

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

Flavia Costa Reis

MESTRE DE SABARÁ:
Metodologia para análise formal e estudo atributivo

Belo Horizonte
2022

Flavia Costa Reis

MESTRE DE SABARÁ:

Metodologia para análise formal e estudo atributivo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes

Linha de Pesquisa: Preservação do Patrimônio Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites

Belo Horizonte,

2022

Ficha catalográfica
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho - EBA- UFMG)

709.81A Reis, Flavia Costa, 1981-
M375r Mestre de Sabará [manuscrito] : metodologia para análise formal e
2022 estudo atributivo / Flavia Costa Reis. – 2022.
 372 p. : il.

Orientadora: Maria Regina Emery Quites.

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

1. Escultura barroca – Teses. 2. Escultura de madeira – Teses.
3. Arte barroca – Minas Gerais – Teses. 4. Arte sacra – Teses. I. Mestre
de Sabará. II. Quites, Maria Regina Emery, 1958- III. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **FLAVIA COSTA REIS** -
Número de Registro - **2020680437**.

Título: “**Mestre de Sabará: Metodologia para análise formal e estudo atributivo**”

Profa. Dra. Maria Regina Emery Quites – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Alessandra Rosado – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Ana Cláudia Vasconcellos Magalhães – Titular – IPHAN

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Regina Emery Quites, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 23/09/2022, às 20:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a)**, em 30/09/2022, às 19:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alessandra Rosado, Membro**, em 11/10/2022, às 20:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cláudia Vasconcellos Magalhaes, Usuário Externo**, em 13/10/2022, às 11:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1742245** e o código CRC **14809915**.

Aos meus filhos, Raul e Francisco, razão de tudo.

AGRADECIMENTOS

À minha família – Mauro, Raul e Francisco – pelo apoio e compreensão ao longo da caminhada para elaboração desse trabalho. Aos meus irmãos, companheiros de toda vida, pelo estímulo constante.

Aos amigos do Memorial da Arquidiocese e da Mitra, pelas contribuições, suporte, incentivo ou por simplesmente me escutarem nos momentos difíceis.

À amiga Luciana Araújo, pela grande ajuda com os levantamentos, e às minhas meninas Márcia Lima e Maria Clara Zócoli Peracio pelas contribuições e companheirismo durante todo o percurso.

À amiga Thaís Andrade Alvim pelo apoio constante e pela grande ajuda com as traduções.

Às Paróquias de Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Conceição e Santo Antônio de Roça Grande, de Sabará, pela anuência para a realização desse trabalho e pela carinhosa acolhida e ajuda dos funcionários, principalmente do Sr. Geraldo e Sra. Consolação.

À Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, em especial ao Sr. José Arcanjo do Couto Bouzas, pelas conversas, ajuda com os levantamentos e pelo acesso a tão valioso arquivo.

Aos funcionários do Arquivo Casa de Borba Gato e Museu do Ouro, de Sabará, pelo excelente atendimento.

Ao restaurador e amigo Adriano Reis Ramos, pelas conversas, indicações de livros e leituras, e pelo compartilhamento de conhecimentos tão valiosos.

Ao Arquivo do Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, pelo pronto envio da documentação primária, mesmo durante o período tão difícil da pandemia.

Aos funcionários da UFMG, pelo gentil atendimento, sempre que necessário.

À minha orientadora, Professora Maria Regina Emery Quites, pela dedicação ao longo deste trabalho.

Ao Professor Olinto Rodrigues dos Santos Filho pela gentileza da leitura e apontamentos sobre o trabalho durante nossa informal banca de Qualificação.

Por fim, a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a elaboração desse trabalho. Agradeço por cada apoio que tive, palavras de incentivo e encorajamento, ombros e ouvidos. Meu mais sincero “Muito obrigada!”.

Quem tem olhos para ver e ouvidos para ouvir, fica convencido de que os mortais não conseguem guardar nenhum segredo. Aqueles cujos lábios calam, denunciam-se com as pontas dos dedos; a denúncia lhes sai por todos os poros. (Sigmund Freud)

RESUMO

No estudo de obras de arte é de conhecimento a existência de vários métodos de análise que podem contribuir para um melhor entendimento sobre a produção de determinado artista, chegando à novas atribuições, de acordo com os estilemas encontrados. Tendo como objetivo aprofundar a metodologia de análise formal das esculturas devocionais utilizamos o método “morelliano” como base para a pesquisa, e desenvolvemos para cada etapa, fluxogramas para guiar, de forma didática, o estudo dos detalhes anatômicos das obras. A pesquisa foi fundamentada à partir das obras do Mestre de Sabará, artista mineiro identificado durante a elaboração do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados pelo antigo SPHAN, em 1986 e 1987. O recorte se deu em torno das obras encontradas em Sabará, principalmente na Igreja de São Francisco, sendo analisadas ao todo 30 esculturas. O processo de análise foi realizado por meio de estudo comparativo dos elementos anatômicos formais mais significativos das obras, identificando semelhanças e definindo os principais estilemas. Como resultado estamos confirmando, refutando ou estabelecendo novas atribuições ao mestre e sua oficina. Desejamos com este trabalho contribuir para a maior visibilidade, valorização e preservação do precioso acervo do Mestre de Sabará.

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

ABSTRACT

In the study of artistic works, it is known that there are several methods of analysis that can contribute to a better understanding of the production of a particular artist, arriving at new attributions, according to the styles found. Aiming to deepen the methodology of formal analysis of devotional sculptures, we used the “Morelian” method as a basis for the research, and developed flowcharts for each stage to guide, in a didactic way, the study of the anatomical details of the works. The research was based on the works of Mestre de Sabará, an artist from Minas Gerais identified during the elaboration of the National Inventory of Movable and Integrated Goods by the former SPHAN, in 1986 and 1987. The clipping took place around the works found in Sabará, mainly in the Church of São Francisco, with a total of 30 sculptures being analyzed. The analysis process was carried out through a comparative study of the most significant formal anatomical elements of the works, identifying similarities and defining the main styles. As a result we are confirming, refuting or establishing new assignments to the master and his workshop. With this work, we wish to contribute to the greater visibility, appreciation and preservation of the precious collection of Mestre de Sabará.

Keywords: Formal analysis; attribution; methodology; sculpture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Igreja de São Francisco de Assis – Sabará	42
Figura 2 - Recibo Antônio Pereira dos Santos.	58
Figura 3- Simetria na escultura Kouros Kroisos ou Kouros de Anavissos (aproximadamente 530 a.C)	62
Figura 4 - Escultura Doríforo, onde se vê o Cânone de Policleto.	63
Figura 5 - Recorte do Mapa da Comarca do Sabará (1778), onde se vê a área das igrejas visitadas.	69
Figura 6 - Mapa atual de localização das igrejas visitadas.	70
Figura 7 - Imagem de Santa Apolônia antes da edição.	80
Figura 8 - Imagem de Santa Apolônia depois da edição da imagem.	80
Figura 9 - Olhos do Papa Inocêncio III antes dos destaques em seu desenho.	81
Figura 10 - Olhos do Papa Inocêncio III depois dos destaques em seu desenho.	81
Figura 11 - Regiões da face, com demarcação das áreas selecionadas para análise.	85
Figura 12 - Esquema geral da face.	86
Figura 13 - Esquema representativo da região frontal.	87
Figura 14 - Esquema representativo da região orbital.	88
Figura 15 - Esquema representativo da região auricular.	89
Figura 16 - Esquema das regiões nasal, oral e mentual.	90
Figura 17 - Esquema da região esterno-cleidomastóidea – pescoço e colo.	92
Figura 18 - Mãos – região dorsal e dedos.	94
Figura 19 - Mãos – região palmar e dedos	94
Figura 20 - Esquema representativo dos pés.	95
Figura 21 - S. Francisco de Assis - Frente.	98
Figura 22 - S. Francisco de Assis - posterior.	98
Figura 23 - S. Francisco de Assis - perfil	98
Figura 24 - S. Francisco de Assis - perfil	98
Figura 25 - S. Francisco de Assis - Linhas Mestras da composição	99
Figura 26 - S. Francisco de Assis - Figuras geométricas	99
Figura 27 - S. Francisco de Assis - cânone	100
Figura 28 - S. Francisco de Assis - Contraposto	100
Figura 29 - Imagem de São Francisco de Assis – Formato do rosto	101
Figura 30 - Imagem de São Francisco de Assis – Formato dos olhos.	101

Figura 31 - Imagem de São Francisco de Assis – Região frontal.....	102
Figura 32 - Imagem de São Francisco de Assis – Perfil.....	102
Figura 33 - Imagem de São Francisco de Assis – Região oral e mental	102
Figura 34 - Imagem de São Francisco de Assis – Região oral e mental	102
Figura 35 - Desenho esquemático de uma orelha humana	103
Figura 36 - Desenho esquemático da orelha do Mestre de Sabará.....	103
Figura 37 - Imagem de São Francisco de Assis – Formato da orelha	103
Figura 38 - Imagem de São Francisco de Assis – Região esterno-cleidomastóidea	104
Figura 39 - Imagem de São Francisco de Assis – Região esterno-cleidomastóidea (perfil) ..	104
Figura 40 - Imagem de São Francisco de Assis – Cabelos.....	104
Figura 41 - Imagem de São Francisco de Assis – Cabelos.....	104
Figura 42 - Imagem de São Francisco de Assis – Mão direita - palma.....	105
Figura 43 - Imagem de São Francisco de Assis – Mão direita - dorso.....	105
Figura 44- Imagem de São Francisco de Assis – Mão esquerda - dorso.....	105
Figura 45 - Imagem de São Francisco de Assis – Mão esquerda - unhas	105
Figura 46 - Imagem de São Francisco de Assis - Pés.....	106
Figura 47 - Imagem de São Francisco de Assis – Radiografia da cabeça - frontal.....	106
Figura 48 - Imagem de São Francisco de Assis – Radiografia da cabeça - perfil.....	106
Figura 49 - Imagem de São Francisco de Assis – Olhos de vidro em formato esférico com pedúnculo.	107
Figura 50 - Imagem de São Francisco de Assis – Olhos de vidro em formato esférico com pedúnculo (perfil)	107
Figura 51 - Imagem de São Francisco de Assis – Linhas de corte e cravos na radiografia. ..	107
Figura 52 - Imagem de São Francisco de Assis – Linhas de corte na carnação.....	108
Figura 53 - Imagem de São Francisco de Assis – Linhas de corte na carnação.....	108
Figura 54 - Imagem de São Francisco de Assis – Ornamentação da vestimenta.	108
Figura 55 - Imagem de São Francisco de Assis – Ornamentação da vestimenta (posterior) .	108
Figura 56 - Imagem de São Francisco de Assis – Ornamentação da vestimenta (barrado) ...	109
Figura 57 - Imagem de São Francisco de Assis – Ornamentação da vestimenta (cordão em sisal)	109
Figura 58 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – frente	110
Figura 59 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – posterior	110
Figura 60 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – linhas mestras da composição	111
Figura 61 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – formas geométricas	111

Figura 62 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – contraposto.....	111
Figura 63 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – cânone	111
Figura 64 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – formato do rosto	112
Figura 65 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – formato dos olhos	112
Figura 66 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Região frontal	113
Figura 67 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Região oral e mentual	113
Figura 68 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Cabelos	114
Figura 69 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Cabelos	114
Figura 70 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Mão esquerda.....	114
Figura 71 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Mão direita.....	114
Figura 72 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Unhas	115
Figura 73 - Querubins.....	116
Figura 74 - Querubim central	116
Figura 75 - Querubim direito.....	116
Figura 76 - Querubim esquerdo.....	116
Figura 77 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – esgrafiado.....	117
Figura 78 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – esgrafiado.....	117
Figura 79 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Pintura a pincel, esgrafiado e punções na túnica.....	117
Figura 80 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Pintura a pincel, esgrafiado e punções na túnica.....	117
Figura 81 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Relevo (pastiglio) nos barrados	118
Figura 82 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Relevo (pastiglio) nos barrados	118
Figura 83 – Imagem de São Camilo de Lélis – frente	119
Figura 84 – Imagem de São Camilo de Lélis – posterior	119
Figura 85 – Imagem de São Camilo de Lélis – perfil.....	119
Figura 86 – Imagem de São Camilo de Lélis – perfil.....	119
Figura 87 – Imagem de São Camilo de Lélis – linhas mestras da composição.....	120
Figura 88 – Imagem de São Camilo de Lélis – figuras geométricas.....	120
Figura 89 – Imagem de São Camilo de Lélis – contraposto e cânone.....	120
Figura 90 – Imagem de São Camilo de Lélis – cânone.....	120
Figura 91 – Imagem de São Camilo de Lélis – formato do rosto.....	121

Figura 92 – Imagem de São Camilo de Lélis – formato dos olhos	121
Figura 93 – Imagem de São Camilo de Lélis – região frontal.....	122
Figura 94 – Imagem de São Camilo de Lélis – perfil.....	122
Figura 95 – Imagem de São Camilo de Lélis – região oral, mentual e barba	123
Figura 96 – Imagem de São Camilo de Lélis – região oral, mentual e barba	123
Figura 97 – Imagem de São Camilo de Lélis – formato da orelha.....	123
Figura 98 – Imagem de São Camilo de Lélis – cabelos	124
Figura 99 – Imagem de São Camilo de Lélis – cabelos	124
Figura 100 – Imagem de São Camilo de Lélis – região esterno-cleidomastóidea	124
Figura 101 – Imagem de São Camilo de Lélis – região esterno-cleidomastóidea	124
Figura 102 – Imagem de São Camilo de Lélis – Mão esquerda (dorso)	125
Figura 103 – Imagem de São Camilo de Lélis – Mão esquerda (palma)	125
Figura 104 – Imagem de São Camilo de Lélis – Mão direita (dorso)	125
Figura 105 – Imagem de São Camilo de Lélis – Mão direita (unhas recobertas pela repintura)	125
Figura 106 – Imagem de São Camilo de Lélis – Ornamentação do estofamento	126
Figura 107 – Imagem de São Camilo de Lélis – Ornamentação do estofamento	126
Figura 108 – Imagem de São Camilo de Lélis – Ornamentação do estofamento	126
Figura 109 - Imagem de Santa Apolônia - Frente	127
Figura 110 - Imagem de Santa Apolônia - Posterior	127
Figura 111 - Imagem de Santa Apolônia - perfil.....	127
Figura 112 - Imagem de Santa Apolônia - perfil.....	127
Figura 113 - Imagem de Santa Apolônia – linhas mestras da composição.	128
Figura 114– Imagem de Santa Apolônia – figuras geométricas.....	128
Figura 115 – Imagem de Santa Apolônia – cânone.....	128
Figura 116 - Imagem de Santa Apolônia – contraposto	128
Figura 117 - Imagem de Santa Apolônia – formato do rosto	129
Figura 118 - Imagem de Santa Apolônia – formato dos olhos.....	129
Figura 119 - Imagem de Santa Apolônia – região frontal	130
Figura 120 - Imagem de Santa Apolônia – perfil	130
Figura 121 - Imagem de Santa Apolônia – região oral e mentual.....	130
Figura 122 - Imagem de Santa Apolônia – formato da orelha	131
Figura 123 - Imagem de Santa Apolônia – cabelos frontal	131
Figura 124 - Imagem de Santa Apolônia – cabelos posterior.....	131

Figura 125 - Imagem de Santa Apolônia – mãos e unhas	132
Figura 126 - Imagem de Santa Apolônia – pés	132
Figura 127 - Imagem de Santa Apolônia – pés	132
Figura 128 - Imagem de Santa Apolônia – ornamentação do estofamento - pintura a pincel	133
Figura 129 - Imagem de Santa Apolônia – ornamentação do estofamento - esgrafiado.....	133
Figura 130 - Imagem de Santa Apolônia – ornamentação do estofamento - relevos.....	133
Figura 131 - Imagem de Santa Apolônia – ornamentação do estofamento - relevos.....	133
Figura 132 - Imagem de Santa Cecília – Frente	134
Figura 133 - Imagem de Santa Cecília – Posterior.....	134
Figura 134 - Imagem de Santa Cecília – Perfil	134
Figura 135 - Imagem de Santa Cecília – Perfil	134
Figura 136 - Imagem de Santa Cecília – linhas mestras da composição.....	135
Figura 137 - Imagem de Santa Cecília – formas geométricas.....	135
Figura 138 - Imagem de Santa Cecília – contraposto.....	135
Figura 139 - Imagem de Santa Cecília – cânone.....	135
Figura 140 - Imagem de Santa Cecília – formato do rosto.....	136
Figura 141 - Imagem de Santa Cecília – formato dos olhos	136
Figura 142 - Imagem de Santa Cecília – região frontal.....	137
Figura 143 - Imagem de Santa Cecília – perfil.....	137
Figura 144 - Imagem de Santa Cecília – região oral e mentual	137
Figura 145 - Imagem de Santa Cecília – formato da orelha.....	138
Figura 146 - Imagem de Santa Cecília – mão esquerda	138
Figura 147 - Imagem de Santa Cecília – mão direita	138
Figura 148 - Imagem de Santa Cecília – cabelos frontal.....	139
Figura 149 - Imagem de Santa Cecília – cabelos posterior.....	139
Figura 150 - Imagem de Santa Cecília - ornamentação do estofamento: esgrafiado	140
Figura 151 - Imagem de Santa Cecília - ornamentação do estofamento: pintura a pincel	140
Figura 152 - Imagem de Santa Cecília - ornamentação do estofamento: relevos	140
Figura 153 - Imagem de Santa Cecília - ornamentação do estofamento: relevos	140
Figura 154 - Imagem de N. Sra. da Conceição – frente	141
Figura 155 - Imagem de N. Sra. da Conceição – posterior	141
Figura 156 - Imagem de N. Sra. da Conceição – perfil.....	141
Figura 157 - Imagem de N. Sra. da Conceição – perfil.....	141
Figura 158 - Imagem de N. Sra. da Conceição – linhas mestras da composição.....	142

Figura 159 - Imagem de N. Sra. da Conceição – figuras geométricas	142
Figura 160 - Imagem de N. Sra. da Conceição – cânone	142
Figura 161 - Imagem de N. Sra. da Conceição – contraposto	142
Figura 162 - Imagem de N. Sra. da Conceição – formato do rosto	143
Figura 163 - Imagem de N. Sra. da Conceição – formato dos olhos	143
Figura 164 - Imagem de N. Sra. da Conceição – formato dos olhos	143
Figura 165 - Imagem de N. Sra. da Conceição – região frontal	144
Figura 166 - Imagem de N. Sra. da Conceição – perfil	144
Figura 167 - Imagem de N. Sra. da Conceição – região oral e mental	144
Figura 168 - Imagem de N. Sra. da Conceição – formato das orelhas	145
Figura 169 - Imagem de N. Sra. da Conceição – cabelos frontal	145
Figura 170 - Imagem de N. Sra. da Conceição – cabelos posterior	145
Figura 171 - Imagem de N. Sra. da Conceição – cabelos perfil	146
Figura 172 - Imagem de N. Sra. da Conceição – cabelos perfil	146
Figura 173 - Imagem de N. Sra. da Conceição – mãos	146
Figura 174 - Imagem de N. Sra. da Conceição – mãos	146
Figura 175 - Imagem de N. Sra. da Conceição – querubins	147
Figura 176 - Imagem de N. Sra. da Conceição – querubins	147
Figura 177 - Imagem de N. Sra. da Conceição – querubins	147
Figura 178 - Imagem de N. Sra. da Conceição – querubins	147
Figura 179 - Imagem de N. Sra. da Conceição – ornamentação do estofamento: esgrafiado	148
Figura 180 - Imagem de N. Sra. da Conceição – ornamentação do estofamento: pintura a pincel	148
Figura 181 - Imagem de N. Sra. da Conceição – ornamentação do estofamento: relevos	148
Figura 182 - Imagem de São Jorge – frente	149
Figura 183 - Imagem de São Jorge – perfil	149
Figura 184 - Imagem de São Jorge – linhas mestras da composição	150
Figura 185 - Imagem de São Jorge – figuras geométricas	150
Figura 186 - Imagem de São Jorge – cânone	150
Figura 187 - Imagem de São Jorge – formato do rosto	151
Figura 188 - Imagem de São Jorge – formato dos olhos	151
Figura 189 - Imagem de São Jorge – região frontal	152
Figura 190 - Imagem de São Jorge – perfil	152
Figura 191 - Imagem de São Jorge – região oral e mental	153

Figura 192 - Imagem de São Jorge – formato das orelhas	153
Figura 193 - Imagem de São Jorge – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo).....	154
Figura 194 - Imagem de São Jorge – cabelos	154
Figura 195 - Figura 193 - Imagem de São Jorge – cabelos	154
Figura 196 - Imagem de São Jorge – mãos	155
Figura 197 - Imagem de São Jorge – mãos e unhas	155
Figura 198 - Imagem de São Jorge – pernas	155
Figura 199 - Imagem de São Jorge – articulações.....	156
Figura 200 - Imagem de São Jorge – articulações.....	156
Figura 201 - Imagem de São Jorge – desenho das articulações	156
Figura 202 - Imagem de São Jorge – ornamentação das vestes	157
Figura 203 - Imagem de São Jorge – ornamentação das vestes	157
Figura 204 - Imagem de São Jorge – parte posterior escavada.	157
Figura 205 - Imagem de São Francisco de Assis – frente	158
Figura 206 - Imagem de São Francisco de Assis – posterior	158
Figura 207 - Imagem de São Francisco de Assis – perfil.....	158
Figura 208 - Imagem de São Francisco de Assis – perfil.....	158
Figura 209 - Imagem de São Francisco de Assis – formato do rosto.....	159
Figura 210 - Imagem de São Francisco de Assis – formato dos olhos.....	160
Figura 211 - Imagem de São Francisco de Assis – região frontal.....	160
Figura 212 - Imagem de São Francisco de Assis – perfil.....	160
Figura 213 - Imagem de São Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	161
Figura 214 - Imagem de São Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	161
Figura 215 - Imagem de São Francisco de Assis – formato das orelhas	161
Figura 216 - Imagem de São Francisco de Assis – cabelos frontal.....	162
Figura 217 - Imagem de São Francisco de Assis – cabelos perfil.....	162
Figura 218 - Imagem de São Francisco de Assis – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo).....	162
Figura 219 - Imagem de São Francisco de Assis – mão esquerda (dorso).....	163
Figura 220 - Imagem de São Francisco de Assis – mão esquerda (palma).....	163
Figura 221 - Imagem de São Francisco de Assis – mão direita (dorso).....	163
Figura 222- Imagem de São Francisco de Assis – mão direita (palma).....	163
Figura 223- Imagem de São Francisco de Assis – unhas	163
Figura 224 - Imagem de São Francisco de Assis – articulações	164

Figura 225 - Imagem de São Francisco de Assis – articulações	164
Figura 226 - Imagem de São Francisco de Assis – estrutura de roca	164
Figura 227 - Imagem de São Francisco de Assis – parte posterior escavada.....	164
Figura 228 - Imagem de São Francisco de Assis – frente	165
Figura 229 - Imagem de São Francisco de Assis – posterior	165
Figura 230 - Imagem de São Francisco de Assis – perfil.....	165
Figura 231 - Imagem de São Francisco de Assis – perfil.....	165
Figura 232 - Imagem de São Francisco de Assis – formato do rosto	166
Figura 233 - Imagem de São Francisco de Assis – formato dos olhos.....	166
Figura 234 - Imagem de São Francisco de Assis – região frontal.....	167
Figura 235 - Imagem de São Francisco de Assis – perfil.....	167
Figura 236 - Imagem de São Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	167
Figura 237 - Imagem de São Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	167
Figura 238 - Imagem de São Francisco de Assis – formato das orelhas	168
Figura 239 - Imagem de São Francisco de Assis – cabelos.....	168
Figura 240 - Imagem de São Francisco de Assis – cabelos.....	168
Figura 241 - Imagem de São Francisco de Assis – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo).....	169
Figura 242 - Imagem de São Francisco de Assis – mão direita (dorso).....	169
Figura 243 - Imagem de São Francisco de Assis – mão direita (palma).....	169
Figura 244 - Imagem de São Francisco de Assis – mão esquerda (dorso).....	170
Figura 245 - Imagem de São Francisco de Assis – mão esquerda (palma).....	170
Figura 246 - Imagem de São Francisco de Assis – tronco frontal.....	171
Figura 247 - Imagem de São Francisco de Assis – parte posterior (escavada)	171
Figura 248 - Imagem de São Francisco de Assis – articulações	171
Figura 249 - Imagem de São Francisco de Assis – estrutura de roca	171
Figura 250 - Imagem de Santa Clara – frente.....	172
Figura 251 - Imagem de Santa Clara – posterior.....	172
Figura 252 - Imagem de Santa Clara – perfil	172
Figura 253 - Imagem de Santa Clara – perfil	172
Figura 254 - Imagem de Santa Clara – formato do rosto	173
Figura 255 - Imagem de Santa Clara – formato dos olhos	173
Figura 256 - Imagem de Santa Clara – formato dos olhos	173
Figura 257 - Imagem de Santa Clara – região frontal	174

