-  
pacha da Camara desta Vila, e vai p.<sup>o</sup> m.<sup>o</sup> numerado, e  
rubricado com a m.<sup>o</sup> Rubrica, que dis- Costa de q.<sup>o</sup> u.<sup>o</sup> e  
nossem tem Termo de Encerram.<sup>to</sup> Sabará a 11 de A-  
bril 1815.

Officia de servindo de Juiz de Fora.

Antonio de Paula Albuquerque

Um somando a Despesa . . . 932844 1/2

Pelo que pagou a d.ºs proprios, que se  
rao as Annuas de Santa Luzia Cur  
ral d'ElReij buxar estribos e Cavale  
pau de San Jorge e hade contas de seu  
conta que a apresentam em seu Livro  
a quantia de seis centos, seis que saõ // \$600

Pelo que pagou a Joaquin Jomaten Pin  
tor para retocar e a promptada a Jona  
gem de San Jorge e conta de seu an  
to que haõ junta a Livro a quan  
tia de mil e duzentos e seis que saõ // 10200

Pelo que mais pagou de d.ºs de re  
cibos e Livro e hade contas de conta que  
apresentam em seu Livro a quan  
tia de duzentos e setenta e seis que saõ // \$270

Pelo que mais pagou aos Officiaes do  
Conado da Camara de Cojima em  
sua an Festividade de Corpus Christi  
e hade contas de seu Jetha que apre  
sentam em seu Livro de contas  
a quantia de Cesenta e cinco mil e setenta e  
doze e cinco mil e seis // 65600

9998914 1/2