Figura 258 - Imagem de Santa Clara – perfil	174
Figura 259 - Imagem de Santa Clara – região oral e mental	174
Figura 260 - Imagem de Santa Clara – formato das orelhas	175
Figura 261 - Imagem de Santa Clara – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)	175
Figura 262 - Imagem de Santa Clara – mão esquerda (dorso)	176
Figura 263 - Imagem de Santa Clara – mão esquerda (palma)	176
Figura 264 - Imagem de Santa Clara – mão direita (dorso)	176
Figura 265 - Imagem de Santa Clara – mão direita (palma)	176
Figura 266 - Imagem de Santa Clara – unhas.....	176
Figura 267 - Imagem de Santa Clara – articulações	177
Figura 268 - Imagem de Santa Clara – articulações	177
Figura 269 - Imagem de Santa Clara – estrutura de roca	177
Figura 270 - Imagem de Santa Clara – parte posterior.....	177
Figura 271 - Imagem de Santa Clara – radiografia da cabeça frente	178
Figura 272 - Imagem de Santa Clara – radiografia da cabeça perfil	178
Figura 273 - Imagem de Santa Clara – formato do olho em calota.....	178
Figura 274 - Imagem de Santa Clara – demarcação dos cortes da cabeça	178
Figura 275 - Imagem de São Boaventura – frente.....	179
Figura 276 - Imagem de São Boaventura – posterior.....	179
Figura 277 - Imagem de São Boaventura – perfil	179
Figura 278 - Imagem de São Boaventura – perfil	179
Figura 279 - Imagem de São Boaventura – formato do rosto	180
Figura 280 - Imagem de São Boaventura – formato dos olhos	180
Figura 281 - Imagem de São Boaventura – região frontal	181
Figura 282 - Imagem de São Boaventura – perfil	181
Figura 283 - Imagem de São Boaventura – região oral e mental	181
Figura 284 - Imagem de São Boaventura – formato das orelhas.....	182
Figura 285 - Imagem de São Boaventura – cabelos (frontal).....	182
Figura 286 - Imagem de São Boaventura – cabelos (perfil).....	183
Figura 287 - Imagem de São Boaventura – cabelos (posterior)	183
Figura 288 - Imagem de São Boaventura – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)	183
Figura 289 - Imagem de São Boaventura – mão esquerda (dorso)	184
Figura 290 - Imagem de São Boaventura – mão esquerda (palma).....	184

Figura 291 - Imagem de São Boaventura – mão direita (dorso)	184
Figura 292 - Imagem de São Boaventura – mão direita	184
Figura 293 - Imagem de São Boaventura – articulações	185
Figura 294 - Imagem de São Boaventura – parte posterior	185
Figura 295 - Imagem de São Boaventura – estrutura de roca	185
Figura 296 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – frente	186
Figura 297 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – posterior.....	186
Figura 298 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – perfil	186
Figura 299 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – perfil	186
Figura 300 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – formato do rosto	187
Figura 301 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – formato dos olhos.....	187
Figura 302 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – região frontal	188
Figura 303 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – perfil	188
Figura 304 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – região oral e mental.....	188
Figura 305 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – formato das orelhas	189
Figura 306 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – cabelos (frontal)	189
Figura 307 - Figura 305 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – cabelos (perfil).....	189
Figura 308 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo).....	190
Figura 309 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – mãos	190
Figura 310 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – unhas	190
Figura 311 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – mão direita (dorso)	191
Figura 312 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – mão direita.....	191
Figura 313 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – articulações.....	191
Figura 314 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – articulações.....	191
Figura 315 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – parte posterior escavada	192
Figura 316 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – estrutura de roca	192
Figura 317 - Imagem de N. Sra. das Dores – frente	192
Figura 318 - Imagem de N. Sra. das Dores – posterior	192
Figura 319 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil.....	193
Figura 320 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil.....	193
Figura 321 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato do rosto.....	193
Figura 322 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato dos olhos.....	194
Figura 323 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato dos olhos.....	194

Figura 324 - Imagem de N. Sra. das Dores – região frontal.....	194
Figura 325 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil.....	194
Figura 326 - Imagem de N. Sra. das Dores – região oral e mental.....	195
Figura 327 - Imagem de N. Sra. das Dores – região oral e mental (perfil)	195
Figura 328 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato das orelhas	195
Figura 329 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão direita (dorso).....	196
Figura 330 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão direita (palma).....	196
Figura 331 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão esquerda (dorso).....	196
Figura 332 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão esquerda (palma).....	196
Figura 333 - Imagem de N. Sra. das Dores – articulações	197
Figura 334 - Imagem de N. Sra. das Dores – articulações	197
Figura 335 - Imagem de N. Sra. das Dores – estrutura de roca.....	197
Figura 336 - Imagem de N. Sra. das Dores – parte posterior escavada.....	197
Figura 337 - Imagem de São Benedito – frente.....	198
Figura 338 - Imagem de São Benedito – posterior.....	198
Figura 339 - Imagem de São Benedito – perfil	198
Figura 340 - Imagem de São Benedito – perfil	198
Figura 341 - Imagem de São Benedito – formato do rosto.	199
Figura 342 - Imagem de São Benedito – formato dos olhos	199
Figura 343 - Imagem de São Benedito – formato dos olhos	199
Figura 344 - Imagem de São Benedito – região frontal	200
Figura 345 - Imagem de São Benedito – perfil	200
Figura 346 - Imagem de São Benedito – região oral e mental	200
Figura 347 - Imagem de São Benedito – formato das orelhas.....	201
Figura 348 - Imagem de São Benedito – cabelos	201
Figura 349 - Imagem de São Benedito – cabelos	201
Figura 350 - Imagem de São Benedito – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo) ..	202
Figura 351 - Imagem de São Benedito – mãos direita e esquerda (palma).....	202
Figura 352 - Figura 350 - Imagem de São Benedito – mão esquerda (dorso).....	203
Figura 353 - Figura 350 - Imagem de São Benedito – mão direita (dorso).....	203
Figura 354 - Figura 350 - Imagem de São Benedito – unhas	203
Figura 355 - Imagem de São Benedito – pés.....	204
Figura 356 - Imagem de São Benedito – pés.....	204
Figura 357 - Imagem de São Benedito – Corpo desbastado e estrutura de roca	205

Figura 358 - Imagem de São Benedito – parte posterior escavada	205
Figura 359 - Imagem de São Benedito – articulações	205
Figura 360 - Imagem de São Benedito – articulações	205
Figura 361 - Imagem de São Benedito – Radiografias da cabeça – frente.....	206
Figura 362 - Imagem de São Benedito – Radiografias da cabeça – perfil	206
Figura 363 - Imagem de São Benedito – Radiografias da cabeça – formato dos olhos	206
Figura 364 - Imagem de São Benedito – Radiografias da cabeça – cortes	206
Figura 365 - Imagem do Senhor Morto – frente.....	207
Figura 366 - Imagem do Senhor Morto – perfil	207
Figura 367 - Imagem do Senhor Morto – formato do rosto.	208
Figura 368 - Imagem do Senhor Morto – formato dos olhos	208
Figura 369 - Imagem do Senhor Morto – região frontal	209
Figura 370 - Imagem do Senhor Morto – perfil	209
Figura 371 - Imagem do Senhor Morto – região oral, mentual e barba	209
Figura 372 - Imagem do Senhor Morto – formato das orelhas	210
Figura 373 - Imagem do Senhor Morto – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo) e abdômen	210
Figura 374 - Imagem do Senhor Morto – cabelos	211
Figura 375 - Imagem do Senhor Morto – cabelos	211
Figura 376 - Imagem do Senhor Morto – mão direita (dorso)	211
Figura 377 - Imagem do Senhor Morto – mão direita (palma)	211
Figura 378 - Imagem do Senhor Morto – mão esquerda (dorso)	212
Figura 379 - Imagem do Senhor Morto – mão esquerda (palma)	212
Figura 380 - Imagem do Senhor Morto – formato das unhas.....	212
Figura 381 - Imagem do Senhor Morto – pernas e pés	212
Figura 382 - Imagem do Senhor Morto – pés.....	213
Figura 383 - Imagem do Senhor Morto – pés.....	213
Figura 384 - Imagem do Senhor Morto – Região do quadril	213
Figura 385- Imagem do Senhor Morto – Articulações recobertas por couro.....	213
Figura 386 - Imagem do Senhor Morto – Radiografias da cabeça – frente.....	214
Figura 387 - Imagem do Senhor Morto – Radiografias da cabeça – perfil	214
Figura 388 - Imagem do Senhor Morto – Radiografias da cabeça – formato dos olhos.....	214
Figura 389 - Imagem do Senhor Morto – Radiografias da cabeça – cortes	214
Figura 390 - Imagem do Senhor Morto – Radiografia do ombro direito.	215

Figura 391 - Imagem Sta. Margarida – frente	215
Figura 392 - Imagem Sta. Margarida – posterior	215
Figura 393 - Imagem Sta. Margarida – perfil.....	216
Figura 394 - Imagem Sta. Margarida – perfil.....	216
Figura 395 - Imagem Sta. Margarida – caveira.....	216
Figura 396 - Imagem Sta. Margarida – cachorro.....	216
Figura 397 - Imagem Sta. Margarida – formato do rosto.....	217
Figura 398 - Imagem Sta. Margarida – formato dos olhos.....	217
Figura 399 - Imagem Sta. Margarida – formato dos olhos.....	217
Figura 400 - Imagem Sta. Margarida – região frontal.....	218
Figura 401 - Imagem Sta. Margarida – perfil.....	218
Figura 402 - Imagem Sta. Margarida – região oral e mental.....	218
Figura 403 - Imagem Sta. Margarida – formato das orelhas	219
Figura 404 - Imagem Sta. Margarida – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo) e abdômen	219
Figura 405 - Imagem Sta. Margarida – mão esquerda (dorso).....	220
Figura 406 - Imagem Sta. Margarida – mão esquerda (palma).....	220
Figura 407 - Imagem Sta. Margarida – mão direita (dorso).....	220
Figura 408 - Imagem Sta. Margarida – mão direita (palma).....	220
Figura 409 - Imagem Sta. Margarida – articulação	221
Figura 410 - Imagem Sta. Margarida – braço sem articulação.....	221
Figura 411 - Imagem Sta. Margarida – estrutura de roca.....	221
Figura 412 - Imagem Sta. Margarida – parte posterior	221
Figura 413 - Imagem de N. Sra. das Dores – frente	222
Figura 414 - Imagem de N. Sra. das Dores – posterior	222
Figura 415 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil.....	222
Figura 416 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil.....	222
Figura 417 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato do rosto.....	223
Figura 418 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato dos olhos.....	223
Figura 419 - Imagem de N. Sra. das Dores – região frontal.....	224
Figura 420 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil.....	224
Figura 421 - Imagem de N. Sra. das Dores – região oral e mental.....	224
Figura 422 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato das orelhas	225
Figura 423 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão direita (dorso).....	225

Figura 424 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão direita (palma).....	225
Figura 425 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão esquerda (dorso).....	225
Figura 426 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão esquerda (palma).....	225
Figura 427 - Imagem de N. Sra. das Dores – articulações	226
Figura 428 - Imagem de N. Sra. das Dores – divisão de blocos.....	226
Figura 429 - Imagem de Sta. Isabel – frente.....	227
Figura 430 - Imagem de Sta. Isabel – posterior.....	227
Figura 431 - Imagem de Sta. Isabel – perfil	227
Figura 432 - Imagem de Sta. Isabel – perfil	227
Figura 433 - Imagem de Sta. Isabel – formato do rosto	228
Figura 434 - Imagem de Sta. Isabel – formato dos olhos	228
Figura 435 - Imagem de Sta. Isabel – formato dos olhos	228
Figura 436 - Imagem de Sta. Isabel – região frontal	229
Figura 437 - Imagem de Sta. Isabel – perfil	229
Figura 438 - Imagem de Sta. Isabel – região oral e mental	229
Figura 439 - Imagem de Sta. Isabel – formato das orelhas	230
Figura 440 - Imagem de Sta. Isabel – Pescoço e colo	230
Figura 441 - Imagem de Sta. Isabel – mãos direita e esquerda (palma).....	231
Figura 442 - Imagem de Sta. Isabel – mãos direita e esquerda (dorso).....	231
Figura 443 - Imagem de Sta. Isabel – mão esquerda (palma)	231
Figura 444 - Imagem de Sta. Isabel – mão esquerda (dorso)	231
Figura 445 - Imagem de Sta. Isabel – formato das unhas.....	231
Figura 446 - Imagem de Sta. Isabel – articulações.....	232
Figura 447 - Imagem de Sta. Isabel – articulações.....	232
Figura 448 - Imagem de Sta. Isabel – estrutura de roca	232
Figura 449 - Imagem de Sta. Isabel – parte posterior.....	232
Figura 450 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – frente.....	233
Figura 451 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – posterior.....	233
Figura 452 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – perfil	233
Figura 453 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – perfil	233
Figura 454 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – formato do rosto	234
Figura 455 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – formato dos olhos	234
Figura 456 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – região frontal	235
Figura 457 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – perfil	235

Figura 458 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – região oral e mental.....	235
Figura 459 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – formato das orelhas	236
Figura 460 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – Pescoço, colo e abdômen	236
Figura 461 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – mão direita (dorso)	237
Figura 462 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – mão direita (palma)	237
Figura 463 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – mão esquerda (dorso)	237
Figura 464 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – mão esquerda (palma)	237
Figura 465 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – formato das unhas.....	237
Figura 466 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – articulações.....	238
Figura 467 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – articulações.....	238
Figura 468 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – estrutura de roca	238
Figura 469 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – parte posterior.....	238
Figura 470 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – Radiografias da cabeça – frente	239
Figura 471 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – Radiografias da cabeça – perfil	239
Figura 472 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos: Radiografias da cabeça – formato dos olhos	239
Figura 473 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos: Radiografias da cabeça – cortes e cravos	239
Figura 474 - Imagem de N. Sra. das Dores – frente	240
Figura 475 - Imagem de N. Sra. das Dores – posterior	240
Figura 476 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil.....	240
Figura 477 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil.....	240
Figura 478 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato do rosto.....	241
Figura 479 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato dos olhos.....	241
Figura 480 - Imagem de N. Sra. das Dores – região frontal.....	242
Figura 481 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil.....	242
Figura 482 - Imagem de N. Sra. das Dores – região oral e mental.....	242
Figura 483 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato das orelhas.....	243
Figura 484 - Imagem de N. Sra. das Dores – mãos	243
Figura 485 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato das unhas	243
Figura 486 - Imagem de N. Sra. das Dores – articulações	244
Figura 487 - Imagem de N. Sra. das Dores – articulações	244
Figura 488 - Imagem de N. Sra. das Dores – divisão de blocos.....	244
Figura 489 - Imagem de S. Francisco de Assis – frente	245

Figura 490 - Imagem de S. Francisco de Assis – posterior	245
Figura 491 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	245
Figura 492 - - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil	245
Figura 493 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato do rosto.....	246
Figura 494 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato dos olhos	246
Figura 495 - Imagem de S. Francisco de Assis – região frontal.....	247
Figura 496 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	247
Figura 497 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	247
Figura 498 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	247
Figura 499 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato das orelhas.....	248
Figura 500 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos	248
Figura 501 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos	248
Figura 502 - Imagem de S. Francisco de Assis – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo).....	249
Figura 503 - Imagem de S. Francisco de Assis – mão direita (dorso).....	249
Figura 504 - Imagem de S. Francisco de Assis – mão direita (palma).....	249
Figura 505 - Imagem de S. Francisco de Assis – mão esquerda (dorso).....	250
Figura 506 - Imagem de S. Francisco de Assis – mão esquerda (palma).....	250
Figura 507 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato das unhas	250
Figura 508 - Imagem de S. Francisco de Assis – articulações	251
Figura 509 - Imagem de S. Francisco de Assis – articulações	251
Figura 510 - Imagem de S. Francisco de Assis – estrutura de roca.....	251
Figura 511 - Imagem de S. Francisco de Assis – escavação na parte posterior	251
Figura 512 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – frente	252
Figura 513 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – posterior.....	252
Figura 514 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – perfil	252
Figura 515 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – perfil	252
Figura 516 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – formato do rosto	253
Figura 517 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – formato dos olhos.....	253
Figura 518 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – região frontal	254
Figura 519 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – perfil	254
Figura 520 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – região oral, mentual e barba.....	254
Figura 521 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – formato das orelhas	255

Figura 522 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo).....	255
Figura 523 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – mão direita (dorso).....	256
Figura 524 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – mão direita (palma).....	256
Figura 525 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – pés.....	256
Figura 526 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – pés.....	256
Figura 527 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – articulações.....	257
Figura 528 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – parte posterior escavada.....	257
Figura 529 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – articulações.....	257
Figura 530 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – estrutura de roca.....	257
Figura 531 - Imagem de S. Antônio de Pádua – frente.....	258
Figura 532 - Imagem de S. Antônio de Pádua – posterior.....	258
Figura 533 - Imagem de S. Antônio de Pádua – perfil.....	258
Figura 534 - Imagem de S. Antônio de Pádua – perfil.....	258
Figura 535 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato do rosto.....	259
Figura 536 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato dos olhos.....	259
Figura 537 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região frontal.....	260
Figura 538 - Imagem de S. Antônio de Pádua – perfil.....	260
Figura 539 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região oral e mentual.....	260
Figura 540 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato das orelhas.....	261
Figura 541 - Imagem de S. Antônio de Pádua – cabelos (frente).....	261
Figura 542 - Imagem de S. Antônio de Pádua – cabelos (perfil).....	261
Figura 543 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo).....	262
Figura 544 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão direita (dorso).....	262
Figura 545 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão direita (palma).....	262
Figura 546 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão esquerda (dorso).....	263
Figura 547 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão esquerda (palma).....	263
Figura 548 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato das unhas.....	263
Figura 549 - Imagem de S. Antônio de Pádua – articulações.....	264
Figura 550 - Imagem de S. Antônio de Pádua – parte posterior escavada.....	264
Figura 551 - Imagem de S. Antônio de Pádua – estrutura de roca.....	264
Figura 552 - Imagem de S. Antônio de Pádua – frente.....	265
Figura 553 - Imagem de S. Antônio de Pádua – posterior.....	265

Figura 554 - Imagem de S. Antônio de Pádua – perfil	265
Figura 555 - Imagem de S. Antônio de Pádua – perfil	265
Figura 556 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato do rosto	266
Figura 557 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato dos olhos.....	266
Figura 558 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região frontal	267
Figura 559 - Imagem de S. Antônio de Pádua – perfil	267
Figura 560 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região oral e mental.....	267
Figura 561 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato das orelhas	268
Figura 562 - Imagem de S. Antônio de Pádua – cabelos (frente).....	268
Figura 563 - Imagem de S. Antônio de Pádua – cabelos (perfil)	268
Figura 564 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)	269
Figura 565 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão esquerda (dorso).....	269
Figura 566 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão esquerda (palma)	269
Figura 567 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão direita (dorso).....	270
Figura 568 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão direita (palma).....	270
Figura 569 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato das unhas	270
Figura 570 - Imagem de S. Antônio de Pádua – articulações.....	271
Figura 571 - Imagem de S. Antônio de Pádua – parte posterior escavada	271
Figura 572 - Imagem de S. Antônio de Pádua – estrutura de roca	271
Figura 573 - Imagem de S. Antônio de Pádua – radiografia	272
Figura 574 - Imagem do Papa Inocêncio III – frente	272
Figura 575- Imagem do Papa Inocêncio III – posterior.....	272
Figura 576 - Imagem do Papa Inocêncio III – perfil	273
Figura 577 - Imagem do Papa Inocêncio III – perfil	273
Figura 578 - Imagem do Papa Inocêncio III – formato do rosto	273
Figura 579 - Imagem do Papa Inocêncio III – formato dos olhos.....	274
Figura 580 - Imagem do Papa Inocêncio III – região frontal	274
Figura 581 - Imagem do Papa Inocêncio III – perfil	274
Figura 582 - Imagem do Papa Inocêncio III – região oral, mental e barba.....	275
Figura 583 - Imagem do Papa Inocêncio III – região oral, mental e barba.....	275
Figura 584 - Imagem do Papa Inocêncio III – formato das orelhas	275
Figura 585 - Imagem do Papa Inocêncio III – cabelos (frente).....	276
Figura 586 - Imagem do Papa Inocêncio III – cabelos (posterior).....	276

Figura 587 - Imagem do Papa Inocêncio III – cabelos (perfil)	276
Figura 588 - Imagem do Papa Inocêncio III – mão direita (dorso)	277
Figura 589 - Figura 587 - Imagem do Papa Inocêncio III – mão direita (palma)	277
Figura 590 - Imagem do Papa Inocêncio III – mão esquerda (dorso)	277
Figura 591 - Imagem do Papa Inocêncio III – mão esquerda (palma)	277
Figura 592 - Imagem do Papa Inocêncio III – formato das unhas	277
Figura 593 - Imagem do Papa Inocêncio III – articulações.....	278
Figura 594 - Imagem do Papa Inocêncio III – parte posterior escavada	278
Figura 595 - Cardeal – frente.....	279
Figura 596 - Cardeal – posterior.....	279
Figura 597 - Cardeal – perfil	279
Figura 598 - Cardeal – perfil	279
Figura 599 - Cardeal – formato do rosto	280
Figura 600 - Cardeal – formato dos olhos	280
Figura 601 - Cardeal – região frontal	281
Figura 602 - Cardeal – perfil	281
Figura 603 - Cardeal – região oral e mental	281
Figura 604 - Cardeal – formato das orelhas	282
Figura 605 - Cardeal – cabelos (frente).....	282
Figura 606 - Cardeal – cabelos (posterior)	282
Figura 607 - Cardeal – cabelos (perfil).....	283
Figura 608 - – Cardeal – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo).....	283
Figura 609 - Cardeal – articulações	284
Figura 610 - Cardeal – parte posterior escavada	284
Figura 611 - Cardeal – frente.....	284
Figura 612 - Cardeal – posterior.....	284
Figura 613 - Cardeal – perfil	285
Figura 614 - Cardeal – perfil	285
Figura 615 - Cardeal – formato do rosto	285
Figura 616 - Cardeal – formato dos olhos	286
Figura 617 - Cardeal – região frontal	286
Figura 618 - Cardeal – perfil	286
Figura 619 - Cardeal – região oral e mental	287
Figura 620 - Cardeal – formato das orelhas	287

Figura 621 - Cardeal – cabelos (frente).....	288
Figura 622 - Cardeal – cabelos (posterior)	288
Figura 623 - Cardeal – cabelos (perfil).....	288
Figura 624 - Cardeal – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo).....	289
Figura 625 - Cardeal – articulações	289
Figura 626 - Cardeal – parte posterior escavada	289
Figura 627 - Imagem de S. Francisco de Assis – frente	290
Figura 628 - Imagem de S. Francisco de Assis – posterior	290
Figura 629 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	290
Figura 630 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	290
Figura 631 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato do rosto.....	291
Figura 632 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato dos olhos	291
Figura 633 - Imagem de S. Francisco de Assis – região frontal.....	292
Figura 634 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	292
Figura 635 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	292
Figura 636 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	292
Figura 637 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato das orelhas.....	293
Figura 638 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (frente)	293
Figura 639 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (perfil).....	293
Figura 640 - Imagem de S. Francisco de Assis – frente	294
Figura 641 - Imagem de S. Francisco de Assis – posterior	294
Figura 642 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	294
Figura 643 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	294
Figura 644 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato do rosto.....	295
Figura 645 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato dos olhos	295
Figura 646 - Imagem de S. Francisco de Assis – região frontal.....	296
Figura 647 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	296
Figura 648 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	296
Figura 649 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	296
Figura 650 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato das orelhas.....	297
Figura 651 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (frente)	297
Figura 652 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (perfil).....	297
Figura 653 - Imagem de S. Francisco de Assis – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo).....	298

Figura 654 - Imagem de S. Francisco de Assis – parte posterior escavada.....	298
Figura 655 - Imagem de S. Francisco de Assis – frente	299
Figura 656 - Imagem de S. Francisco de Assis – posterior	299
Figura 657 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	299
Figura 658 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	299
Figura 659 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato do rosto.....	300
Figura 660 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato dos olhos	300
Figura 661 - Imagem de S. Francisco de Assis – região frontal.....	301
Figura 662 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil.....	301
Figura 663 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	301
Figura 664 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mentual e barba.....	301
Figura 665 - Figura 671 – Imagem de S. Francisco de Assis – formato das orelhas	302
Figura 666 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (frente)	302
Figura 667 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (perfil).....	302
Figura 668 - Formato básico dos supercílios e nariz das imagens.	316
Figura 669 - Formato do supercílio e nariz da imagem de São Francisco [19].....	316
Figura 670 - Desenho básico do formato das unhas.....	340

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Peças atribuídas ao Mestre de Sabará.	71
Quadro 2 - Obras em talha inteira	76
Quadro 3 - Escultura articulada	76
Quadro 4 - Imagens de vestir.....	77
Quadro 5 - Imagens dissociadas	78
Quadro 6 - Contraposto nas imagens masculinas.....	305
Quadro 7 - Contraposto nas imagens femininas.....	306
Quadro 8 - Cânone nas imagens masculinas.	306
Quadro 9 - Cânone nas imagens femininas.	307
Quadro 10 - Linhas mestras nas imagens masculinas.	308
Quadro 11 - Linhas mestras nas imagens femininas.	309
Quadro 12 - Formas geométricas nas imagens masculinas.	310
Quadro 13 - Formas geométricas nas imagens femininas.	310
Quadro 14 - Formato do rosto nas imagens masculinas.....	311
Quadro 15 - Formato do rosto nas imagens femininas.....	312
Quadro 16 - Formato dos olhos nas imagens masculinas.....	313
Quadro 17 - Formato dos olhos nas imagens femininas.....	315
Quadro 18 - Região frontal masculina.....	317
Quadro 19 - Região frontal feminina.....	318
Quadro 20 - Perfil masculino	319
Quadro 21 - Perfil feminino.....	320
Quadro 22 - Região oral e mental masculina – obras escanhoadas.....	321
Quadro 23 - Região oral e mental masculina – obras com barba/ bigode.....	322
Quadro 24 - Região oral e mental feminina	323
Quadro 25 - Orelhas masculinas.....	325
Quadro 26 - Orelhas femininas.....	327
Quadro 27 - Região esternocleidomastóidea masculina – pescoço e colo	328
Quadro 28 - Região esternocleidomastóidea feminina – pescoço e colo	329
Quadro 29 - Cabelos masculinos (frente).....	330
Quadro 30 - Cabelos masculinos (perfil).....	332
Quadro 31 - Cabelos femininos (frente, perfil e posterior)	334
Quadro 32 - Mãos masculinas (dorso).....	335

Quadro 33 - Mãos masculinas (palma).....	336
Quadro 34 - Formato das unhas masculinas	337
Quadro 35 - Mãos femininas (dorso).....	338
Quadro 36 - Mãos femininas (palma).....	339
Quadro 37 - Formato das unhas femininas	340
Quadro 38 - Pés masculinos	341
Quadro 39 - Pés Sta. Apolônia	341
Quadro 40 - Bustos femininos	342
Quadro 41 - Querubins – formato dos rostos	343
Quadro 42 - Linhas destacadas nos querubins de Nossa Senhora Rainha dos Anjos e de Nossa Senhora da Conceição	344
Quadro 43 - Dados peças masculinas	345
Quadro 44 - Grupo 1: Peças atribuídas ao Mestre de Sabará e sua oficina.....	347
Quadro 45 - Grupo 2: Peças atribuídas ao Mestre de Sabará e sua oficina com técnica menos apurada.....	353
Quadro 46 - Grupo 3: Peças atribuídas não Mestre de Sabará e sua oficina.....	355

LISTA DE FLUXOGRAMAS

Fluxograma 1 - Análise formal da figura Humana.....	83
Fluxograma 2 - Análise da anatomia – gênero e posição	84
Fluxograma 3 - Análise da anatomia – elementos básicos	84
Fluxograma 4 - Elementos da Face	86
Fluxograma 5 - Elementos da Região frontal	88
Fluxograma 6 - Elementos da Região orbital	89
Fluxograma 7 - Elementos da Região auricular	90
Fluxograma 8 - Elementos da Região nasal	91
Fluxograma 9 - Elementos da Região oral	91
Fluxograma 10 - Elementos da Região mentual.....	92
Fluxograma 11 - Elementos da Região esternocleidomastóidea – pescoço e colo	93
Fluxograma 12 - Elementos das mãos	95
Fluxograma 13 - Elementos dos pés.....	96
Fluxograma 14 - Cabelos.....	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	35
CAPÍTULO 1 – PRODUÇÃO ARTÍSTICA E DEVOÇÃO FRANCISCANA NO CONTEXTO SABARENSE	39
1.1 A Igreja de São Francisco de Assis e a Arquiconfraria do Cordão	41
1.2 Oficinas de escultura	52
1.3 Mestre de Sabará	54
CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA PARA ANÁLISE FORMAL	60
2.1 A escolha das peças e o trabalho de campo	67
2.2 Fluxogramas metodológicos	82
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE FORMAL DAS OBRAS.....	97
3.1 Imagens em talha inteira.....	98
3.1.1 São Francisco de Assis – Igreja de São Francisco de Assis	98
3.1.2 Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Igreja de São Francisco de Assis.....	110
3.1.3 São Camilo de Lélis – Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário.....	119
3.1.4 Santa Apolônia – Igreja de Nossa Senhora do Carmo.....	127
3.1.5 Santa Cecília – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.....	134
3.1.6 Nossa Senhora da Conceição – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição ...	141
3.2 Imagem articulada.....	149
3.2.1 São Jorge – Museu do Ouro	149
3.3 Imagens de vestir	158
3.3.1 São Francisco de Assis batizando – Igreja de São Francisco de Assis.....	158
3.3.2 São Francisco de Assis de Assis – Igreja de São Francisco de Assis.....	165
3.3.3 Santa Clara de Assis – Igreja de São Francisco de Assis	172
3.3.4 São Boaventura – Igreja de São Francisco de Assis.....	179
3.3.5 Santo Antônio de Pádua – Igreja de São Francisco de Assis	186
3.3.6 Nossa Senhora das Dores – Igreja de São Francisco de Assis	192
3.3.7 São Benedito – Igreja de São Francisco de Assis.....	198
3.3.8 Senhor Morto – Igreja de São Francisco de Assis.....	207
3.3.9 Santa Margarida de Cortona – Igreja de São Francisco de Assis.....	215

3.3.10 Nossa Senhora das Dores – Igreja de São Francisco de Assis	222
3.3.11 Santa Isabel de Portugal – Igreja de São Francisco de Assis	227
3.3.12 Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Igreja de São Francisco de Assis.....	233
3.3.13 Nossa Senhora das Dores – Igreja de São Francisco de Assis	239
3.3.14 São Francisco de Assis de Assis – Igreja de São Francisco de Assis.....	245
3.3.15 São Luiz, Rei de França – Igreja de São Francisco de Assis.....	252
3.3.16 Santo Antônio de Pádua – Igreja de Nossa Senhora do Pilar.....	258
3.3.17 Santo Antônio de Pádua – Santuário Arquidiocesano de Santo Antônio da Roça Grande	265
3.4 Imagens dissociadas.....	272
3.4.1 Papa Inocêncio III (busto) – Igreja de São Francisco de Assis	272
3.4.2 Cardeal – Igreja de São Francisco de Assis.....	279
3.4.3 Cardeal – Igreja de São Francisco de Assis.....	284
3.4.4 São Francisco de Assis (cabeça I) – Igreja de São Francisco de Assis	290
3.4.5 Imagem de São Francisco de Assis (busto) – Igreja de São Francisco de Assis...	294
3.4.6 São Francisco de Assis (cabeça) – Igreja de São Francisco de Assis.....	299

CAPÍTULO 4 – ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AS OBRAS E SEUS TRAÇOS 304

4.1 Contraposto:	305
4.2 Cânone:.....	306
4.3 Linhas mestras da composição:.....	307
4.4 Formas geométricas:	309
4.5 Elementos anatômicos:.....	311
4.5.1 Rosto:.....	311
4.5.2 Olhos:	312
4.5.3 Região frontal:	315
4.5.4 Perfil:	318
4.5.5 Região oral e mental:	320
4.5.6 Orelhas:.....	324
4.5.7 Pescoço e colo (região esternocleidomastóidea):	327
4.5.8 Cabelos:	329
4.5.9 Mãos:	334
4.5.10 Pés:	340

4.5.11 Busto:.....	341
4.5.12 Querubins:	343
4.6 Resultados encontrados:	344
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	356
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FONTES.....	360
ANEXO - GLOSSÁRIO.....	369

INTRODUÇÃO

Em meio ao esplendor da arte católica barroca nas Minas Gerais, encontramos grande produção de peças de imaginária encomendada para os cultos religiosos e domésticos pelas irmandades, confrarias ou por particulares. As imagens sacras mineiras, executadas no século XVIII e XIX, em sua grande diversidade, eram executadas, na maioria das vezes, em madeira, possuindo cunho erudito ou popular, sendo abrigadas nas grandes e ricas matrizes, passando pelas singelas capelinhas ou, mesmo, oratórios privados. Muitas delas subsistem ainda hoje em seus antigos altares, à revelia das avarias do tempo, o comércio ilegal ou mesmo doações e descartes. Em Etzel (1979, p. 12), vemos que a preservação desse patrimônio religioso se deu principalmente pelo respeito que se dedicava “a coisa de Deus”, além de não serem considerados objetos valiosos comercialmente.

No que diz respeito à documentação histórica, relacionada a encomendas e contratos, pouco restou. Ao atuar como historiadora no corpo técnico do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, Inventário do Patrimônio Cultural, pode-se perceber a dificuldade de se encontrar fontes que remetam à produção dos bens eclesiásticos. No caso dos bens móveis, notadamente das peças de imaginária, nota-se que há deficiência ainda maior do reconhecimento de autorias do que dos bens integrados, como retábulos, ou dos imóveis, onde se consegue encontrar algumas poucas identificações dos riscos ou dos oficiais que trabalharam em sua construção.

Como a maioria das obras não possui autoria identificada documentalmente, em alguns casos, pode-se, através de características particulares distinguidas em comum, atribuir sua execução a um mesmo artista e/ou à sua oficina. Algumas dessas atribuições puderam ser executadas em ocasião dos levantamentos e estudos realizados durante a elaboração do Inventário Nacional dos Bens Móveis e Integrados, pelo Sphan (atual Iphan), com o apoio da Fundação Vitae, trabalho iniciado a partir do ano de 1986. Segundo Oliveira, “Um dos principais produtos do Inventário Iphan / Vitae foi [...] a revelação da importância do trabalho de outros escultores com atuação em Minas setecentista, deslocando do Aleijadinho o interesse primordial das pesquisas sobre a imaginária mineira” (OLIVEIRA, 2005, p. 24).

As designações utilizadas para identificação desses escultores foram relacionadas à localidade onde as obras foram encontradas. Assim, foram difundidos nomes como Mestre de Piranga, de Barão de Cocais, de Sabará, de Lagoa Dourada etc. Suas obras retratam a devoção

encontrada nas Minas setecentistas, inculcidas do fervor religioso que fazia parte do cotidiano da população.

Os estudos em torno desses mestres e suas oficinas têm sido realizados aos poucos, resgatando a importância da arte religiosa popular e de seus escultores, buscando, se não sua identificação, mais informações sobre seus trabalhos, suas obras e seus estilemas. Em nosso caso, consideramos buscar mais informações acerca do intitulado Mestre de São Francisco de Sabará ou Mestre de Sabará.

Sua nomenclatura foi dada provisoriamente, “enquanto não for conhecido o nome verdadeiro do artista” (SPHAN, 1986), durante a realização do inventário na Igreja de São Francisco, em Sabará, sendo posteriormente divulgado estudo sobre seus principais estilemas elaborado por Olinto Rodrigues dos Santos Filho, em comunicação no IV Encontro de Pesquisadores do Barroco Mineiro, em Congonhas, no ano de 1987. Seu texto foi apresentado, posteriormente, em artigo do Ceib, v.6, n.21, em fevereiro de 2002, e publicado no livro *Devoção e Arte*, de organização de Beatriz Coelho, no ano de 2005, com o título *Características específicas e escultores identificados* (p. 123-150). Segundo esse autor, merece destaque o nome do professor Orlandino Fernandes, que embora não tenha registrado, foi quem inicialmente identificou a importância deste mestre.

A maioria das peças atribuídas a esse artista, até o momento, se encontra na Igreja de São Francisco de Assis, de Sabará, conforme o nome que foi lhe dado, mas existem obras com seus estilemas em outras igrejas de Sabará, como a Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Igreja de Nossa Senhora do Pilar e Santuário de Santo Antônio da Roça Grande – algumas delas ainda carecendo de maiores estudos.

A proposta desse trabalho teve como objetivo, portanto, realizar um estudo atributivo sistematizado sobre as obras do Mestre de Sabará, através da análise formal, executada por meio de metodologia específica. Em nosso estudo, buscou-se confirmar ou não as características já apresentadas pelos autores citados e/ ou acrescentar outros estilemas, através de análise formal detalhada de cada peça encontrada, que seria atribuída ao artista e sua oficina. Também por meio de pesquisa documental / arquivística, buscou-se informações a fim de elucidar sobre sua identificação.

A necessidade da pesquisa foi sentida quando, fazendo parte da equipe técnica que trabalhou na elaboração do inventário dos bens da referida Igreja de São Francisco de Assis, pelo Inventário do Patrimônio Cultural, do Memorial

da Arquidiocese de Belo Horizonte, não foram encontradas maiores informações sobre o artista, além dos textos indicados de Santos Filho (2002 e 2005) e, posteriormente, de Myriam

Ribeiro de Oliveira (2000 e 2005). Chamaram a atenção, ainda, a qualidade técnica do artista e sua importância para o culto franciscano na antiga Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, de Sabará.¹

O primeiro capítulo trata da contextualização em torno da cidade de Sabará e seus antecedentes históricos, bem como da Igreja de São Francisco de Assis e da Arquiconfraria, sendo realizada, ainda, revisão da literatura em torno do estudo da identificação de autoria de obras escultóricas coloniais e o funcionamento das oficinas de escultura. Ainda nesse sentido, foi pesquisada documentação arquivística que pudesse nos dar alguma informação sobre oficinas em funcionamento em Sabará em fins do século XVIII e início do XIX, buscando, também, informações sobre a identidade do Mestre de Sabará, nos livros de *Registros de Provisões, Patentes, Cartas de Usança e Exames de Ofícios*, de Sabará, localizados no Arquivo Público Mineiro, de 1799 e 1830.

Sobre a identidade do artista e sua biografia, tentou-se encontrar maiores informações sobre os dois possíveis nomes indicados por Santos Filho (2002), Domingos Pinto Coelho e Antônio Pereira dos Santos. A pesquisa foi realizada em Livros de Batismos, de Sabará e Caeté, livros de óbitos e de casamentos, localizados no Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte, além de registros de inventário e testamentos, localizados no Arquivo Casa de Borba Gato.

No segundo capítulo, foi demonstrada toda a metodologia utilizada para a realização da análise formal das obras atribuídas ao Mestre de Sabará, perpassando pela escolha das obras, os trabalhos de campo e a sistematização dos dados levantados. Nesse capítulo foram detalhados todos os parâmetros metodológicos adotados durante a pesquisa. Também foi apresentada uma série de fluxogramas, que demonstram a sequência das etapas realizadas durante a análise das obras, utilizando-se do método “moreliano”, com estudo dos detalhes anatômicos das esculturas.

Em sequência, no terceiro capítulo foi realizada a análise formal de cada uma das trinta obras selecionadas – sendo 6 (seis) esculturas em talha inteira, uma imagem articulada, 17 imagens de vestir e 6 peças que estão sofreram processo de dissociação. A pesquisa foi realizada usando as fotografias como base no estudo das linhas, para ressaltar as formas dos principais detalhes anatômicos.

¹ Recentemente, em 2019, a pesquisadora Maria Clara Caldas Ferreira apresentou trabalho de doutorado, intitulado “Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Minas Gerais”, onde inclui estudos sobre a associação sabarense. No ano seguinte, em 2020, foi elaborada pela pesquisadora Andrezza Conde Araújo a dissertação “Procesión de Cenizas: In memoriam de los olvidados. Propuesta de un plan de acondicionamiento museológico y museográfico para un grupo de esculturas de candelero.”, relacionada à Igreja de São Francisco de Assis e suas imagens de vestir.

Por fim, no quarto capítulo, foi realizado um estudo comparativo dos elementos anatômicos considerados mais significativos, durante a análise formal. O objetivo foi identificar as semelhanças existentes entre eles, verificando quais padrões se reproduzem com mais frequência nas obras, nos permitindo definir os estilemas e atribuir aquelas que tiveram similaridades a um mesmo artista ou oficina. Ao final do capítulo, os dados encontrados foram sistematizados em tabelas, permitindo dividir as obras entre três grupos: o primeiro composto por peças que detém a maior parte das características ou estilemas do artista; o segundo grupo que apresenta alguns de seus estilemas, porém de forma sutil, ou pouco identificável; e, por último, um grupo que não apresenta as características do artista. Nesse sentido, pode-se confirmar ou não as atribuições já feitas, além de apresentar outras novas atribuições.

Com esse estudo, buscou-se não só abalizar de forma científica as atribuições ao artista Mestre de Sabará, mas também contribuir com futuras análises, sugerindo um arcabouço metodológico a ser seguido para trabalhos que visam estabelecer, através da análise formal, a atribuição de obras a determinado artista ou oficina.

CAPÍTULO 1 – PRODUÇÃO ARTÍSTICA E DEVOÇÃO FRANCISCANA NO CONTEXTO SABARENSE

A cidade de Sabará, localizada na região metropolitana de Belo Horizonte, tem suas origens nos primórdios da exploração aurífera em Minas Gerais e guarda importante acervo artístico e histórico, remanescente dos períodos colonial e imperial. Suas igrejas, construídas ao longo dos séculos XVIII e XIX, com características das várias fases do barroco mineiro, encerram belas peças de talha e de imaginária, executadas ao longo desse período, em que a arte sacra era considerada de grande importância na sociedade, demonstrando o fervor religioso por meio de suntuosa ornamentação.

Esse cuidado com os adornos, sua execução e manutenção de forma apropriada fazia parte da “decência” exigida nas igrejas e era fiscalizada pelas altas hierarquias do clero, representado, na região, pelas visitas do bispado responsável. Além disso, esse “esmero decorativo”, como coloca Affonso Ávila (1984, p. 45), se tratava de elemento essencial na sociedade barroca/colonial, onde se buscava demonstrar, através da opulência nas obras artísticas, a magnificência do poder divino.

Existem poucos estudos que analisam as peculiaridades da arte sacra sabarense e os artistas que lá atuaram, talvez pela dificuldade em se encontrar documentação sobre o tema nos arquivos paroquiais e históricos. Segundo Ávila,

A feição arquitetônica, o sistema construtivo, o elemento ornamental, as características de estilo são, com efeito, na maioria dos casos, os únicos documentos que temos diante dos olhos para pesquisar e interpretar a origem e história de igrejas e capelas de Sabará. [...]

O ponto crucial da história dos monumentos, que é o da identificação de autoria de trabalhos de construção e ornamentação, permanece entretanto aberto em Sabará, à exceção de documentação relativa a obras de algumas ordens e irmandades, [...] coligida, compulsada e divulgada por Zoroastro Viana Passos [...]. (ÁVILA, 1984, p. 34).

Percebe-se, portanto, que existe certa dificuldade em se encontrar documentação relativa a execução dos antigos templos, por conseguinte localizar informações de autoria relacionadas às suas peças ornamentais e/ou de culto torna-se improvável. Há que se ressaltar, também, que mesmo que se tenha êxito em encontrar certo volume de documentação sobre as igrejas nos arquivos históricos, localizar recibos de pagamento ou encomendas de imagens é algo esporádico e, quando são encontrados, podem não conter o nome do artista contratado.

Maria Helena Flexor (2010), aponta os possíveis motivos sobre a ausência de documentação que identifique a autoria de tantas imagens produzidas nos séculos XVIII e XIX na Bahia:

A ausência dos nomes dos artistas e artífices se deve, especialmente, ao fato da obra ser feita em oficinas, tendas, ou na própria obra, onde trabalhavam, sob as ordens do mestre, alguns oficiais e aprendizes. Era, portanto, um trabalho coletivo que se mantinha nas oficinas dos artistas, e dos oficiais mecânicos. Alguns escultores também eram entalhadores e outros se identificaram como escultor imaginário [...] (FLEXOR, 2010, p. 1)

A autora ainda coloca que o modo como se davam as relações de trabalho no setecentos e primeira metade do oitocentos, era diferente do que vigoraria a partir da segunda metade do século XIX, quando teve início o registro de artistas, como consequência das novas diretrizes ditadas pelo Liceu de Artes e Ofícios (1872) e Academia de Belas Artes (1877) (FLEXOR, 2010, p. 8). Nesse primeiro momento de produção artística religiosa, nota-se que, mesmo nas encomendas, a maioria não aponta a autoria. O conceito de artista era, portanto, diferente do que temos hoje, não se contratando os trabalhos com motivações baseadas na fama do mestre escultor, mas em processos de concorrência que levavam em conta o menor valor oferecido, podendo, em alguns casos, se basear, também, na qualidade dos trabalhos já executados.

A partir dessa dificuldade encontrada na identificação de autorias, muitos estudiosos buscaram iniciar pesquisas atributivas, onde se poderia discernir um certo grupo de imagens, com características visuais comuns, conferindo-lhe a concepção a um determinado artista, já reconhecido documentalmente, ou formulando uma designação, normalmente relacionada ao local onde as imagens eram encontradas. Flexor aponta, no entanto, os riscos relacionados a essas atribuições, baseadas em semelhanças nas formas, na temática, nas cores, nos materiais, etc., feitas sem grandes critérios metodológicos, principalmente aquelas que buscaram apontar autoria a nomes já reconhecidos. (FLEXOR, 2010, p. 11)

Reconhece-se, porém, que o número de nomes dos escultores de imaginária documentado é diminuto. Flexor aponta que levantamento de Marieta Alves (1967), elencado no *Dicionário de artistas e artífices na Bahia* (1976), mostra que, entre 1589 e 1930, foram assinalados apenas 38 escultores. Em obra semelhante, Judith Martins, em seu *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais* (1974), assinala 3 escultores e 12 santeiros. Foram constatados, ainda, 69 entalhadores, sendo que, sobre 4 desses artífices, foram encontrados documentos relacionados a faturas de peças de imaginária, “consertos” ou complementações de partes de esculturas. Essas atuações também foram localizadas com relação a um pintor, um marceneiro e três outros oficiais. Nesses, apesar de não constar a titulação do exercício em que operavam, foram relatadas atividades relacionadas à escultura.

As informações elencadas levam a inferir que haveria um trânsito entre as atividades de alguns oficiais que trabalhavam a madeira. Damos aqui o exemplo de Felix Antônio Lisboa,

irmão de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que além de clérigo, teria também atuado como entalhador, escultor e policromador, e que entre 1829/30, “Recebeu 6\$000 "p.r duas Imagens do S. Patriarca” (L.o cit., fls. 154)” (MARTINS, 1974, p. 382).

A conjuntura acima mostra, portanto, a dificuldade em se conseguir identificar os esculturas nos séculos XVIII e XIX, porém acredita-se que a importância dessas obras, seja histórica, cultural ou artística, merece estudo aprofundado. Nesse sentido, essa pesquisa buscará contribuir para elucidar a autoria de parte do acervo sacro, particularmente de imaginária, pertencente às igrejas de Sabará, analisando, por meio de metodologia específica, esculturas em madeira policromada, atribuídas ao Mestre de Sabará, sobre o qual se abordará mais adiante, tentando esclarecer sua identificação e estilemas.

1.1 A Igreja de São Francisco de Assis e a Arquiconfraria do Cordão

Um das edificações que contém parte do citado acervo sacro de Sabará é a Igreja de São Francisco de Assis. Seu templo foi originalmente dedicado à Nossa Senhora Rainha dos Anjos, sendo edificado pela Arquiconfraria do Cordão de São Francisco dos Homens Pardos, agremiação fundada na segunda metade do século XVIII.

Situada em local privilegiado, Lucia Machado de Almeida (1974) afirma que a Igreja de São Francisco é “[...] sem dúvida a mais bem colocada de Sabará. [...] apesar de bastante modesta, essa igreja apresenta indiscutível elegância de linhas.” (ALMEIDA, 1974, p. 47). Sua despretensão também é citada por Germain Bazin, quando diz que “É um templo muito simples com duas torres na fachada e desprovido de decoração interior.” (BAZIN, 1983, p. 97). Em síntese, como a Arquiconfraria não detinha muitos recursos, apesar das grandes dimensões e da localidade significativa em que se encontra, o templo não apresenta grande riqueza artística, nem em sua arquitetura, nem em sua ornamentação interna, ficando essa última, inacabada. Tal simplicidade pode ser encontrada também nas igrejas de suas congêneres de outras regiões, como Caeté e Mariana, situação possivelmente comum em seu meio social.

Figura 1- Igreja de São Francisco de Assis – Sabará



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 24/07/2021

Conforme estudo de Maria Clara Caldas Ferreira, intitulado “Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Minas Gerais”, as confrarias dos Pardos do Cordão surgiram quase simultaneamente na capitania, iniciando pela Vila de São João Del Rei e se espalhando por outras regiões (FERREIRA, 2019, p. 25). Na Vila Real do Sabará, a primeira documentação a ela referente, trata-se de sua provisão de ereção, datada do ano de 1761, emitida pelo Bispo de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz (FERREIRA, 2019, p. 66). A próxima documentação elencada pela pesquisadora, trata-se da “carta de agregação ao Convento de Santo Antônio da Cidade do Rio de Janeiro, datada de 1776.” (FERREIRA, 2019, p. 66). O primeiro Estatuto encontrado seria de anos depois, já do século XIX, de 1806², e a solicitação para sua aprovação régia de 1807³.

Ainda sobre a Arquiconfraria, conseguimos encontrar, no Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte⁴, documentação afirmando sua elevação ao título de Ordem Terceira da Penitência, em cópia de Registro de Provisão emitido pela Mesa de Consciência e Ordens, de dezenove de junho de 1821. Logo em seguida, em 1826, a elevação do título seria confirmada pelo Convento de Santo Antônio, do Rio de Janeiro, “[...] nós instituímos e erigimos em Irmãos da Veneravel Ordem Terceira da Penitencia, ficando V V. C C. por essa erecção e instituição

² Arquivo Histórico Ultramarino, Códice nº 1536, 34 fls. Projeto Resgate – Biblioteca Nacional.

³ Arquivo Histórico Ultramarino, Caixa 185, doc. 30. Projeto Resgate – Biblioteca Nacional.

⁴ Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte, Caixa 386, Sala 10.

no gozo de todas as graças, privilégios, e Indulgencias, que pelos Soberanos Pontífices então concedidas ás Ordens Terceiras [...]”⁵.

Se com relação à Arquiconfraria temos uma cronologia relativamente precisa, no que diz respeito à ereção de sua igreja, a bibliografia encontrada já não é tão clara. Zoroastro Viana Passos (1942) afirma em sua obra *Em torno da História do Sabará* que os Pardos do Cordão, ao solicitarem a aprovação do bispo para a agremiação, em 1761, já se reuniam em uma primitiva capela de taipa dedicada à Nossa Senhora dos Anjos, que viria a ser substituída posteriormente pela que vemos hoje, em alvenaria de pedra (PASSOS, 1942, p. 337). Apesar de afirmar não ter encontrado documentação conclusiva, o autor supõe que a primitiva capela tenha surgido já na primeira metade do século XVIII, nos tempos áureos da mineração na região. Por conseguinte, segundo o autor, a nova edificação teria sido erguida em torno da pequena capela, configurando hoje o espaço da capela-mor da igreja (PASSOS, 1942, p. 338). Suas pesquisas indicariam, ainda, que, pela documentação encontrada, as obras teriam se intensificado a partir de 1798 adentrando o século XIX, ficando, porém, inconclusas.

Affonso Ávila (1976) também afirma que a Arquiconfraria já possuiria uma capela ao solicitar a provisão do Bispo de Mariana para a fundação da agremiação:

A atual igreja substitui primitiva capelinha dedicada a Nossa Senhora Rainha dos Anjos, na qual, em 1761, se fundou a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco dos Homens Pardos. O templo definitivo teve sua ereção autorizada por provisão de 6 de julho de 1772. A construção iniciou-se, porém, nas alturas de 1781, acelerando-se as obras no período de 1798 a 1805. Em decorrência certamente da insuficiência de recursos, a ornamentação interior não chegou a completar-se em grandeza equivalente às proporções da igreja. [...] (AVILA, 1976, p. 44)

Conforme indicado pelo autor, a autorização para a construção da igreja apenas viria em 1772, iniciando-se as obras em 1781, e, assim como Zoroastro, o autor reitera a intensificação dos trabalhos a partir de 1798. A essas informações, Santos Filho (2005) acrescenta que “O representante do Bispo, Francisco Xavier da Rua, passou provisão atendendo ao pedido [para a construção] e determinando que fosse construída na paragem chamada Rua Nova de São Francisco. Do século XVIII restou a capela-mor com seu altar provisório [...]” (SANTOS FILHO, 2005, p. 142,).

Na pesquisa documental efetuada por Ferreira (2019), entretanto, foi encontrada referência ao fato de que os irmãos se reuniam, originalmente, não em capela própria, como suposto pelos autores anteriores, mas no altar da Irmandade do Amparo, localizado na Matriz de Nossa Senhora da Conceição:

⁵ *Ibidem.*

Em 30 de junho de 1761, o bispo Dom Frei Manuel da Cruz concedeu licença para os devotos erigirem a Arquiconfraria do Cordão de São Francisco daquela vila, no altar de Nossa Senhora do Amparo, na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, onde já se reuniam, e puderam, então, colocar a imagem do santo de Assis no retábulo.” (FERREIRA, 2019, p. 66)⁶

Também encontramos no Arquivo Público Mineiro, Códice 268, p. 42, 43 e 44, o documento que solicita a ereção da capela em 29 de maio do ano de 1772. A mesma transcrição pode ser lida em artigo de Geraldo Dutra de Moraes (1944), *Arte Religiosa*, na Revista “Cultura Política”, onde se diz que:

Dizem os Irmaons da Archiconfraria do Cordão do Serafico Patriarca São Francisco, que elles para o culto de Deos, e se congregarem sem embaraço, e fazer seus actos de devoção, caressem de erigir huma Igreja, ou Capella na Villa do Sabará transportando para ella as Imagens que pertencem á Archi-Confraria, e se acha ainda na Capella de Santa Rita⁷ da dita Villa [...] [grifo nosso] sendo com o Orago de Santa Maria dos Anjos. Pedem a Vossa Senhoria se digne a mandar que o seu Reverendo Commissario, ou outra pessoa de sua eleição eleja o lugar, erga a Cruz, e benza, permitindo-lhe o levantalla com faculdade ordinária.

A resposta, vinda de Francisco Xavier da Rua, governador interino do Bispado de Mariana, também é transcrita:

Faço saber que attendendo ao que por sua petição me enviarão a dizer os Confrades da Confraria do Patriarcha São Francisco da Villa do Sabará; hei por bem conceder-lhes licença pela prezente Provizão para que possuão erigir huma Cappella com a Invocação de Santa Maria dos Anjos [...] sete de julho de mil sete centos setenta e dois [...]

A demarcação do local ordenada na mesma documentação somente ocorreria no ano de 1781, ficando determinado que a “[...] a mesma se havia de edificar na paragem chamada – Rua Nova de São Francisco [...]”. Cópia de documento encontrado no Arquivo Público Mineiro⁸, sem data, corrobora a petição dos Arquiconfrades, afirmando que não tinham ainda uma capela:

Dizem os Irmaons Terceiros⁹ da Veneravel Ordem do Patriarcha S. Francisco erecta da Villa Real do Sabará Bispado de Mariana, que eles não tendo huma Capella, em que celebrem as suas funçoens, e officios Divinos recorrem a Piedade de Vossa Magestade se digne conceder-lhes Licença para erigirem sua Capella [Grifo nosso]

⁶ Segundo o INBMI, elaborado pelo SPHAN, em 1987, no ano de 1753 já existiria na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, um altar lateral dedicado à Nossa Senhora do Amparo, pertencente à Irmandade homônima, criada, possivelmente, na década de 1740.

⁷ A Igreja de Santa Rita teria sido erguida na primeira metade do século XVIII e se localizava na antiga Rua Direita, atual Rua Dom Pedro II, sendo demolida em fins da década de 1930.

⁸ Seção colonial, Documentos encadernados, Códice 268. Datas-limite: 1795-1801.

⁹ Diferentemente de Ouro Preto e Mariana, Sabará não possuía Ordem Terceira de São Francisco, o que fez com que, possivelmente, muitas das atribuições dos Terceiros Franciscanos, cujos membros faziam parte da elite branca da capitania, recaíssem sobre a Arquiconfraria dos Pardos do Cordão. Talvez por isso o documento em questão acabe por mesclar as titulações.

A documentação acima citada afirma, portanto, que não haveria igreja pertencente aos Arquiconfrades antes de 1761 e que, conforme dito anteriormente, os mesmos se reuniram na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, no altar da Irmandade do Amparo. Parte de suas peças de imaginária estariam, ainda, na Igreja de Santa Rita. O início da construção de seu templo se daria, portanto, apenas a partir de 1781.

A imprecisão se inicia quando se observa, em suas técnicas construtivas¹⁰, que a igreja que foi se construindo em fins do século XVIII, em pedra e cantaria, se deu realmente em torno de uma capela executada em adobes, onde hoje seria sua capela-mor, mesmo que essa não seja anterior a 1761. No Arquivo Casa de Borba Gato¹¹, em Sabará, é possível encontrar recibo referente a demolição da antiga capela (ou parte dela), no ano de 1864:

Recebi do Illm^o Senr Colodianno Jose dos Santos actual Procurador da Ordem 3^a de S. Francisco de Assis desta Cidade a quantia de quatro mil reis importe de cinco dias de serviço que tive de ajudar desmanchar a Capellinha do Corpo da Igreja da mesma Ordem. Por ter recebido firmo o presente. Sabará 7 de Maio de 1864.
Antonio Gomes Amancio

Sabe-se que a configuração comum da edificação das capelas no setecentos, dava-se iniciando a construção pela capela-mor, ampliando-a a partir daí. Muitas das grandes igrejas surgiram ao redor de primitivas capelas de taipa, o que, acredita-se, foi esse o caso. Nesse sentido, como ainda não foi localizada documentação que possa explicar melhor a situação, conjecturamos que a primeira Capela de Nossa Senhora dos Anjos, de pequenas dimensões, teria sido erguida a partir do ano de 1781, com materiais menos onerosos, como taipa e adobe, devido à condição financeira precária da Arquiconfraria. Em consequência, a partir do ano de 1798, quando os autores acreditam que as obras teriam se intensificado, estava-se, na verdade, iniciando a ampliação da igreja, agora em pedra, para os moldes que conhecemos hoje.

Na obra “Visitas Pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade (1822 a 1825)”, é relatado que “A capela de Nossa Senhora dos Anjos dos irmãos da Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, com 3 altares muito pobres, mas com ornamentos decentes para o diário e acha-se por acabar.” (TRINDADE, 1998, p. 121). Nesse momento, portanto, as obras ainda prosseguiam, supondo, no entanto, que a nave, com os outros dois altares aí existentes, possivelmente efêmeros, além do altar-mor, já estariam instalados na nova nave da igreja.

¹⁰ Documentação de obras do Arquivo Central do Iphan corroboram que “As Paredes que dividem a capela-mor são de adobe.”

¹¹ Documentos Eclesiásticos, Igreja de São Francisco, CX. 1.

A simplicidade dos altares também é ressaltada na documentação levantada pelo então Sphan¹², à época do tombamento do templo, em 1938. Parecer datado de julho de 1937, sem indicação de autoria, descreve-se que

No corpo da Igreja defrontam-se dois paupérrimos altares lateraes de madeira, num no do lado esquerdo estão cinco imagens de pequena (sic) estatuta (sic) e todos inteiros em talha de madeira, são São Francisco de Paula, Santo Antonio São Camillo São Roque e São José; do outro lado N. S. do Bomfim, N. S. das Dores e São João Baptista. Só estas imagens são merecedoras de cuidado e zelo, pois os altares são caixões de nenhum interesse artistico. (SPHAN, 1937)

Ávila coloca, em 1976, que “Os altares da nave são ainda mais simples [que o altar-mor], dentro do mesmo recurso de madeira pintada.” (AVILA, 1976, p. 45). No Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI), executado pelo Sphan (atual Iphan), no ano de 1986, portanto dez anos após a análise de Ávila, esses altares já não aparecem entre os bens da igreja.

Importante notar que ainda era mencionado que a capela permanecia com a invocação de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, pertencente à Arquiconfraria do Cordão de São Francisco, no ano de 1822, quando da visitação do Bispo Dom Frei José da Santíssima Trindade. Alguns anos depois, a documentação encontrada passaria, porém, a mencioná-la como Igreja de São Francisco, pertencente à Ordem Terceira, acreditando-se que, além da mencionada mudança da titulação da agremiação, no ano de 1821, possivelmente, também, teria ocorrido a mudança do título de seu templo.

De qualquer forma, como não existia em Sabará Ordem Terceira da Penitência que concorresse com os Arquiconfrades pelos ritos franciscanos, como acontecia em Mariana, por exemplo, os Pardos do Cordão sempre tiveram a prerrogativa de realizar todos os festejos e rituais condizentes com o calendário franciscano. Esse, segundo, Adalgisa Arantes Campos (1999),

Era um calendário festivo essencialmente articulado com a Paixão e morte de Cristo, com aspectos da vida do padroeiro (Francisco) e dos santos leigos e, por isso, voltado para o reconhecimento dos pecados, ênfase no arrependimento, introspeção, mortificação da carne e expiação pública. Ritos e práticas religiosas para aplacar a ira divina e purificar a alma, visando alcançar a sua salvação dentro da concepção rigorosa de Santo Inácio de Loyola e do poverello. (CAMPOS, 1999, p. 5)

¹² ARQUIVO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL. **Igreja de São Francisco de Assis**. Sabará, MG. Série Inventário. Caixa MG 126/2/01. Notação: IMG.0473.01. Rio de Janeiro, 2001.

Seu Estatuto, de 1806¹³, descreve todas as “obrigações Esperituas da Archi Confraria”, elencando todas as festas e procissões, a serem realizadas “[...] como costumão as Ordens Terceiras da Penitencia.”

Em as terceiras Domingas de cada mez acabada a Missa se fará a Procissão de Razoura em volta da nossa Igreja com o Andor da Imagem do nosso Santo Patriarcha, precedendo a Cruz da Archi Confraria [...] [...] faraõ os Misereres, e as visitas dos Passos nas Sextas feiras da Quaresma a noite, vestidos somente das tunicas, sem ornato da cabeça. e descalços, incorporados em Procissão, que findará dentro da Igreja Matriz. [...]

No dia 4 de Outubro se festejará o Nosso Santo Patricarcha com a maior solemnidade possivel, [...] [...] dia dous de Agosto a Senhora dos Anjos com a sua Missa propria e Quinquena das Chagas [...] o Jubileo da Porciuncula [...] feita a Procissão solenne, em que hirá o Senhor debaixo do Palio [...] (p. 9 e 9v)

Em documentação transcrita na Pasta da Igreja de São Francisco de Assis, no Arquivo Central do Iphan, do Rio de Janeiro, vemos que o costume perdurou ao longo também do século XIX, como no trecho a seguir:

Sendo ja de costume em todas as Sextas feiras de Quaresma sahir a Ordem 3ª de São Francisco em Procissão a noite, visitando os Passos da Paixão, e finalizando na Matriz desta Cidade, com o tocante Acto de beijar o Cordão do mesmo Senhor dos Passos, como he recomendado pelo nosso Compromisso, com tudo vamos participar a V. S. visto haver concorrência de povos a pezar da submissão e respeito com que he praticado. He unicamente para sua intelligência.
Deus Guarde a V. S. por muitos anos. Consistorio em Sabará 24 de Fevereiro de 1857.

A Procissão de Cinzas, exclusiva dos Terceiros Franciscanos, uma das mais importantes do repertório religioso barroco, estava entre a obrigações listadas em seu Estatuto. Também chamada de Procissão da Penitência, sua origem histórica

[...] está na idéia de martírio, eremitismo, cenobitismo, autoflagelações, penitência, chagas, como atividades que os cristãos e a Igreja Católica consideravam como aproximativas da vida de Cristo. No franciscanismo, essa procissão foi prerrogativa concedida pelas leis canônicas, pois reza a tradição, relatada pelos biógrafos de São Francisco, de que no final da vida ele teria recebido a ‘graça’ de possuir as mesmas chagas de Cristo, ao qual imitara durante toda a vida, principalmente na sua face de pobreza. (CASSIMIRO, 2012, p. 139)

No calendário católico, a Quarta-feira de Cinzas, dá início ao período da Quaresma, tempo da preparação penitencial que tem como culminância a Páscoa, celebração de maior importância para a liturgia cristã, anunciando a Ressurreição de Cristo e a promessa de vida eterna para todos aqueles que seguem sua mensagem. A palavra "Quaresma" deriva do latim *quadragésima*, isto é, "quarenta", e está ligada a acontecimentos bíblicos, como o jejum de

¹³ Arquivo Histórico Ultramarino, Códice nº 1536, 34 fls. Projeto Resgate – Biblioteca Nacional.

Moisés no Monte Sinai, caminhada de Elias para o Monte Horeb, caminhada do povo de Israel pelo deserto e, principalmente, o jejum de Cristo no deserto.

Com o objetivo de ressaltar a importância da ocasião para o calendário cristão, era praticada a procissão na Quarta-Feira de Cinzas, ocorrendo em vários lugares do Brasil, desde o século XVII, sempre com grande imponência. Frei Adalberto Ortmann, OFM, (1951) em sua obra *História da antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo*, afirma que, na localidade, foi realizada por quase duzentos anos, desde 1687 até 1886 (ORTMANN, 1951, p. 118), sempre atraindo grande número de fiéis que acompanhava todo o cortejo. Sobre esse, o autor observa o grande número de andores que faziam parte da procissão, “um espetáculo vistoso”, onde mais de quinze andores, ricamente paramentados, conduziam imagens não somente de santos franciscanos, mas também de várias outras representações (ORTMANN, 1951, p. 114)

Em seus estudos, Campos (1999, p. 5) ressalta que não foram localizadas fontes que afirmem ter havido a Procissão da Penitência na primeira metade do século XVIII em Minas, havendo apenas a cerimônia de imposição das cinzas, conferida pelo vigário paroquial. Sabe-se, porém, que perdurou até meados do século XX, sempre com grande pompa, sendo este um dos motivos de sua extinção, sendo os imensos gastos não mais compatíveis com os novos tempos.

Enquanto seu costume persistiu, considera-se que “Do ponto de vista da cultura artística a Procissão de Cinzas sempre foi muito mais relevante que o ofício propriamente dito.” (CAMPOS, 1999, p. 6). Isso porque para as procissões e festejos do calendário franciscano, se utilizava comumente de um grande número de peças de imaginária, representando tanto as imagens de Cristo e do Patriarca São Francisco, como outros tantos santos franciscanos. Também nesse sentido, Ferreira-Alves (2012) coloca que

[...] a procissão era de facto um evento de grande aparato devido não só ao número de andores e de figuras alegóricas, mas também, e principalmente, pela qualidade artística das imagens, e riqueza dos adornos feitos de materiais preciosos, sem esquecer os tecidos sumptuosos, utilizados nas vestes dos santos e nas guarnições dos próprios andores. (FERREIRA-ALVES, 2012, p. 425)

Registro das procissões realizadas pela Arquiconfraria do Cordão, de Sabará, bem como a importância da pompa e decência, podem ser verificados, também, em trecho de Estatuto (sem data), encontrado no Arquivo do Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, no qual, onde se lê:

Farão tendo posses a sua Capella com titulo de N. Sñr^a dos Anjos nella executarão todos os actos não sô de seo Instituto mas tudo o maes q. for do Culto Divino p^a melhor

provarem a sua devoção, assim como Procissão de Cinza, e Jubileo das quarenta horas; funções da Semana Santa, Lava pez, e fora disso Novenas Preces, e outro qualquer exercício Santo, q a razão e o tempo pedir: isto porem, tanto ao q são obrigados, como ao q sua devoção lhes pedir, deve ser com aquella pompa, Culto, Ornato e decência devida e necessária de sorte q a excellencia de qualqr. acto faça invejada a devoção, e se conheça q. cada hu somte procura empenhar-se na gloria do Senhor, interessando a Sua Salvação. [grifo nosso]¹⁴

Ferreira-Alves (2012) ainda aponta que a procissão obedecia a uma estrutura de organização cuidadosamente preparada, de forma que a sucessão de imagens pudesse constituir um importante aparato catequético, “[...] chamando os cristãos ao arrependimento e expiação das suas culpas, tomando como exemplo os diversos santos que, nos seus andores, recordavam àqueles que participavam no cortejo processional o seu próprio testemunho de vida para alcançar o perdão divino [...]” (FERREIRA-ALVES, 2012, p. 453)

Quites (2006, p. 170) relata que houve variações nos cortejos de acordo com as localidades, mesmo que pequenas, e que pela documentação encontrada, verificou-se alterações nas figuras conduzidas pelos Irmãos ao longo do tempo. Apesar dessas modificações ocorridas durante séculos XVIII e XIX, como por exemplo com supressão de imagens, antes habituais nos cortejos, podemos verificar que, na Igreja de São Francisco de Assis, de Sabará, muitas das peças de imaginária resistiram, mesmo após o desaparecimento da tradição de se realizar a Procissão de Cinzas.

Ortmann transcreve as impressões que Debret teve sobre a Procissão de Cinzas no Rio de Janeiro, em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicado entre 1834 e 1839. Em seu relato, o artista descreve todo o cortejo, seus participantes e os diversos andores com suas imagens (ORTMANN, 1951, p. 116, 117 e 118), sendo apresentados na seguinte ordem:

1. São Lúcio e Santa Bona
2. Andor do Nosso Padre com a cruz às costas - São Francisco e Cristo carregando cruze
3. Andor da Cúria – Inocêncio III, cardeais e São Francisco de joelhos recebendo a Regra da Ordem
4. Santo Elizário e Santa Delfina
5. Santo Antônio de “Cantajarona” segurando um crucifixo
6. Nossa Senhora da Conceição
7. Santa Margarida de Cortona
8. Cristo Crucificado abraçando São Francisco
9. São Roque

¹⁴ Arquivo do Convento de Santo Antônio, Rio de Janeiro, gentilmente enviado de forma digital.

10. São Luiz, Rei de França, tendo na mão os três pregos e a coroa de espinhos, cuja parte inferior é envolvida num pedacinho de damasco vermelho com galões de ouro.

11. Santa Isabel, Rainha de Portugal

12. Cristo crucificado e São Francisco (possivelmente andor das Chagas)

Quanto às peças que faziam parte da Procissão de Cinzas, em Sabará, foi encontrado documento manuscrito fotocopiado na Pasta Inventário, do Arquivo Central do Iphan, referente à Igreja de São Francisco, que, apesar de sem título e sem data, parece se referir aos andores da Procissão da Penitência. Infere-se que se trate de listagem do ano de 1857, pois, não obstante tem sido colocados fora de sequência, foi encontrado, na mesma pasta, documento de caligrafia semelhante, com o seguinte teor:

Illmo Senr^o

Fui encarregado pela Meza Administrativa da Venerável Ordem 3^a de São Francisco de Assis desta Cidade, ir rogar a V. C., e ao Irmão Senr^o Sargento Marianno Augusto da Silva, se dignarem dar o Andor do Pontifice e Cardiais, para compôr a Procissão de Penitencia que a mesma Ordem pretende fazer em a nossa Capella no dia 25 do futuro mez de Fevereiro as 3 horas da tarde.

E do nosso Santo Patriarcha receberá a devida recompença.

Deos Guarde a V. C. por muitos annos.

Consistorio em Sabará 20 de Janr^o de 1857 [Grifos nossos]

Há, ainda, grande semelhança entre a listagem encontrada e aquela relatada por Debret, sobre a procissão que presenciou no Rio de Janeiro. Caso essa listagem seja mesmo da referida Procissão de Cinzas, se tem, por meio dela, um indicador de como se dava a celebração na Ordem Terceira da Penitência, antiga Arquiconfraria do Cordão, de Sabará. Também por meio dela, se conseguirá perceber quais as peças que eram usadas durante o rito, que ainda subsistem armazenadas na igreja. Segue, abaixo, a transcrição da listagem encontrada:

Morte
Bandeira
Arvore do Paraizo
Adão e Eva
Anjo Defensor
Arvore da Penitência
Rei David
Abrão e Izac
Anjo Defensor
Innocentes e Tirano
Anjo Defensor
1 Igrejinha
2 S. Francisco de Paula
1 S, Antonio de Catagerona
4 Santa Clara
5 Santa Izabel
6 Santa Margarida
7 S. Luiz Rei de França
8 S. Domingos
8 S. Francisco nas Sarças

- 9 S. Francisco Baptizando
- 10 Senhor Irado S. Fran^{co} pedindo
- 11 Santo Antonio de Lisboa
- 12 S. Boaventura
- 13 Pontifice e Cardeais
- S. Domingos
- 14 S. Francisco em Triunpho
- 15 A Imperatriz dos Anjos
- 16 S. Francisco recebendo as Chagas

Dentre as imagens acima elencadas, sabemos que ainda se encontram no templo as peças com as seguintes invocações: São Francisco de Paula, Santo Antônio de Cartagerona (hoje tido como São Benedito), Santa Clara, Santa Izabel, Santa Margarida de Cortona, São Luiz Rei de França, Santo Antônio de Lisboa, São Boaventura, um Papa, dois Cardeais, Nossa Senhora Rainha dos Anjos, além de 7 imagens de São Francisco de Assis, sendo 1 (uma) em talha inteira, 3 (três) em roca e, ainda, 1 (um) busto e 2 (duas) cabeças. Acredita-se, portanto, que todas as imagens participantes da Procissão de Cinzas ainda se encontram na Igreja de São Francisco, com exceção da imagem de São Domingos. Também não se pode identificar qual peça poderia se tratar da invocação “Senhor Irado” que se encontra na listagem e que, possivelmente faria parte do andor da “Justiça Divina”¹⁵.

Comparando, ainda, dois inventários (listagens de bens) encontrados no Arquivo Central do Iphan, no Rio de Janeiro, datados dos anos de 1900 e 1906, elaborados pela Ordem Terceira de São Francisco, com aqueles executados pelo Iphan na década de 1980¹⁶ e com inventário realizado pela Arquidiocese de Belo Horizonte, em 2015, verificou-se que a maior parte das imagens elencadas ainda se encontram na Igreja de São Francisco, algumas delas desmontadas ou armazenadas de forma inadequada, mas ainda resistindo ao tempo. São imagens em talha inteira, e imagens de vestir, em suas diversas formas e classificações, relacionadas ao culto franciscano, suas festas e procissões. O trânsito de peças entre as igrejas, faz inferir, ainda, que algumas delas estariam hoje na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Matriz da qual São Francisco é filial.

Infelizmente, não se conseguiu localizar informações sobre o momento exato em que se deu a extinção da Procissão de Cinzas em Sabará, porém, encontrou-se documento no Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte, datado com o ano de 1885, onde o pároco da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, remete informações ao Bispado sobre as igrejas e

¹⁵ Andor composto das imagens de São Francisco e São Domingos que, juntos, pedem a intersecção da Virgem junto ao “Senhor Irado” pela salvação do mundo (ARAUJO, 2020, p. 74).

¹⁶ SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados:** Igreja de São Francisco de Assis - Sabará. Ministério da Cultura, 1986.

capelas das quais era responsável. Nele, cita a Ordem Terceira de São Francisco e seu templo, bem como as festas que eram realizadas, sendo que a Procissão de Cinzas não mais se encontra entre elas, devido à falta de recursos da agremiação:

A Ordem de S Francisco de Assis, igualmte com seo Compromisso aprovado na parte ecclesiastica, e civil, o qual tambem possúe um bom templo de pedra, carece porem de alfaias, visto como as que se possúe, estão muito estragadas; não tem feito as festas marcadas pelo compromisso por ter empregado os seos pequenos recursos em obras necessárias, mas tem feito sempre os Jubileos da Porsiuncula, e dia 4 de 8brº em os quaes muitas pessoas se confissão, e commungão, sendo a maior frequencia de Senhoras.¹⁷

Conclui-se, portanto, que, a tradição da Procissão da Penitência, em Sabará, já se encontrava interrompida no ano de 1885, devido aos escassos recursos dos quais a Ordem Terceira dispunha, sendo estes empregados ainda em obras necessárias no templo que, como se sabe, não teve sua ornamentação interna concluída.

1.2 Oficinas de escultura

Parte das peças de imaginária pertencentes à Igreja de São Francisco de Sabará, mencionadas anteriormente, têm características em comum, mesmo entre as obras elaboradas com técnica mais apurada e aquelas de fatura notadamente mais simplificada, inferindo-se que sejam, possivelmente, obras de um mesmo artista ou oficina. Segundo Pedrosa (2012),

Em Minas Gerais, o desenvolvimento da talha dourada foi possível devido à instalação de grandes oficinas no interior das igrejas, constituídas em prol de se cumprir os contratos de trabalho celebrados entre os oficiais e os encomendadores das obras. Tais ateliês constituíam-se em complexas estruturas organizacionais de apoio ao fazer artístico, entretanto, há muito para se conhecer a respeito dos modos pelos quais se organizavam. (PEDROSA, 2012, p. 598)

Apesar de o autor falar, nesse caso, sobre oficinas de entalhadores, podemos conjecturar que o mesmo ocorreria quanto às oficinas de escultura, existindo, inclusive artífices experientes nessas duas categorias. Sabe-se, por exemplo, da autoria de Francisco Vieira Servas, artífice atuante no século XVIII e início do XIX, em um grande número de obras, entre retábulos e peças de imaginária, atribuídas e documentadas. Conforme mencionado, ainda há muito para se pesquisar sobre como ocorria o funcionamento interno das oficinas, acreditando-se, a princípio que haveria um escultor Mestre, chefiando os trabalhos, detentor de relativo conhecimento sobre o ofício, e seus auxiliares, que, supõe-se, seguiriam às instruções e os riscos de seu mentor, inclusive reproduzindo seus maiores estilemas, nem sempre de forma precisa.

¹⁷ Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte. Sabará – Documentos Avulsos. Caixa 405. Sala 10.

Em Portugal, desde o medievo, os artífices e oficiais se organizavam em associações, sob a proteção de um santo patrono, que com o tempo se transformaram nas corporações de ofícios, das quais, só se poderia fazer parte, após a aprovação em exame de aptidões aplicados pelos mais experientes mestres na área ou por um juiz de ofício, indicado pelas autoridades locais. Aqueles que pretendessem aprender um novo ofício, deveriam ser aceitos por um Mestre em sua oficina, que ensinaria o trabalho, conforme tinha ele mesmo aprendido com as gerações anteriores, segundo as tradições repassadas. Seu aprendizado poderia durar de 5 a 7 anos e, terminada a fase de aprendiz, o grau seguinte seria o de oficial (BOHRER, 2021, p. 286).

Nas Minas, no entanto, não existiam as corporações de ofícios, sendo a fiscalização e aplicação de exames executadas pelos Senados das Câmaras, por meio de um juiz de ofício, que deveria deter a capacidade para reconhecer um oficial perante a sociedade, conferindo-lhe a permissão para colocar sua tenda em funcionamento. O Senado da Câmara, portanto, tinha dentre suas responsabilidades, regular e fiscalizar os ofícios mecânicos e os preços aplicados, além de outras tantas atividades reguladoras, que lhe incumbiam, como órgão oficial da Coroa Portuguesa.

Sua atuação na fiscalização dos ofícios mecânicos pode ter, entretanto, sido falha em algumas ocasiões, o que proporcionava aos artífices o dito trânsito entre ocupações próximas. Nesse sentido, apesar de existir o controle efetuado pelos Senados das Câmaras, as atribuições dos oficiais eram constantemente burladas, podendo acontecer de o mesmo artífice atuar em várias áreas relacionadas àquelas em que era especializado.

Segundo Ludmila Torres (2018), em seu trabalho “Os oficiais mecânicos na Vila Real do Sabará”:

A falta de corporações, para agirem em defesa dos privilégios dos oficiais, tornava mais maleável as fronteiras, assim, muitos oficiais aproveitavam para exercer aquelas atividades que utilizavam do mesmo material, como os ofícios de ferro (ferrador, ferreiro e serralheiro) e os de madeira (carapina, carpinteiro, marceneiro e entalhador). (TORRES, 2018, p. 52)

Em Sabará, a Casa de Câmara e Cadeia, onde funcionava o Senado da Câmara, foi estabelecida no Largo do Rosário e era responsável por toda a extensão do Termo da Vila, abrangendo os distritos e arraiais de Jabuticatubas, Lagoa Santa, Macaúbas, Santa Luzia, Lapa, Roça Grande, Curral del Rei (Belo Horizonte), Contagem de Abobaras, Capela Nova de Betim, Ponte Nova, Matheus Leme, Congonhas do Sabará (Nova Lima), Conceição dos Raposos, Piedade do Paraopeba, Santa Rita, Rio das Velhas (Rio Acima) e Rio das Pedras. (TORRES, 2018, p. 43). O extenso tamanho do território, aliado à constante mobilidade necessária para o

trabalho de muitos oficiais, poderia acarretar essa abertura para a circulação entre os ofícios, permitindo aos artífices aceitar trabalhos para os quais não eram regulados oficialmente.

Ramos (2002) coloca que não se sabe ao certo o nível de controle exercido pelo Senado da Câmara com relação aos entalhadores e escultores nas Minas do século XVIII. Acredita que eram, possivelmente, considerados de mesmo patamar que oficiais mecânicos, como ferreiros, marceneiros, carapinas etc., não recebendo tratamento especial por atuarem com trabalhos artísticos. “O que se pode afirmar é que os preços estipulados nos contratos entre irmandades e artífices apresentam certa homogeneidade, com variações mínimas.” (RAMOS, 2002, p. 27). O autor ainda aponta que, na Europa,

[...] particularmente os espanhóis, que comandavam as artes religiosas sob os desígnios do Concílio de Trento, não aceitavam sua inclusão entre os oficiais mecânicos (marceneiros, carpinteiros, pedreiros, etc) e lutavam para que seu ofício fosse incluído entre as chamadas artes liberais [...]. Eles argumentavam que eram preparados intelectualmente para a execução de seu trabalho. (RAMOS, 2002, p. 41)

Torres (2018), ao levantar as Cartas de Exames registradas em Sabará, não faz menção a nenhum entalhador ou escultor. Acredita-se que isso se dá devido a essa linha tênue em que se apresentam os artífices especializados em criar peças artísticas a partir da madeira – entalhadores e escultores – que não podem ser considerados oficiais mecânicos, mas também não são oficialmente profissionais liberais. Em nossa pesquisa, também não foi possível encontrar nenhum documento relacionado a esses ofícios, ou afins, entre os arquivos de *Registros de Provisões, Patentes, Cartas de Usança e Exames de Ofícios*, de Sabará, localizados no Arquivo Público Mineiro, entre os anos de 1799 e 1830.

Essa situação, associada ao já citado anonimato dos artífices em recibos e encomendas, dificulta o trabalho dos investigadores em encontrar informações biográficas relativas aos artistas que atuaram nas igrejas de Minas Gerais. Apontamos, ainda, as informações que poderiam ter sido encontradas em arquivos paroquiais que já se perderam em grande parte, seja devido à má conservação, relacionada aos lugares em que os documentos estiveram armazenados, ou à ação humana, caracterizada pelo descarte sem critério da documentação histórica sobre as edificações.

1.3 Mestre de Sabará

As referidas peças de imaginária pertencentes à Igreja de São Francisco, de Sabará, tendo em comum muitas de suas características, foram atribuídas a um artista que recebeu denominação provisória de Mestre de Sabará, ou Mestre de São Francisco de Sabará. Os

primeiros estudos com relação ao artista e sua oficina se deram durante a elaboração do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI), no ano de 1986, pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, (atual Iphan). Nesse inventário, a autoria das peças foi atribuída ao “Mestre de São Francisco de Sabará”, onde vê-se, nas fichas catalográficas das esculturas, no Campo 15 – “Autoria: Mestre de São Francisco de Sabará” e no Campo 34 – “Observações: Designação provisória, enquanto não for conhecido o nome verdadeiro do artista.”.

Algumas das características das peças também são citadas no Campo 30 – “Características Estilísticas”. A título de exemplo, na ficha da imagem de Santa Clara de Assis, lê-se a seguinte análise:

Peça interessante, mineira, dos fins do século XVIII, atribuída ao mestre de S. Francisco. Tem rosto longo, nariz muito fino e reto, com linhas marcadas entre as narinas e o lábio superior. Maços do rosto cheias, sobrancelhas arqueadas, altas e marcadas na escultura, olhos amendoados, pálpebras caídas, lábios finos, furinho no queixo em forma de montículo. Orelhas sinuosas, grandes enrolando-se no interior, típicas desse artista.

A historiadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira estava entre os profissionais atuantes durante a elaboração dos inventários, sendo a coordenadora do projeto. Ao escrever sobre a imaginaria religiosa brasileira, seus artistas e oficinas, na obra “Arte Barroca: Mostra do Redescobrimento” (OLIVEIRA, 2000), retoma a identificação do artista que teria atuado em Sabará em fins do século XVIII / início do XIX. Segundo ela, o Mestre de Sabará foi um dos “Três ‘mestres’ com obra identificada [durante a execução dos inventários do Sphan], mas cujos nomes permanecem desconhecidos [...]” (OLIVEIRA, 2000, p. 68) e que tiveram influência de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, apresentando características escultóricas às quais ela chama de “ar de família” com suas imagens.

Ainda segundo a autora, o Mestre de Sabará seria, dentre os três artistas por ela citados – que são o Mestre de Piranga, Mestre Barão de Cocais e Mestre de Sabará – o escultor de “maior originalidade e qualidade” (OLIVEIRA, 2000, p. 68). Dentre suas características, ela cita “[...] olhos com pesada pálpebra superior, o recorte típico dos lábios, unidos ao nariz por um acentuado sulco mediano, e um peculiar desenho de orelha com ampla cavidade longitudinal.” (OLIVEIRA, 2000, p. 69).

Também na obra *Aleijadinho e sua Oficina* (OLIVEIRA, 2002), a autora fala sobre a possibilidade da influência de Antônio Francisco Lisboa nas obras do Mestre de São Francisco de Sabará, além de enumerar suas mais marcantes características, acrescentando informações

sobre o panejamento típico das obras, “[...] em pregas verticais e vincos acentuados” (OLIVEIRA, 2002, p. 24).

Outro pesquisador que também atuou na execução dos inventários do Sphan, assinando grande parte das fichas executadas, e que apresentou seus apontamentos e estudos sobre o Mestre de Sabará, foi o historiador Olinto Rodrigues dos Santos Filho. Em artigo publicado no Boletim do Ceib – Centro de Estudos da Imaginária Brasileira – número 21, de 2002, o autor divulga texto onde mostra sua análise sobre o referido artista.

Uma das questões apontadas por Santos Filho é sobre a possível identidade do Mestre de Sabará como sendo um dos escultores citados por Zoroastro Viana Passos, Antônio Pereira dos Santos ou Domingos Pinto Coelho. Este último, segundo ele, seria o mais provável, por ter executado imagens de Santo Antônio e São Francisco, podendo ser as peças ainda existentes na igreja.

Em seguida, o autor divide as imagens em dois grupos distintos, mas com as características atribuíveis ao artista: “O primeiro grupo é composto por imagens de fatura mais esmerada, tratamento mais refinado. No segundo grupo as imagens são peças de roca, com características do mestre, mas que são menos elaboradas e poderiam ter sido de um atelier ou de discípulos.” (SANTOS FILHO, 2002, p. 5). Questiona-se aqui o fato de se ter colocado as peças de roca como “menos elaboradas”, pois sabe-se que muitas delas têm escultura em acabamento primoroso. Mais à frente, em seu texto, o próprio autor cita algumas delas, incluindo-as no primeiro grupo.

As imagens de vestir tiveram, e por vezes ainda têm, um certo estigma de peças de fatura simplificada. Sabemos, no entanto, que mesmo que o trabalho refinado de sua escultura se reduza ao rosto, mãos e algumas vezes os pés, muitas delas são peças de boa fatura e consideradas valiosas em sua comunidade de origem. Recentemente, estudos de Maria Regina Emery Quites (2006) têm demonstrado o valor das imagens de vestir, apontando classificações para as mesmas, de forma a facilitar seu estudo. Essa classificação, será utilizada mais adiante, no estudo técnico das obras encontradas do Mestre de Sabará.

Os traços marcantes do artista, seus estilemas, são também apontados por Santos Filho e descritos de forma pormenorizada. Apesar da divisão nos dois grupos acima citados, os estilemas são descritos sem considerá-la, apontando as características de imagens de talha inteira e de roca conjuntamente:

Alguns detalhes marcantes individualizam o estilo do artista. O panejamento de suas imagens é recortado em dobras escavadas, côncavas, com pregas verticais muito caídas e colocadas junto ao corpo. As imagens são um tanto duras, estáticas. A cabeça é alongada, com nariz longo, ligeiramente adunco, sobranceiras arqueadas, bem

marcadas na escultura, e não apenas pintadas. Os olhos são amendoados, semelhantes aos das obras do Aleijadinho. As bocas têm lábios recortados, finos, com duas linhas marcadas pelo buril, saindo das narinas até o lábio superior. As maçãs do rosto são salientes, angulosas, e o queixo é em montículo. As orelhas têm desenho curioso, ímpar: são longas, muito recortadas, com o lóbulo muito comprido e a cartilagem interior formando uma curva que lembra uma voluta. Os cabelos desenvolvem-se em mechas revoltas, sendo uma em forma de rocalha, sobre a frente. As mãos são magras e longas com dedos separados e articulações bem definidas.

Para os santos homens os rostos são trágicos, com sobrancelhas contraídas, músculos e veias marcados [...]. O bigode em “V” saindo das narinas se enrosca nas pontas, as barbas são em rolo ou em mechas entrelaçadas como no caso do Papa Inocência III. As santas mulheres têm o rosto mais suave e feições mais finas, com um quê de doçura e ingenuidade, como é o caso da Santa Maria dos Anjos, de roca. (SANTOS FILHO, 2002, p. 5).

Esse texto de Santos Filho foi retomado, com ligeiras alterações, na obra organizada pela Professora Beatriz de Vasconcelos Coelho (2005), *Devoção e Arte*, em capítulo intitulado “Características específicas e escultores identificados” (SANTOS FILHO, 2005, p. 123-150), onde descreve sobre o Mestre de Sabará, juntamente com outros artistas que são por ele apresentados. No mesmo livro, Myriam Ribeiro de Oliveira (2005, p. 15-26), apresenta capítulo intitulado “A escola mineira de imaginária e suas peculiaridades” onde retoma a questão do “ar de família” de Aleijadinho nas peças de alguns artistas mineiros, incluindo aquelas atribuídas ao Mestre de Sabará, conforme já citado anteriormente.

Ao longo dos trabalhos de inventariação, em outras igrejas de Sabará, foram sendo identificadas mais peças atribuídas ao Mestre. Sua identidade, entretanto, não pode ser confirmada, carecendo de estudos mais aprofundados. Pistas de sua identificação foram encontradas na já citada obra de Passos (1942), onde, em meio a outros documentos que o autor lista, relacionados à igreja de São Francisco, inclui dois recibos pela fatura de imagens encomendadas pelos arquiconfrades. Em um deles, “Antonio Per^a dos Santos, em 1820, “recebe seis oitavas e seis vinténs ‘por conta da Imagem q. fiz da Snr^a das Dores’” (PASSOS, 1942, p. 338).

Figura 2 - Recibo Antônio Pereira dos Santos.

R. do Sen.º Irmão Procurador Joaquim Soares e seis oitavas e dois vintens por
Conta da Imagem q. fi: da Snr.ª das Dores e por ter recebido paco este por mim
feito e assignado hoje 16 de 9br. de 1820

São 78275

Ant. Per. dos Santos

Reconheço
Sena

Fonte: PASSOS, 1942, p. 64 (anexos).

Em outro recibo, Passos cita “Domingos Pinto Coelho, em 1822, trabalha na talha de pedra da Igreja de S. Francisco, ‘e na fatura de duas Imagens huma de S. Francisco e outra de S^{to}. Antonio a rezão de doze rs p^f. Dia...” (PASSOS, 1942, p. 338). Importante ressaltar que o nome de Domingos Pinto Coelho não figura no *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, de autoria de Judith Martins (1974), obra de referência com relação ao tema. Ele é citado rapidamente, entretanto, na obra *As Igrejas Setecentistas de Minas*, de Paulo Krüger Corrêa Mourão (1986), em *Lista de empreiteiros, artistas e artífices das igrejas mineiras* (MOURÃO, 1986, p. 31), onde se lê: Domingos Pinto Coelho. “Entalhador e escultor. São Francisco de Assis de Sabará” (MOURÃO, 1986, p. 33).

Fonseca (2014), menciona que o nome de Domingos Pinto Coelho aparece citado em texto elaborado pelo pároco da Igreja de São Bento do Tamanduá, como o entalhador responsável pela fatura do retábulo-mor da igreja, sendo contratado em torno do ano de 1862. Não foi localizada, no entanto, nenhuma documentação em que figurasse a assinatura do artista, de modo que se pudesse fazer um comparativo e confirmar que se trata do mesmo Domingos Pinto Coelho, que, após, 40 anos, estaria atuando naquela região. Em seu trabalho, Fonseca aponta semelhanças entre a portada da Igreja de São Francisco de Assis de Sabará e a tarja do retábulo da Matriz de São Bento do Tamanduá, mas não consegue confirmar se se trataria da mesma pessoa.

Em seguida, em sua tese, de 2018, o autor aponta ter encontrado no “Almanak Administrativo, Civil e Industrial”, um entalhador de nome Domingos Pinto Coelho com residência da Vila de Formiga, vizinha a Tamanduá, em edição do ano de 1864, não encontrando, porém, alguma obra a ele atribuída na localidade. Da mesma forma, não se pode comprovar ser a mesma pessoa, que estaria já em idade avançada a essa época. Uma das hipóteses do autor, seria que, nesse momento, o artista apenas comandaria sua oficina, ou mesmo elaborando riscos, sem, no entanto, entalhar pessoalmente.

Já com relação a Antônio Pereira dos Santos, o artista parece ter atuado no início do século XIX na região de Sabará, tendo-se encontrado referência a ele como entalhador na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. Segundo documento transcrito no primeiro volume da obra de Zoroastro Viana Passos (1940, p. 59), o artífice teria sido contratado para fazer reparos no retábulo-mor, no ano de 1813, onde os irmãos concordam que ele seria “[...] capaz de remediar os d^{os} deffeitos [...]” que se encontravam na talha.

Também documentação encontrada no Arquivo Público Mineiro¹⁸, mostra o artista como o autor de Imagem de São Jorge, hoje localizada no Museu do Ouro, encomendada pela Câmara de Sabará, com o custo de “[...] 50\$000 pelo que pagou a Antônio Pereira dos Santos pelo feitio da Imagem de São Jorge [...]” (fl. 34), no ano de 1816, a fim de participar das festividades de Corpus Christi. Essa peça apresenta características semelhantes às aquelas apresentadas como estilemas do Mestre de Sabará, sendo, portanto, acrescentada entre as peças para análise no Capítulo 3. Em seguida se poderá confirmar uma possível atribuição ao Mestre de Sabará e sua oficina, de forma a considerar que Antônio Pereira dos Santos seja sua identidade.

Considerando, também, a já mencionada imagem de Nossa Senhora das Dores, encomendada em 1820, portanto em anos próximos, infere-se que o artista tenha atuado em Sabará tanto como entalhador, como escultor de peças de imaginária, tendo sua competência reconhecida pelos Irmãos Terceiros do Carmo. Acredita-se que, para isso, tenha possuído, ou participado, de oficina na região. Apesar disso, não foi possível localizar seu nome entre os já citados livros de *Registros de Provisões, Patentes, Cartas de Usança e Exames de Ofícios*.

A fim de se tentar localizar informações biográficas sobre os dois nomes em questão, tanto Domingos Pinto Coelho, quando Antônio Pereira dos Santos, foram realizadas pesquisas no Arquivo Casa de Borba Gato, em registros de inventários, testamentos e criminais, além de livros de *Provisões, provimentos e ordens*. No Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte,

¹⁸ Arquivo Público Mineiro, Câmara de Sabará, Códice 155 Livro de Despesa e Receita ano de 1815 a 1820.

foram realizadas pesquisas em livros de Batismo, óbitos e casamentos, relativos à Paróquia Nossa Senhora da Conceição, de Sabará, Paróquia Nossa Senhora do Bom Sucesso, em Caeté, e Paróquia Nossa Senhora da Conceição, de Raposos, por serem as mais próximas da região. Por fim, foram verificadas as *Listas nominativas*, de 1830, enviadas gentilmente pelo Cedeplar/UFMG.

Infelizmente, não pode ser encontrada quaisquer informações precisas relacionadas a Domingos Pinto Coelho ou Antônio Pereira dos Santos nesses registros documentais. Sendo assim, dar-se-á prosseguimento à pesquisa atributiva das peças de imaginária atribuídas ao Mestre de Sabará, segundo à análise formal, seguida de estudo comparativo, conforme apresentado nos capítulos subsequentes.

CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA PARA ANÁLISE FORMAL

Para se realizar qualquer pesquisa ou análise de cunho acadêmico é preciso utilizar métodos específicos, para que seja executada de forma adequada e segura de acordo com o objetivo proposto e o problema formulado no projeto inicial. Esses métodos nortearão todo o processo de investigação. Sua importância é assinalada em Lakatos e Marconi (2003), onde estabelecem que

[...] o método é o conjunto das atividades sistemáticas e racionais que, com maior segurança e economia, permite alcançar o objetivo - conhecimentos válidos e verdadeiros -, traçando o caminho a ser seguido, detectando erros e auxiliando as decisões do cientista. (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 83)

A Metodologia Científica salienta que se deve buscar uma série de procedimentos que o auxiliem a chegar ao seu objetivo de pesquisa, com o mínimo possível de imprecisões, de preferência com o uso de métodos já reconhecidos cientificamente. É importante ressaltar, no entanto, que mesmo que cada área do conhecimento tenha seus próprios parâmetros metodológicos, aplicados segundo suas práticas específicas, deve-se levar em conta, que a interdisciplinaridade precisa ser aplicada, quando se julgar necessário, notadamente quando se pensa em novas formas de responder às questões propostas em seu objeto de pesquisa.

No caso da pesquisa em Artes Visuais, verifica-se, também, a importância da relação entre teoria e prática, transitando entre esses dois campos, para se chegar a um resultado satisfatório. Segundo Rey (2003, p. 125-126) “Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas [...]”. A autora ainda observa que, apesar de a pesquisa em Artes Visuais ser realizada segundo

padrões científicos, é necessário que se busque métodos diferenciados, tendo essa área do conhecimento características muito próprias, não requerendo, portanto, uma metodologia pré-estabelecida, mas que seja construída pelo próprio pesquisador, aliando a práxis com a teoria.

No estudo de obras de arte, mais especificamente das esculturas, é de conhecimento a existência de vários métodos de análise que podem contribuir para um melhor entendimento sobre estilos de época ou sobre as obras de determinado artista, podendo-se chegar a novas atribuições, de acordo com os estilemas encontrados. No trabalho que estamos desenvolvendo, portanto, se buscará aliar metodologias já pré-estabelecidas para análises de esculturas devocionais em madeira, porém buscando desenvolver novos parâmetros, construindo novas metodologias, utilizando da interdisciplinaridade e aliando de forma intrínseca a experiência do trabalho de campo, com os referenciais teóricos da análise da imaginária religiosa. Como resultado, espera-se abalizar critérios de sistematização da análise das peças estudadas, tendo como ponto de partida o estudo das peças da Oficina do Mestre de Sabará.

Serão analisados 3 (três) grupos de esculturas, seguindo a classificação encontrada na obra “Estudo da escultura devocional em madeira”, de Coelho e Quites (2014). O primeiro deles, é composto por 6 (seis) obras em talha inteira, também conhecidas como de talha completa, que, segundo a classificação das autoras, são esculturas totalmente entalhadas, definidas em uma única posição, não possuindo articulações, podendo haver complementação de vestes em tecido ou não (COELHO; QUITES, 2014, p. 40).

Nesse primeiro grupo, examinaremos a composição das esculturas, analisando, primeiramente, a postura em *contraposto*. González (1986) afirma que as representações com essa característica se deram a partir do momento em que a estatuária grega rompe com a “lei da frontalidade” em suas composições. Segundo essa lei, independentemente da posição que a figura ocupe, há uma linha de simetria que parte da testa, passa pelo nariz, esterno, umbigo e órgãos sexuais e divide o corpo em duas partes iguais; não há torção, embora possa haver inclinação para frente ou para trás (GONZÁLEZ, 1986, p. 21).

Figura 3- Simetria na escultura Kouros Kroisos ou Kouros de Anavissos (aproximadamente 530 a.C)



Fonte: Autor: Photoed by User:Mountain, 2 de dezembro de 2006
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Kouros_anavissos.jpg

Ao se transgredir com a “Lei da frontalidade”, inicia-se, portanto, a ideia de movimento nas esculturas, durante os períodos clássico e helenístico, rompendo com a verticalidade. Esse movimento foi inserido nas obras em uma nova postura denominada contraposto. Abaixo, vemos seu conceito, segundo González (1986):

La descomposición de fuerzas es un hecho verificable en el desplazamiento humano: cuando una parte se mueve, la otra sostiene; no se puede mover todo a la vez. Es lo que se ha dado en llamar “contraposto”. Una pierna avanza, la otra sostiene el cuerpo, y los brazos hacen lo propio mientras la cabeza mira hacia un lado y se inclina. (GONZÁLEZ, 1986, p. 46)

Seguindo o mesmo sentido, vemos em Hill (2012) sua definição de contraposto, que seria:

[...] a postura do corpo humano de pé e em repouso. Nela, enquanto o peso do corpo assenta sobre uma das pernas (perna apoiada), a outra, estando livre, desempenha a função de um esteio elástico, para assegurar o equilíbrio do corpo, possibilitando uma representação anatômica dinâmica e natural. [...] o ponto formado pela articulação entre a perna apoiada e a bacia fica mais alto que o da articulação da perna livre. Para compensar o desnível da bacia, o ombro do lado da perna apoiada desce, fazendo com que o outro suba.” (HILL, 2012, p. 2).

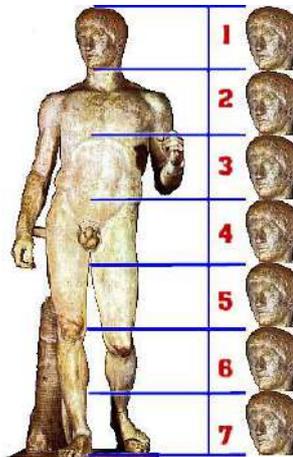
Em nossa pesquisa, analisaremos também o cânone, termo derivado do grego *kanon* (regra), utilizado para designar as proporções anatômicas de uma peça, tendo como referência o tamanho do corpo dividido pelo tamanho da cabeça. (COELHO; QUITES, 2014, p. 120). O estudo do cânone para a representação adequada da figura humana, vem sendo analisado desde a antiguidade egípcia, variando segundo os autores e os estilos de cada época, determinando por meio de regras e tratados, como devem se dar as medidas ideais para as proporções anatômicas das esculturas. Segundo Arnould Moreaux (2005), “El más antiguo de los cánones

es el egípcio. El módulo adoptado em éste es el dedo médio que está contenido 19 veces y media em la altura total del cuerpo.” (MOREAUX, 2005, p. 372)

O mais conhecido dos cânones, no entanto, que vem sendo tomado como parâmetro ao longo dos anos, tanto para artistas, quanto para o estudo de obras, é originado no tratado intitulado *Cânone*. Seu autor, Policleto de Argos, é formulador da antropometria clássica grega, e teria vivido na Grécia antiga, no século V a.C.. Seu tratado consistia em um sistema de proporções estabelecidas entre uma unidade básica e o comprimento de várias partes do corpo (PANOFSKY, 1991, p. 102). Os estudos de Policleto mostram que um corpo humano mediria sete vezes o tamanho da cabeça, o que foi demonstrado em sua obra *Doríforo*. Apesar de haver várias outras formulações para esse cálculo, o *Cânone de Policleto* se tornou o mais utilizado, sendo ainda chamado de “canon dos artistas” (MOREAUX, 2005, p. 373).

A imagem abaixo, mostra a escultura *Doríforo*, onde se pode ver a divisão do corpo em sete cabeças, conforme indicado por Policleto. Nessa figura, já do período clássico, podemos ver, ainda, o rompimento com a frontalidade, mencionado anteriormente, e a postura em contraposto, com a leve movimentação das pernas, dos quadris e dos ombros.

Figura 4 - Escultura Doríforo, onde se vê o Cânone de Policleto.



Fonte: <http://sabermaisarte.blogspot.com/2013/03/canone-e-proporcao.html>

Ao dar prosseguimento às definições dos métodos para análise da composição, percebemos que, com relação à simetria, existe certa multiplicidade de conceituações, dependendo das mais diversas áreas científicas. Assim, procuraremos a definição que mais nos cabe, associada às obras de arte do período barroco, mais especificamente às esculturas.

O conceito generalizado de simetria que temos hoje relaciona-se à intitulada simetria bilateral, que, de acordo com Clara Germana Gonçalves (2020), “[...] refere-se a duas imagens – esquerda e direita – espelhadas segundo um, e único, eixo. Este tipo de simetria é muito comum no reino animal, por exemplo. É a esta forma de simetria que nos referimos quando usamos o termo ‘simetria’ na linguagem corrente.” (GONÇALVES, 2020, p. 248). Ainda segundo a autora, porém, originalmente o termo simetria – *symmetria*, em grego –, teria um significado básico: o de proporcionalidade.

Conforme vimos anteriormente, as obras do antigo Egito e do período arcaico grego, continham separação em um eixo central que apontava simetria e verticalidade em sua composição, apresentando os dois lados da obra muito semelhantes, mas ainda não idênticos ou espelhados, conforme a definição de simetria bilateral descrita por Gonçalves. Entende-se, portanto, que a simetria na arte deve ser analisada segundo critérios próprios, que pode variar segundo a estilística de cada época.

O Dicionário de Estética (*Apud* GONÇALVES, 2020, p. 249) define simetria, como a ‘relação proporcionada e equilibrada entre as diferentes partes de um todo’, referindo-se ao sentido vigente no mundo clássico, correspondendo à beleza ou harmonia. Em Vitruvius, simetria significa “a unidade de todas as partes em relação umas com as outras e com o todo” (CARCHIA *Apud* GONÇALVES, 2020, p. 252), definição essa advinda do *Cânone de Policleto*, onde se estudava a proporção devida entre “dedo e dedo, dedo e mão, mão e antebraço, antebraço e braço, e, finalmente, cada parte separada e o corpo inteiro” (PANOFSKY, 1991, p. 102). Esse sentido de proporção, ou comensurabilidade, seria enfatizado, portanto, no período renascentista, onde a simetria é frequentemente tratada do ponto de vista da harmonia entre as partes. “No final do século XV, *proporzione* era, sem ambiguidade, a palavra italiana para simetria.” (GONÇALVES, 2020, p. 254).

Nesse mesmo sentido, Panofsky¹⁹ (1991) enfatiza que o estudo da simetria deve se relacionar à harmonia de suas proporções, sendo, portanto, “a correspondência métrica resultante das partes separadas em relação ao aspecto global da configuração” (p. 105), podendo-se chamar de princípio estético. Essa coordenação métrica seria o método técnico através do qual essas relações harmoniosas de proporções são postas em prática, havendo consonância entre as partes e o todo (PANOFSKY, 1991, p. 105-106).

A partir XVII, entretanto, a ideia de simetria já não se assenta na relação com as proporções, mas na equivalência entre elementos que se opõem, como as partes esquerda e

¹⁹ Nesse momento de sua obra, Significado nas Artes Visuais, Panofsky retoma os estudos de Vitruvius, buscando a diferenciação entre os conceitos de *Symmetria* e *Proportio*.

direita de uma figura, aproximando a noção de proporção à concepção da simetria bilateral. Apesar da percepção oposta que se tem das obras barrocas com relação à ideia moderna de simetria bilateral, tornando o rompimento com a simetria clássica um dos seus aspectos mais reconhecíveis, entende-se que a ideia de equilíbrio do conjunto da obra ainda tem grande importância em sua análise estética, se aproximando, ainda que menos drasticamente, à noção original de simetria. Neste trabalho, portanto, a simetria será analisada ao se procurar dividir a obra em um eixo central, verificando se seu direcionamento (se vertical, diagonal, sinuoso etc.) está em consonância com o restante da obra, produzindo resultado proporcional e harmônico.

Além das características acima mencionadas, serão estudadas as linhas predominantes, físicas e virtuais, ou seja, aquelas que fazem parte da escultura e que mais chamam a atenção do espectador, compondo linhas imaginárias (COELHO; QUITES, 2014, p. 119); o eixo, que pode ser verticalizado ou em linhas diagonais; as formas geométricas encontradas na composição da figura, como triângulos ou retângulos que se formam, dependendo da movimentação ou posição corporal.

O segundo grupo de obras a ser analisado nesse trabalho, é composto por uma peça classificada como imagem articulada. Esse tipo de imagem, segundo Coelho e Quites (2014), apresenta – “[...] alto nível de elaboração da talha e da policromia como nas imagens de talha inteira, porém com articulações” (COELHO; QUITES, 2014, p. 42).

Por fim, temos o terceiro grupo, composto por imagens de vestir – aquelas que sempre terão complementação de vestimenta em tecido (COELHO; QUITES, 2014, p. 44) –, sendo um total de 23 (vinte e três) peças, 17 completas e 6 dissociadas²⁰. Nelas será feito apenas o estudo dos traços anatômicos existentes, notadamente da cabeça, mãos e pés. Será possível, assim, identificar características em comum, podendo, atribuí-las a um artista ou sua oficina. Ressalta-se que o estudo dos traços anatômicos será realizado nos três grupos de peças apresentados – talha inteira, articuladas e imagens de vestir –, sendo um dos pontos mais importantes desse trabalho.

Para tanto, utilizaremos como uma das bases metodológicas o chamado “Método Morelli”, criado no século XIX pelo italiano Giovanni Morelli (1816-1891), que, entre 1874 e 1876, publicou série de artigos na Revista de Belas Artes de Leipzig (*Zeitschrift für bildende Kunst*), sob os pseudônimos de Ivan Lermolieff e Johannes Schwarz. Apesar de ter formação em Medicina, e ter atuado por um tempo como especialista em anatomia comparada, na

²⁰ Peças que foram desmontadas em momento desconhecido, estando, hoje, armazenadas em arca-banco no consistório da Igreja de São Francisco. Dentre elas, encontramos 4 bustos e 2 cabeças avulsas.

Universidade de Munique, Morelli nunca atuou como médico, tendo direcionado seus estudos para as Artes, se tornando famoso pela nova metodologia de análise artística que criou.

Em seus artigos descreveu como acreditava ser a melhor forma de se realizar uma atribuição correta das obras de arte, identificando, assim, as falsificações. Segundo sua teoria, o trabalho de investigação do historiador da arte buscaria, elaborar “[...] cuidadosos registros de detalhes característicos, através dos quais um artista se revela [...]”. (GINZBURG *apud* ECO; SEBEOK, 1983, p. 91). Seu método consistia em não

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

No campo da historiografia, o pesquisador Carlo Ginzburg (1983)²¹ propõe utilizar dessa mesma metodologia criada por Morelli na análise de documentos primários, apontando sobre a importância de detalhes comumente deixados de lado – em seu caso, em processos criminais –, a fim de elucidar características sociais de um determinado período. No texto “Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes” (In. ECO; SEBEOK, 1983, p. 89-129), o autor intitula o método de “paradigma indiciário”, no qual os detalhes tidos como secundários ou mesmo negligenciáveis podem guardar a chave para a interpretação de um contexto social. Ginzburg ainda cita a obra de Arthur Conan Doyle, Sherlock Holmes, e os estudos de Sigmund Freud (1856-1939), considerado o pai da psicanálise, que buscaram associar a análise dos sinais como método investigativo.

Sherlock Holmes também é citado por Gustavo Perino (2020), no artigo “A obra de arte frente ao perito: a falsificação na história da arte”, onde compara o trabalho do pesquisador em Artes ao de um detetive, que “[...] descobre o autor do crime baseado em indícios imperceptíveis para a maioria.” (PERINO, 2020, p. 26). Freud (1856-1939), que utilizou dos estudos de Morelli, ainda na primeira fase de sua carreira, comparando-o aos métodos da psicanálise, assinala que:

Creio que o seu método (Morelli) está estreitamente aparentado à técnica da psicanálise médica. Esta também tem por hábito penetrar em coisas concretas e ocultas através de elementos pouco notados ou despercebidos, dos detritos ou ‘refugos’ da nossa observação. (FREUD *apud* PERINO, 2020, p. 26)

²¹ Além da publicação de seu texto na obra organizada por Umberto Eco e Thomas Sebeok, de 1983, “O signo de três”, Carlo Ginzburg também o publicou em seu livro “Mitos, emblemas e sinais: Morfologia e História”, de 1989, com o título “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”.

Destaca-se, aqui, o fato de que os três autores – Morelli, Doyle e Freud – terem formação na medicina, revelando em seus estudos o modelo da semiótica médica, “[...] a disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, às vezes irrelevantes aos olhos do leigo.” (PERINO, 2020, p. 27).

Apesar de Morelli ter sido duramente criticado pelos historiadores da arte, no período de suas publicações, que consideraram seu método insólito e grosseiramente positivista, ele foi sendo aceito ao longo dos anos, se tornando muito respeitado entre especialistas em arte. Entre eles, Bernard Berenson (1865-1959) *apud* Perino (2020), um dos mais importantes *Connoisseurs* do século XX, que, em seu livro “Rudiments of connoisseurship: Study and criticism of italian art”, aplica o método Morelli como suporte para seus estudos. Apesar de Berenson sugerir que Morelli tenha baseado seu trabalho de forma excessiva no empirismo, busca resgatar sua metodologia, mostrando seu valor para o trabalho de um *connoisseur*, e criando seu próprio método.

O método moreliano será aplicado, portanto, em nossa pesquisa atributiva, sendo um recurso importante para executar a análise formal de esculturas devocionais, buscando encontrar em detalhes, por vezes ignorados, os estilemas que o artista apresenta ao produzir suas obras. Sendo a análise anatômica um recurso já bastante utilizado nas atribuições de obras a artistas, tanto em pintura, quanto em escultura, o empregaremos aqui para análise das obras do Mestre de Sabará, apontando, assim, os traços em comum encontrados nas peças. Segundo Ramos (2015): “Perceber-se-á que essas singularidades não são meras coincidências, tratando-se de um modelo investigativo promissor que ultrapassa os limites de áreas de conhecimento dados como estanques.” (RAMOS, 2015, p. 60).

Nesse capítulo, serão elencados todos os parâmetros metodológicos utilizados. Detalharemos cada passo seguido durante a pesquisa, desde os trabalhos práticos, realizados nos levantamentos de campo, passando pela sistematização dos dados levantados, até os métodos empregados na análise das peças.

2.1 A escolha das peças e o trabalho de campo

A primeira ação a ser empreendida, foi a escolha das obras a serem estudadas. Essa foi baseada nas atribuições já realizadas pelo Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, elaborado pelo antigo Sphan, em Sabará, nos anos de 1986 e 1987 e nas Fichas de Identificação e Inventário Museológico/Iphan, de 2007, do Museu do Ouro. Além disso, a escolha das obras também foi baseada nas atribuições elencadas nos textos já apresentados de Santos Filho,

publicado em Boletim do Ceib, de 2002, e no livro *Devoção e Arte*, de 2005, e nos diversos inventários executados pelo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, entre 2015 e 2016.

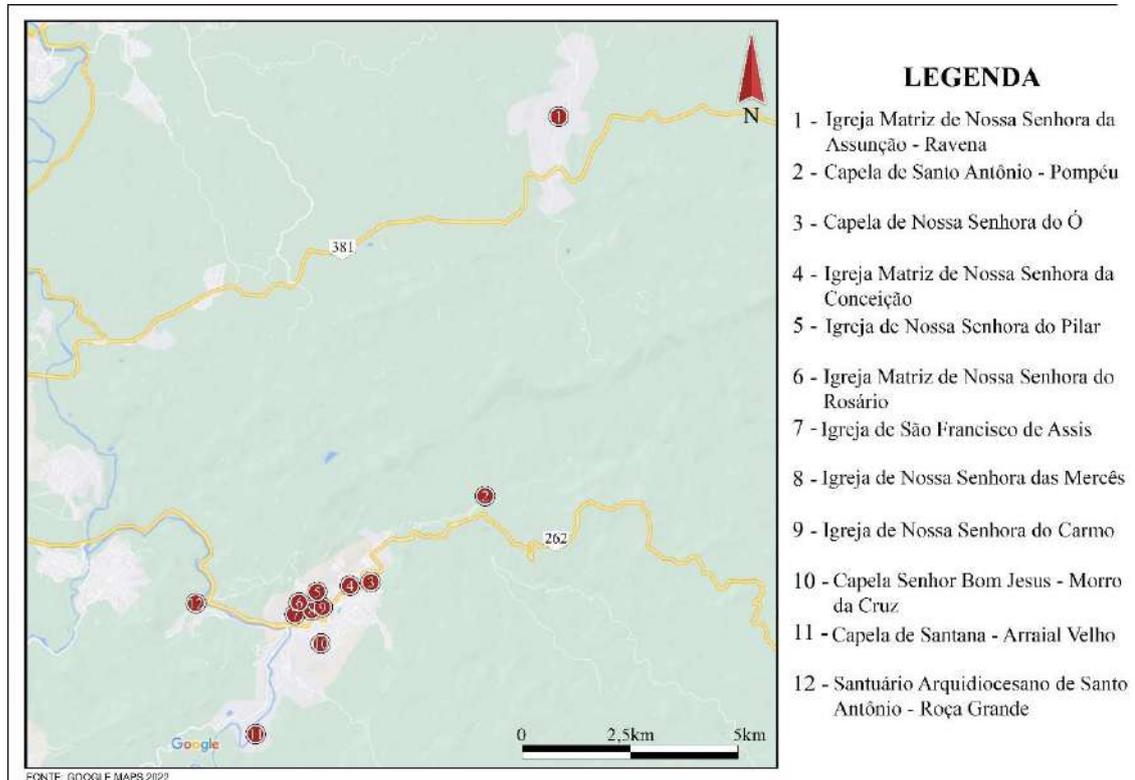
Em seguida, os inventários citados foram analisados, verificando-se a possível existência de alguma peça com as características já elencadas por Santos Filho (2002; 2005), mas que ainda não tivesse atribuição. Também foram realizadas visitas de campo às igrejas históricas de Sabará, localidade que é o nosso recorte territorial da pesquisa, e ao Museu do Ouro, a fim de que se pudesse visualizar as peças já atribuídas e alguma outra que não constasse nos inventários ou nos textos, sendo feitas fotografias em alta resolução, a fim analisar com cuidado as características das imagens. Nesse sentido, foram visitadas as seguintes igrejas²²:

1. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – bairro Siderúrgica
2. Capela de Nossa Senhora do Ó (ou de Nossa Senhora da Expectação) –bairro Siderúrgica
3. Capela de Santo Antônio – bairro Pompéu
4. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário – bairro Centro
5. Igreja de São Francisco de Assis – bairro Centro
6. Igreja de Nossa Senhora das Mercês – bairro Centro
7. Igreja de Nossa Senhora do Pilar – bairro Centro
8. Igreja de Nossa Senhora do Carmo – bairro Centro
9. Igreja Senhor Bom Jesus – bairro Morro da Cruz
10. Capela de Santana – bairro Arraial Velho
11. Santuário Arquidiocesano de Santo Antônio – bairro Roça Grande
12. Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção da Lapa – distrito de Ravena

Abaixo, colocamos recorte de Mapa da Comarca de Sabará, do ano de 1778, onde se pode notar algumas das regiões mencionadas, com suas antigas denominações, como o Arraial de Santo Antônio da Roça Grande, o Arraial da Lapa (hoje distrito de Ravena) e a demarcação da sede da Vila de Nossa Senhora da Conceição do Sabará. A maioria das igrejas visitadas tem sua origem no século XVIII, sendo que algumas seguem suas obras de ereção durante o século XIX, como a Igreja de São Francisco de Assis e a Matriz de Nossa Senhora do Rosário. Dentre elas, apenas a Igreja do Senhor Bom Jesus, no bairro Morro da Cruz, tem sua origem no século XIX.

²² Todas as edificações listadas possuem tombamento federal pelo Iphan, com exceção do Santuário Arquidiocesano de Santo Antônio, em Roça Grande, que possui tombamento municipal (porém apresenta inventário de bens histórico-artísticos, elaborado pelo Iphan no ano de 1987 - *Sabará - Monumentos não tombados*), a Igreja Senhor Bom Jesus, que possui tombamento municipal, e a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção, em Ravena, que possui tombamento a nível estadual.

Figura 6 - Mapa atual de localização das igrejas visitadas.



Fonte: Google Maps.
Elaboração: Mauro Assis, 2021.

A fim de sistematizar todas as atribuições identificadas, foi elaborado quadro tendo como base os textos de Santos Filho, os inventários e as visitas de campo, totalizando 30 peças, todas encontradas em igrejas e capelas da cidade de Sabará, além do Museu do Ouro (Ibram). A coluna 1 mostra a edificação visitada e a coluna dois a invocação da peça atribuída. As colunas 3, 4, 5 e 6 mostram as atribuições existentes, respectivamente, do Iphan (1986, 1987 e 2007), onde constam, também, os números das fichas das peças, de Santos Filho (2002 e 2005), dos Inventários da Arquidiocese (2015 e 2016) e, por fim, as atribuições que foram feitas por essa autora com base nas visitas de campo.

Quanto à ordem das peças, foram colocadas inicialmente as imagens pertencentes à Igreja de São Francisco de Assis, primeira edificação onde foram atribuídas imagens ao Mestre de Sabará. Em seguida, as obras foram listadas seguindo a ordem de inventariação pelo Sphan e, conseqüentemente, das atribuições que foram sendo feitas ao longo da produção dos inventários. Nas capelas de Nossa Senhora do Ó, de Santo Antônio de Pompéu, do Senhor Bom Jesus, de Santana, na Igreja de Nossa Senhora das Mercês e na Matriz de Nossa Senhora da

Assunção da Lapa, não foram localizadas peças que pudessem ser atribuídas ao Mestre de Sabará, portanto, não foram listadas na tabela elaborada.

Quadro 1 - Peças atribuídas ao Mestre de Sabará.					
Edificação	Invocação	Iphan (1986, 1987, 2007)	Santos Filho²³ (2002, 2005)	IPCABH (2015, 2016)	Visitas de Campo
Igreja de São Francisco de Assis	São Francisco de Assis	Não consta atribuição – ficha MG/86-0001.00006	Não é citada.	Atribuída – Ficha SA/2015-0141-0076	-
	São Francisco de Assis	Não consta atribuição – Ficha MG/86-0001.00007	Não é citada.	Atribuída – Ficha SA/2015-0141-0075	-
	Santa Clara	Atribuída – Ficha MG/86-0002.00015	Atribuída	Atribuída – Ficha AS/2015-0141-0068	-
	São Boaventura	Não consta atribuição – Ficha MG/86-0002.00016	Atribuída	A ficha SA/2015-0141-0073 somente cita a atribuição do Iphan.	-
	Santo Antônio de Pádua	Atribuída – Ficha MG/86-0002.00018	Atribuída	Atribuída – Ficha AS/2015-0141-0071	-
	Nossa Senhora das Dores	Atribuída – Ficha MG/86-0002.00019	Não é citada.	Não consta atribuição – Ficha AS/2015-0141-0065	-

²³ Além dessas peças, Santos Filho também cita uma imagem de roca de um santo desconhecido, que também se encontra elencado no inventário do Iphan (1987) entre o acervo da Prefeitura de Sabará, sob o código MG/87-0011.56. Essa peça não pode ser localizada.

	São Benedito	Atribuída – MG/86- 0002.00020	Atribuída	Atribuída – Ficha SA/2015- 0141-0072	-
	Senhor no Túmulo (ou Senhor Morto)	Atribuída – Ficha MG/86- 0002.00024	Atribuída	Atribuída – Ficha AS/2015- 0141-0081	-
	São Francisco de Assis	Atribuída – Ficha MG/86- 0002.00026	Atribuída	A ficha AS/2015- 0141-0074 somente cita a atribuição do Iphan.	-
	Nossa Senhora Rainha dos Anjos	Atribuída – Ficha MG/86- 0002.00027	Atribuída	Atribuída – Ficha SA/2015- 0141-0066	-
	Santa Margarida de Cortona	Não consta atribuição – Ficha MG/86- 0002.00065	Atribuída	Atribuída – Ficha SA/2015- 0141-0070	-
	Nossa Senhora das Dores	Atribuída – Ficha MG/86- 0002.00069	Atribuída	Não consta atribuição – Ficha SA/2015- 0141-0063	-
	Santa Isabel de Portugal	Atribuída – Ficha MG/86- 0002.00077	Atribuída	Atribuída – Ficha SA/2015- 0141-0069	-
	Nossa Senhora Rainha dos Anjos	Atribuída – Ficha MG/86- 0002.00078	Atribuída	A ficha SA/2015- 0141-0067 somente cita a atribuição do Iphan.	-
	Nossa Senhora das Dores	Atribuída – Ficha MG/86- 0002.00081	Atribuída	Não consta atribuição – Ficha	-

				SA/2015-0141-0064	
	São Francisco de Assis	Atribuída. Ficha MG/87-0011.00051.	Atribuída.	Atribuída – Ficha SA/2015-0141-0077	-
	Papa Inocêncio III (busto)	Atribuída. Ficha MG/87-0011.00052.	Atribuída	Não consta atribuição – Ficha SA/2015-0141-0060	-
	Cardeal (busto)	Atribuída. Ficha MG/87-0011.00053.	Atribuída	Não consta atribuição – Ficha SA/2015-0141-0064	-
	Cardeal (busto)	Atribuída. Ficha MG/87-0011.00054.	Atribuída	Não consta atribuição – Ficha SA/2015-0141-0060	-
	São Luiz, Rei de França	Atribuída. Ficha MG/87-0011.00055.	Atribuída	Atribuída – Ficha SA/2015-0141-0079	-
	São Francisco de Assis (busto)	Atribuída. Ficha MG/87-0011.00057.	Não é citada.	Não consta atribuição – Ficha SA/2015-0141-0060	-
	São Francisco de Assis (cabeça)	Não consta atribuição. Ficha MG/87-0011.00058.	Atribuída ²⁴	Não consta atribuição – Ficha SA/2015-0141-0060	-

²⁴ O autor Santos Filho menciona uma cabeça entre o acervo da Prefeitura de Sabará, mas não foi possível identificar se se trata dessa peça. “Na Prefeitura está guardada, entre outras peças, uma cabeça de São Francisco de excelente qualidade.” (SANTOS FILHO, 2002, p. 5).

	São Francisco de Assis (cabeça)	Não tem ficha	Não é citada.	Não consta atribuição – Ficha SA/2015-0141-0060	Atribuição dada pela autora.
Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário	São Camilo de Lélis	Não consta atribuição – Ficha MG/86-0001.00009	Não é citada.	Não há inventário dessa igreja.	-
Igreja de Nossa Senhora do Carmo	Santa Apolônia	Atribuída – Ficha MG/86-0004.00008	Atribuída.	-	-
Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição	Santa Cecília	Não consta atribuição – Ficha MG/87-0005.00008	Atribuída.	Não há inventário dessa igreja.	-
	Nossa Senhora da Conceição	Atribuída – Ficha MG/87-0005.00010	Atribuída.	Não há inventário dessa igreja.	-
Igreja de Nossa Senhora do Pilar	Santo Antônio de Pádua	Atribuída – Ficha MG/87-0007.0007	Atribuída.	Não há inventário dessa igreja.	-
Santuário Arquidiocesano de Santo Antônio (Roça Grande)	Santo Antônio de Pádua	Não tem ficha	Não é citada.	Atribuída – Ficha SA/2009-0098-0033	-
Museu do Ouro	São Jorge	Autoria de Antônio Pereira dos Santos, segundo a Ficha 428 ²⁵ .		-	Atribuição dada pela autora em visita de campo realizada no dia 22/10/2021.
Elaborado pela autora.					

²⁵ Ficha de Identificação e Inventário Museológico/Iphan/13'sr (2007).

Nos estudos de Santos Filho (2002, 2005), as imagens foram divididas em dois grupos. O primeiro “[...] com fatura mais esmerada, tratamento mais refinado.” (SANTOS FILHO, 2002, p. 05). E um segundo grupo “[...] sem o mesmo apuro e o cuidado das anteriores.” (SANTOS FILHO, 2002, p. 05). O autor ainda coloca que,

Temos a nítida impressão de que o artista se esmerou na elaboração das imagens de maior importância para o altar-mor, como a Nossa Senhora Rainha dos Anjos, o São Francisco e o Senhor Morto. As peças para consistório, de roca, são menos elaboradas, pois não figuravam em lugar de destaque. O mesmo acontece com as imagens feitas para a procissão de cinzas, que eram utilizadas apenas uma vez por ano. (SANTOS FILHO, 2005, p. 143)

A erudição da obra de um artista é muitas vezes utilizada pelos estudiosos como um dos meios de classificação para análise. Segundo o Guia de Identificação de Arte Sacra (FABRINO, 2012, p. 60), as obras podem se diferir quanto à sua fatura, sendo classificadas como eruditas, populares ou de fronteira. “As imagens eruditas apresentam como características o conhecimento das diversas proporções do corpo e suas articulações, o que promove uma coerência anatômica na escultura.” (FABRINO, 2012, p. 61)

Ainda segundo o autor, as imagens de cunho popular “possuem grande variação, são frutos de um conhecimento empírico que não segue os cânones das imagens eruditas. [...] variam seu aspecto desde as boas imitações de imagens eruditas, à repetição grotesca e caricata. As imagens populares falavam aos devotos mais por seu simbolismo do que por sua aparência.” (FABRINO, 2012, p. 64). Por fim, as imagens de fronteira, em que as imagens populares vão se aperfeiçoando ou as eruditas se simplificando. Muitas vezes, podem apresentar policromia suntuosa e talha popular ou vice-versa.

Apesar de Santos Filho (2002, 2005) não fazer uma análise sobre a erudição das obras do Mestre de Sabará, classificando sua obra como erudita ou popular, ele as divide em dois grupos, com fatura mais ou menos esmerada. Nesse momento de nossa pesquisa, no entanto, não entraremos no mérito da análise do refinamento técnico, sendo o tema discutido em capítulo posterior, durante a análise de cada peça. Porém, dividiremos as obras, metodologicamente, em grupos básicos, compostos por imagens de talha inteira, imagem articulada e imagens de vestir, considerando, portanto, que a análise formal conterà alguns métodos diferenciados em certos momentos, dependendo da classificação da peça.

Sistematizando de acordo com a divisão considerada, foram elaborados os quadros a seguir, que exibem a listagem das obras a serem estudadas, suas dimensões²⁶ e a edificação a

²⁶ As dimensões foram retiradas dos inventários elaborados pelo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte/ Inventário do Patrimônio Cultural, de 2015 e 2016, do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, do Sphan (atual Iphan), de 1986 e 1987, e das Fichas de Identificação e Inventário Museológico/Iphan/13^{sr}, de 2007.

qual pertencem, segundo a classificação acima. Quanto à ordem das peças, foram colocadas primeiro as imagens pertencentes à Igreja de São Francisco de Assis, primeira edificação onde foram atribuídas imagens ao Mestre de Sabará. Em seguida, as obras foram listadas seguindo a ordem de inventariação pelo Sphan e, conseqüentemente, das atribuições que foram sendo feitas, conforme já mencionado.

Em talha inteira – 6 (seis) peças:

Quadro 2 - Obras em talha inteira		
Invocação	Dimensões	Procedência
São Francisco de Assis	1,52 m X 0,68 m X 0,58 m	Igreja de São Francisco de Assis
Nossa Senhora Rainha dos Anjos	1,70 m X 0,85 m X 0,60 m	Igreja de São Francisco de Assis
São Camilo de Lélis	0,875 m X 0,32 m X 0,28 m	Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário
Santa Apolônia	0,47 m X 0,21 m X 0,215 m	Igreja de Nossa Senhora do Carmo
Santa Cecília	0,70 m X 0,39 m X 0,18 m	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
Nossa Senhora da Conceição	0,95 m X 0,39 m X 0,24 m	Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição
Elaborado pela autora.		

Imagens articuladas, com complementação em têxtil – 1 (uma) peça:

Quadro 3 - Escultura articulada		
Invocação	Dimensões	Procedência
São Jorge	2,20 m X 0,90 m X 0,50 m	Museu do Ouro / IBRAM
Elaborado pela autora.		

As imagens de vestir (17 peças) a serem estudadas nesse trabalho são:

Quadro 4 - Imagens de vestir		
Invocação	Dimensões	Procedência
São Francisco de Assis Batizando	1,15 m X 0,40 m X 0,30 m	Igreja de São Francisco de Assis
São Francisco de Assis	0,97 m X 0,17 m X 0,13 m	Igreja de São Francisco de Assis
Santa Clara de Assis	1,54 m X 0,45 m X 0,30 m	Igreja de São Francisco de Assis
São Boaventura	1,345 m X 0,435 m X 0,235	Igreja de São Francisco de Assis
Santo Antônio de Pádua	1,19 m X 0,395 m X 0,31 m	Igreja de São Francisco de Assis
Nossa Senhora das Dores	1,44 m X 0,39 m X 0,43 m	Igreja de São Francisco de Assis
São Benedito (ou Santo Antônio de Cartagerona)	1,52 m X 0,43 m X 0,36 m	Igreja de São Francisco de Assis
Senhor Morto	1,19 m X 1,83 m X 0,40 m	Igreja de São Francisco de Assis
Santa Margarida de Cortona	1,03 m X 0,58 m X 0,465 m	Igreja de São Francisco de Assis
Nossa Senhora das Dores	0,56 m X 0,25 m X 0,30 m	Igreja de São Francisco de Assis
Santa Isabel de Portugal	1,40 m X 0,42 m X 0,33 m	Igreja de São Francisco de Assis
Nossa Senhora Rainha dos Anjos	1,235 m X 0,375 m X 0,31 m	Igreja de São Francisco de Assis
Nossa Senhora das Dores	1,21 m X 0,47 m X 0,52 m	Igreja de São Francisco de Assis
São Francisco de Assis	1,45 m X 0,40 m X 0,19 m	Igreja de São Francisco de Assis
São Luiz, Rei de França	1,41 m X 0,31 m X 0,16 m	Igreja de São Francisco de Assis

Santo Antônio de Pádua	1,03 m X 0,28 m X 0,264 m	Igreja de Nossa Senhora do Pilar
Santo Antônio de Pádua	1,06 m X 0,45 m X 0,26 m	Santuário Arquidiocesano de Santo Antônio da Roça Grande
Elaborado pela autora.		

Além das imagens de vestir elencadas acima, analisaremos algumas obras que hoje estão dissociadas, tendo sido desmontadas, perdendo partes do corpo e da estrutura de roca, e estão armazenadas no consistório da Igreja de São Francisco de Assis, formando, portanto, um subgrupo entre as imagens de vestir, contendo 6 (seis) peças. Elas estão guardadas dentro de um arca-banco e, originalmente, faziam parte do cortejo da Procissão de Cinzas, além de outras procissões, realizadas pela Arquiconfraria do Cordão (posteriormente transformada em Ordem Terceira, conforme já explicitado no capítulo anterior). São elas:

Quadro 5 - Imagens dissociadas		
Invocação	Dimensões	Procedência
Papa Inocêncio III (busto)	0,495 m X 0,32 m X 0,23 m	Igreja de São Francisco de Assis
Cardeal (busto)	0,40 m X 0,26 m X 0,15 m	Igreja de São Francisco de Assis
Cardeal (busto)	0,39 m X 0,24 m X 0,15 m	Igreja de São Francisco de Assis
São Francisco de Assis (cabeça)	0,235 m X 0,14 m X 0,18 m	Igreja de São Francisco de Assis
São Francisco de Assis (busto)	0,41 m X 0,21 m X 0,14 m	Igreja de São Francisco de Assis
São Francisco de Assis (cabeça)	0,38 m X 0,15 m X 0,19 m	Igreja de São Francisco de Assis
Elaborado pela autora.		

Após a seleção das peças acima elencadas, foram realizadas visitas de campo para a execução de levantamento fotográfico. Algumas fotografias nos foram cedidas pelo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, porém foi necessária a execução de outras fotos que

mostrassem detalhes da anatomia, notadamente daquelas partes do corpo onde se localizam os estilemas já listados pelos autores Myriam Ribeiro de Oliveira e Olinto Rodrigues dos Santos Filho²⁷. Buscou-se, portanto, fotografar detalhes do rosto, olhos, orelhas, mãos, pés, dedos e unhas, cabelos, pescoço, colo e tronco. As fotografias também foram úteis para a análise do cânone e do contraposto.

Como o número de esculturas é alto, totalizando 30 (trinta) peças, não seria possível a realização de todas as fotografias no mesmo dia, sendo realizadas várias visitas, em dias previamente agendados, pois era importante que na data escolhida não houvesse celebrações, de modo a não atrapalhar o culto. Além disso, foi necessário o acompanhamento de funcionários das paróquias, que abrissem igrejas, normalmente fechadas em dias sem ofícios litúrgicos.

É importante ressaltar que, durante a execução de inventários, como os elaborados pelo Iphan e pelo Memorial da Arquidiocese, existe uma equipe preparada para a movimentação das peças, que são pesadas e frágeis, e, ainda assim, algumas peças maiores não são passíveis de serem removidas de seu local de guarda. Com relação à execução das fotografias, mesmo que não se compare a um estúdio equipado, durante os inventários é preparado um ambiente minimamente adequado para que se possa fotografar as peças.

Para um pesquisador sozinho, no entanto, torna-se complexo e oneroso montar toda uma estrutura com pessoal e equipamentos profissionais necessários – como iluminação controlada, planos de fundo, refletores etc. Há que se pensar, ainda, que, mesmo com a autorização oficial da paróquia para o estudo, algumas peças não são passíveis de movimentação de seu lugar original, como as de devoção do altar-mor. O maior exemplo é a imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, que, medindo um 1,70 m, não pode ser retirada do trono do altar-mor da Igreja de São Francisco. Além disso, como há pouco espaço disponível no camarim, não se conseguiu alcançar seu rosto, para fotos de detalhes. Nesse sentido, as fotos foram realizadas de longe, com *zoom* na câmera, não se conseguindo executar fotografias em perfil.

Outra peça em grandes dimensões que não pode ser removida de seu local, foi a imagem de São Francisco de Assis, também localizada no camarim do altar-mor da Igreja de São Francisco. Nesse caso, as fotografias cedidas pelo Memorial da Arquidiocese não continham ângulo adequado para a análise do cânone e, durante a execução de novas fotos, não foi possível tomar distância suficiente entre a câmera e a peça, o que ocasionou leve distorção de suas dimensões em partes como a cabeça, por exemplo. Nas situações em que se verificou esse

²⁷ Conforme mencionado no capítulo 1.

problema, as dimensões foram tiradas em detalhes, para que se pudesse contabilizar o número de cabeças e calcular o cânone.

Já a imagem do Senhor Morto não pode ser virada, para se verificar a técnica da parte posterior, pois havia a possibilidade de que o movimento pudesse danificar a peça. Sendo uma imagem em tamanho natural, em posição jacente e pesada, seria necessário um maior número de pessoas para sustentá-la adequadamente.

Algumas fotos, portanto, não puderam ser executadas conforme esperado e, no caso desse trabalho, a solução encontrada, foi a utilização dos softwares de edição de imagens. Esse recurso foi muito utilizado com relação ao plano de fundo das fotos. Sem uma tela na parte posterior das peças, o excesso de informações atrapalhava a visualização de detalhes das obras fotografadas. Fez-se necessário, portanto, o uso do software de edição de imagens, *Photoshop*, para remoção do fundo das fotos e das sombras ao redor, de modo que somente a obra ficasse visível. Com isso, os detalhes ficaram mais nítidos, podendo ser analisados com maior cuidado. Também nas fotos cedidas pelo Memorial da Arquidiocese foi utilizado desse recurso, pois não continham telas de fundo.

Como exemplo do tratamento dado às fotografias, apresentamos a imagem de Santa Apolônia, fotografada pela autora em setembro de 2021, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo. O fundo da foto atrapalhava demasiado a análise dos detalhes da peça. Isolando-se a obra com o *Photoshop*, pode-se perceber com mais nitidez as linhas da escultura.

Figura 7 - Imagem de Santa Apolônia antes da edição.



Figura 8 - Imagem de Santa Apolônia depois da edição da imagem.



Foto: Fotografia de Flávia Costa Reis – 03/09/2022

Como faz parte desse trabalho de pesquisa uma análise detalhada dos traços anatômicos das obras, buscou-se ressaltar as linhas de seu desenho, proporcionando uma melhor

visualização dos detalhes. Por meio desse recurso, pode-se fazer, com mais facilidade, a identificação dos pormenores da talha do artista, salientando os contornos que dão identidade à sua obra, facilitando a comparação entre as peças, a qual será realizada em capítulo próprio. Para tanto, foram esboçados contornos em suas linhas nas fotografias, utilizando do software gratuito *Inkscape*. Como exemplo, colocamos destaque das linhas dos olhos da imagem do Papa Inocêncio III – peça que faz parte do Conjunto da Cúria na Procissão de Cinzas. As fotos abaixo mostram a peça com e sem o destaque dado pelo recurso citado.

Figura 9 - Olhos do Papa Inocêncio III antes dos destaques em seu desenho.



Figura 10 - Olhos do Papa Inocêncio III depois dos destaques em seu desenho.

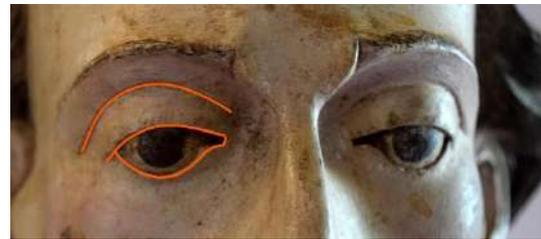


Foto: Fotografia de Flávia Costa Reis – 06/03/2021

A análise da técnica construtiva é método importante no estudo de uma obra, e, apesar de não ser o foco principal dessa pesquisa, considerou-se relevante o levantamento de certos aspectos técnicos das peças, nos ajudando a entender um pouco da dinâmica dentro da oficina do Mestre de Sabará. Para tanto, durante as visitas realizadas, também foram executados procedimentos que pudessem contribuir para essa análise. Um dos principais procedimentos executados, foi a realização de radiografias no rosto de algumas esculturas, posições frente e perfil, a fim de verificar os olhos de vidro que foram utilizados pelo escultor, bem como quaisquer outros pontos que pudessem ser elucidados sobre a técnica utilizada por ele.

Devido ao grande número de peças, e ao custo relacionado à execução dos exames radiológicos, foram selecionadas 5 (cinco) imagens para serem radiografadas, todas pertencentes à Igreja de São Francisco. Como a maior parte das imagens atribuídas à Oficina do Mestre de Sabará, apresentam olhos pintados, optou-se por selecionar as imagens abaixo listadas, que possuem olhos de vidro. Em análise organoléptica, pode-se perceber que as imagens 1, 2 e 3 possuíam olhos diferentes das imagens 4 e 5, o que justificaria a escolha dessas peças.

São elas:

1. Imagem do Senhor Morto (vestir)
2. Imagem de São Benedito (vestir/ roca)

3. Imagem de Santa Clara de Assis (vestir/ roca)
4. Imagem de São Francisco de Assis (talha inteira)
5. Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos (vestir/ roca)

As radiografias foram realizadas na própria Igreja de São Francisco, utilizando-se de aparelho de raio-x portátil, manipulado pelo profissional de veterinária Luiz Antônio Reggiani Lima, no dia 03 de setembro de 2021, sendo executadas 16 (dezesesseis) chapas em formato digital, frente e perfil, dos rostos, mais uma da articulação do Senhor Morto.

2.2 Fluxogramas metodológicos

A fim de demonstrar a metodologia empregada para análise formal, da forma mais didática e elucidativa possível, buscou-se sistematizá-la em fluxogramas que indicam os itens analisados e ordenam as etapas da investigação. Essas etapas foram organizadas de forma hierárquica, aplicando refinamentos sucessivos, demonstrando a sequência das atividades e revelando os passos seguidos no estudo das peças. Com isso, se intenciona sugerir um arcabouço metodológico a ser seguido para estudos que visam estabelecer a atribuição de obras a determinado artista ou oficina.

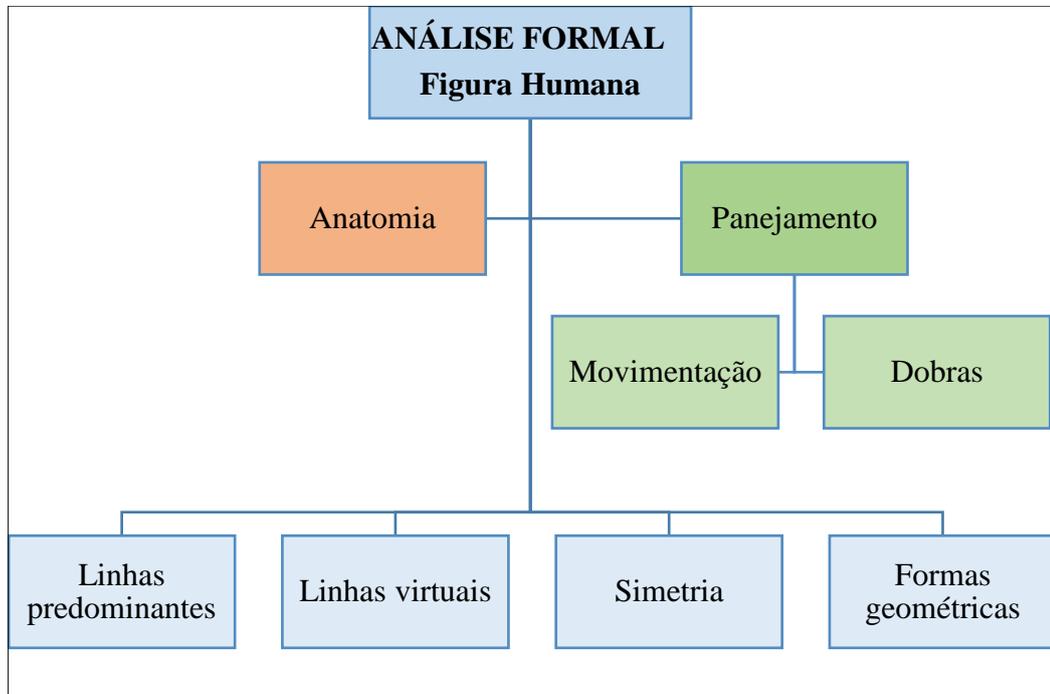
De acordo com Santos, o fluxograma é um dos recursos para explanação de conteúdo denominado *mapeamento de processos*, tratando-se de “[...] uma ferramenta gerencial e de comunicação criada a fim de subsidiar a melhoria dos processos existentes ou auxiliar na introdução de novos procedimentos.” (SANTOS, 2017, p. 15). É, portanto, um método descritivo de fácil entendimento, que reproduz o fluxo de trabalho executado.

Oliveira aponta que “O fluxograma, ou *flow-chart*, é também conhecido com o nome de carta de fluxo de processos [...]” (OLIVEIRA, 2006, p. 251) e objetiva, entre outros aspectos, “padronizar a representação dos métodos e procedimentos administrativos; facilitar a leitura e o entendimento; facilitar a localização e a identificação dos aspectos mais importantes.” (OLIVEIRA, 2006, p. 251). O autor aponta que o fluxograma é, portanto, uma importante técnica de representação gráfica, que possibilita “[...] esquematizar e visualizar os sistemas de forma racional, clara e concisa, facilitando seu entendimento geral por todos os envolvidos. (OLIVEIRA, 2006, p. 249).

O primeiro dos fluxogramas aqui representado mostra o método basilar de análise de esculturas, sendo utilizado para a análise formal das peças de talha inteira. O segundo, mostrado na sequência, dá início ao fluxo de desdobramentos referentes à análise anatômica, que será realizada em todas as peças – de talha inteira, articulada e de vestir – e, conforme mencionado

anteriormente, será retratado de forma hierárquica, desde o item mais elementar, até outros mais específicos, encontrados na escultura.

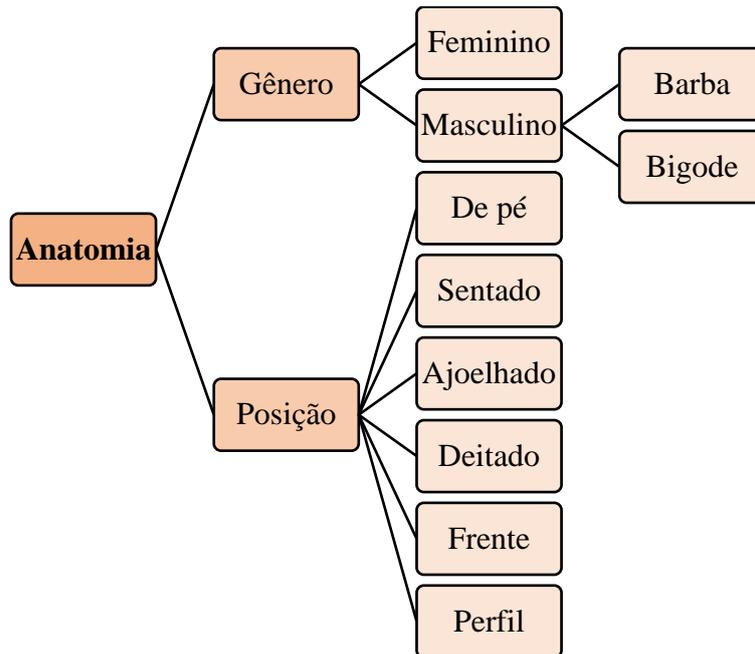
Fluxograma 1 - Análise formal da figura Humana



Fonte: Elaborado pela autora.

O fluxograma abaixo mostra os primeiros pontos a serem verificados com relação à análise da Figura Humana, mais especificamente de sua anatomia, sendo importantes para a descrição das peças e os futuros desdobramentos anatômicos.

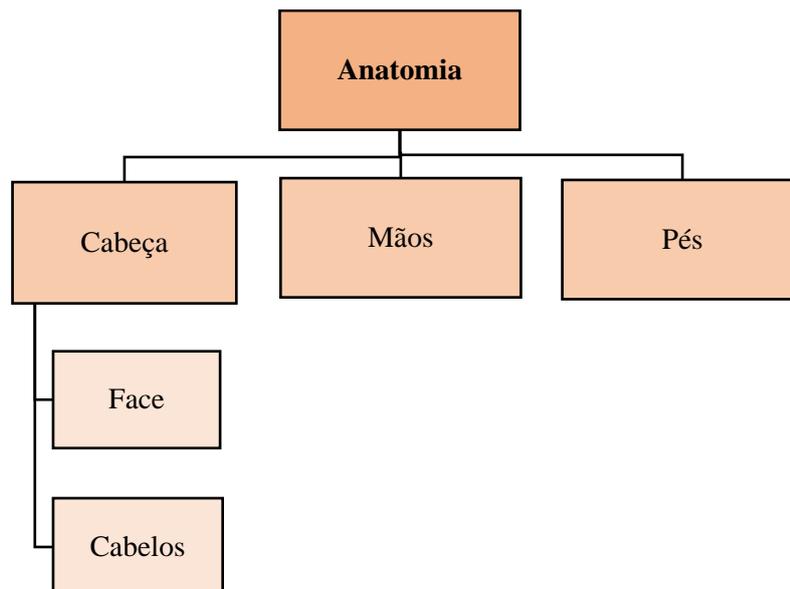
Fluxograma 2 - Análise da anatomia – gênero e posição



Fonte: Elaborado pela autora.

Em seguida, dá-se início à análise anatômica de forma mais detalhada, onde devem ser verificados formatos de partes do corpo, a ossatura, movimentações musculares, sulcos e pregas:

Fluxograma 3 - Análise da anatomia – elementos básicos

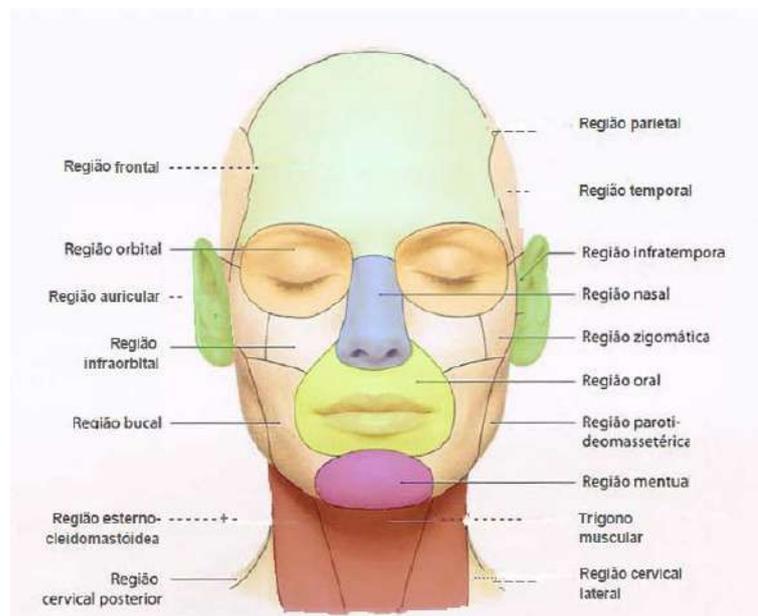


Fonte: Elaborado pela autora.

No fluxograma seguinte, faz-se os desmembramentos dos itens anteriores, que terão análise detalhada de seus traços. Por conseguinte, se iniciará o uso de terminologia diretamente relacionada à anatomia das partes do corpo listadas. A nomenclatura empregada será baseada na obra “Face – Atlas ilustrado de anatomia clínica”, de Radlanski e Wesker (2016), e na obra “Anatomia Humana – Sistemática Básica”, de Nascimento Júnior (2020), produções de cunho didático e fácil entendimento dos termos listados. É importante reconhecer que alguns elementos podem não aparecer em todas as peças.

Primeiramente, foram selecionadas sete regiões básicas da face a serem analisadas. Sua escolha foi baseada no fato de serem regiões onde se encontram os elementos mais representativos do rosto, onde as peculiaridades de um artista podem se evidenciar melhor. Nos próximos fluxogramas, esses elementos se desdobrarão em outros cada vez mais particulares, que poderão nos mostrar a existência de padrões, ou estilemas, relacionados às especificidades com que o artista ou oficina trabalham a anatomia facial. Abaixo, podemos ver, no esquema representativo da face, as regiões selecionadas, demarcadas em cores.

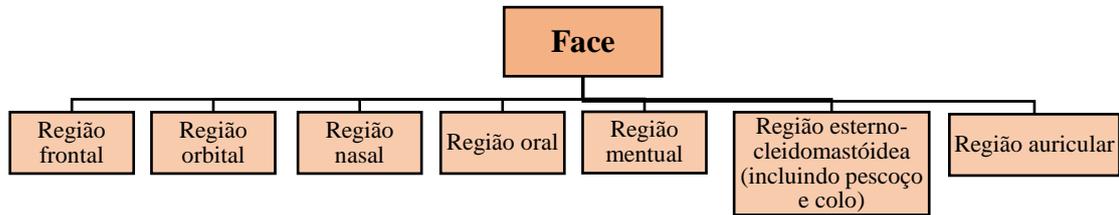
Figura 11 - Regiões da face, com demarcação das áreas selecionadas para análise.



Fonte: RADLANSKI; WESKER, 2016, p. 4.

A seguir, colocamos as regiões da face selecionadas, esquematizadas em um fluxograma:

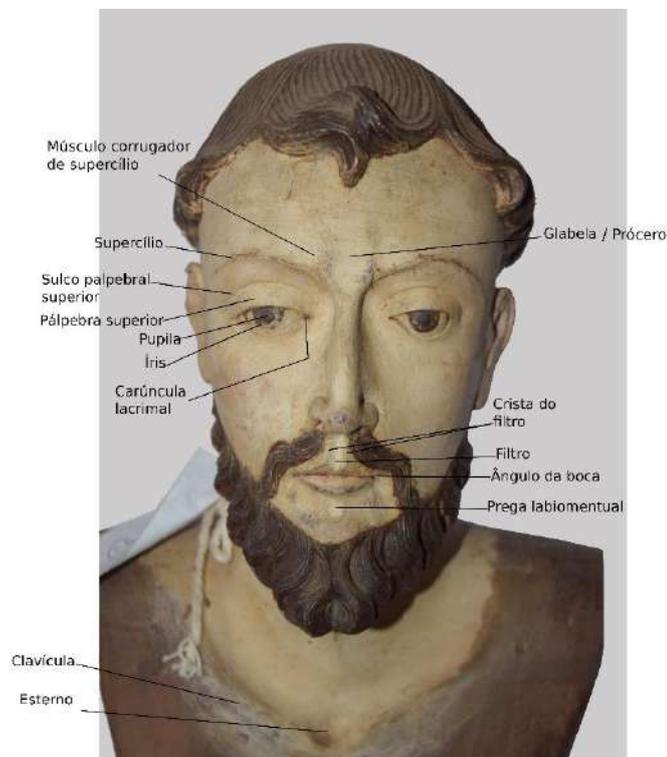
Fluxograma 4 - Elementos da Face



Elaborado pela autora.

A fim de facilitar o entendimento de onde se encontra cada um dos elementos anatômicos citados, preparamos alguns esquemas representativos em imagens, onde são apontadas as localizações dos itens que serão analisados. Pretendendo mostrar da forma mais didática possível, objetivando facilitar o entendimento, foram utilizadas fotografias de algumas das esculturas que serão estudadas. Abaixo, vemos o primeiro deles, apresentando o esquema geral da face, apontando a localização dos elementos.

Figura 12 - Esquema geral da face.



Elaborado pela autora.

Entendemos que os elementos encontrados em cada região da face, mesmo os mais triviais, podem retratar o estilo de um artista ou apontar a período de sua atuação. O pesquisador Juan Jose Martin González, em sua publicação intitulada "Las Claves de La Escultura", de 1986, assinala a importância das expressões na arte da escultura, sendo veículos importantes para representar o estado de angústia, riso, assombro e tensão (RAMOS, 2015, p. 72). Como vemos obras extremamente expressivas entre as peças estudadas, destacamos a importância de se incluir nos estudos anatômicos itens relacionados à região frontal, porção do rosto cuja musculatura se movimenta respondendo às emoções.

Nesse sentido, apresentamos, abaixo, o esquema representativo da região frontal, onde utilizamos como exemplo, para apontar os itens analisados, recorte da face da imagem do Senhor Morto.

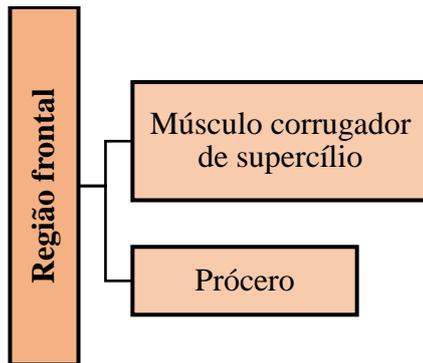
Figura 13 - Esquema representativo da região frontal.



Elaborado pela autora.

Em seguida, colocamos os elementos apontados no esquema, em um fluxograma relacionado à região frontal da face:

Fluxograma 5 - Elementos da Região frontal



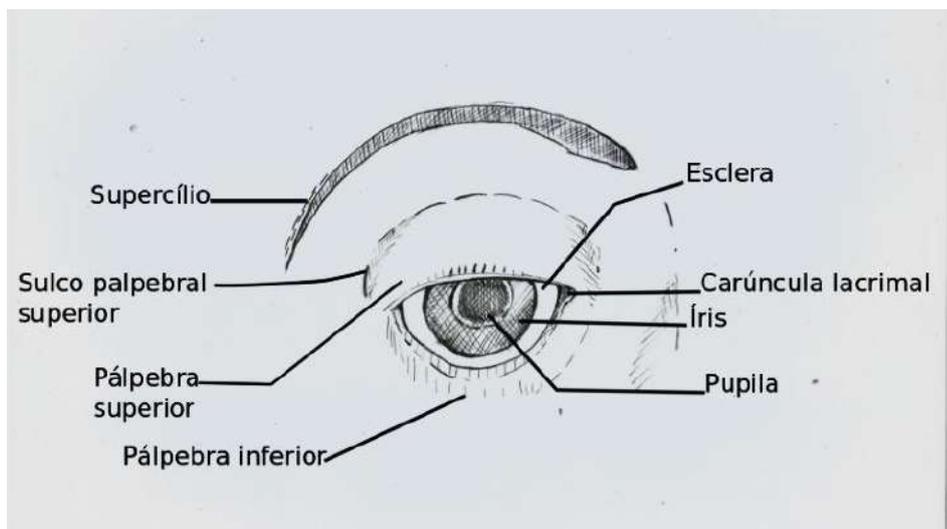
Elaborado pela autora.

Ainda sobre a importância da análise detalhada das partes do rosto, “região primordial da caracterização” das obras, Ramos também aponta que:

[...] os olhos são os responsáveis pela espiritualidade; as janelas da alma. Formatos de unhas e orelhas remetem o espectador à personalidade do retratado ou a do próprio escultor; a indumentária e a cabeleira indicam a caracterização social da figura que, especificamente na arte barroca, aliada aos traços mais marcantes indicados pela mensagem iconográfica, caracterizam a postura ideal da representação. (RAMOS, 2015, p. 72)

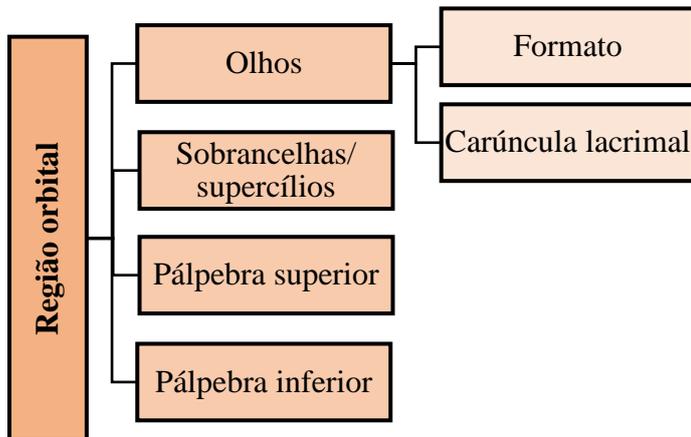
Assinalaremos, nos próximos nos fluxogramas, a sequência dos elementos anatômicos do rosto mais representativos nas obras estudadas. O próximo quadro mostra os itens a serem observados na região orbital, sendo o primeiro quadro relacionado ao esquema representativo e o segundo ao fluxograma:

Figura 14 - Esquema representativo da região orbital.



Fonte: Ilustração de Mauro Assis

Fluxograma 6 - Elementos da Região orbital



Elaborado pela autora.

As orelhas têm grande relevância quando se busca elucidar o estilo de um artista, sendo um dos elementos com marcas quase imperceptíveis para a maioria das pessoas. Ginzburg (1991, p. 146) mostra como Sherlock Holmes, na obra literária de Arthur Conan Doyle, aponta sua importância como indício investigativo, mencionando que cada orelha humana possui características próprias, que as diferem de todas as outras. Também o historiador da arte Giovanni Morelli dá grande importância à representação das orelhas em seus estudos de obras artísticas, elaborando cuidadosos registros ilustrativos das minúcias características de determinado artista (PERINO, 2020, p. 25).

Abaixo, elaboramos um esquema representativo de orelha (ou região auricular) característica do Mestre de Sabará, apontando os elementos que serão analisados em cada peça a ele atribuída.

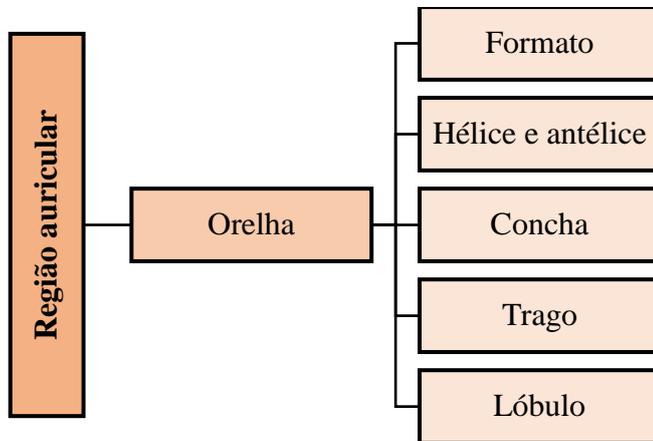
Figura 15 - Esquema representativo da região auricular.



Elaborado pela autora.

Itens a serem observados na região auricular, esquematizados no fluxograma:

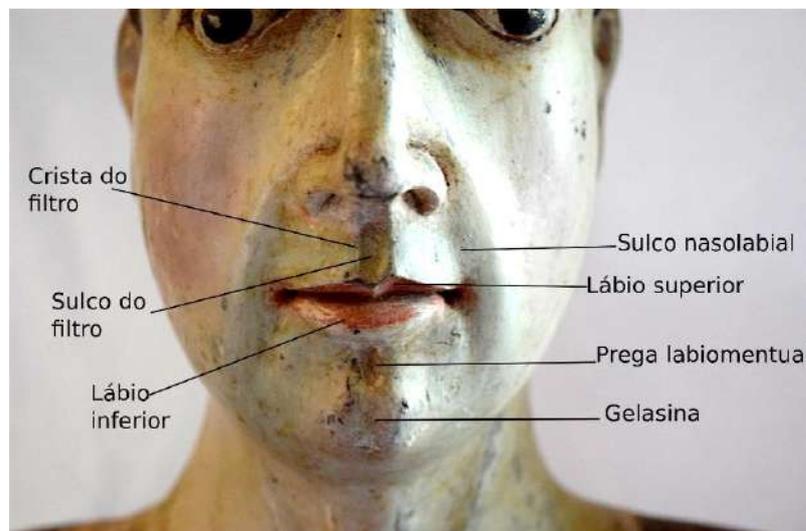
Fluxograma 7 - Elementos da Região auricular



Elaborado pela autora.

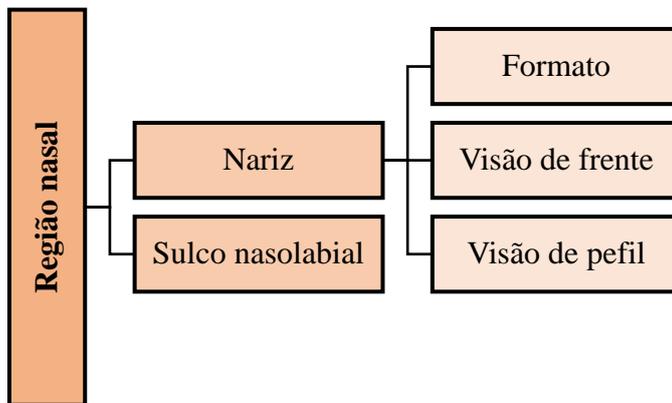
No esquema abaixo, vemos representados os elementos a serem estudados nas regiões nasal, oral e mental. Apesar de não haver apontamentos na figura com relação ao nariz, ele será observado em seu formato, frente e em perfil, o que será descrito no fluxograma apresentado logo a seguir.

Figura 16 - Esquema das regiões nasal, oral e mental



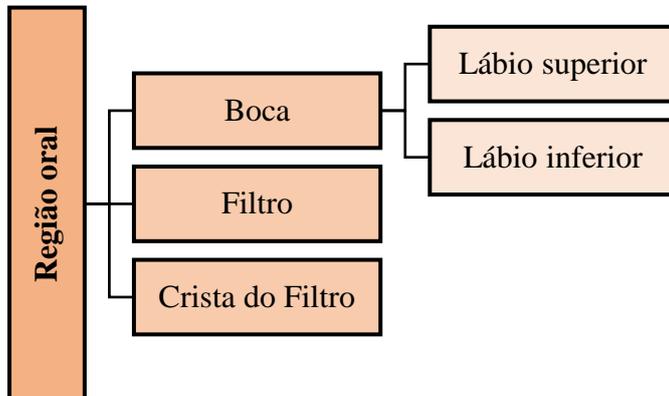
Elaborado pela autora.

Itens a serem observados na região nasal:

Fluxograma 8 - Elementos da Região nasal

Elaborado pela autora.

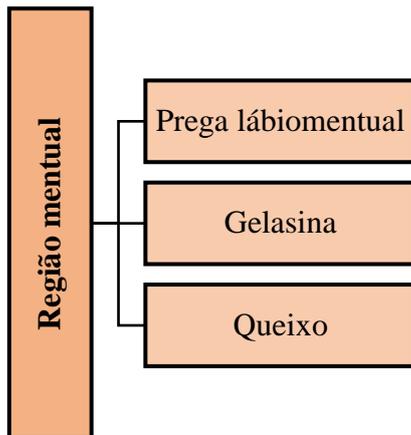
Itens a serem observados na região oral:

Fluxograma 9 - Elementos da Região oral

Elaborado pela autora.

Fluxograma com os elementos tens a serem observados na região mental:

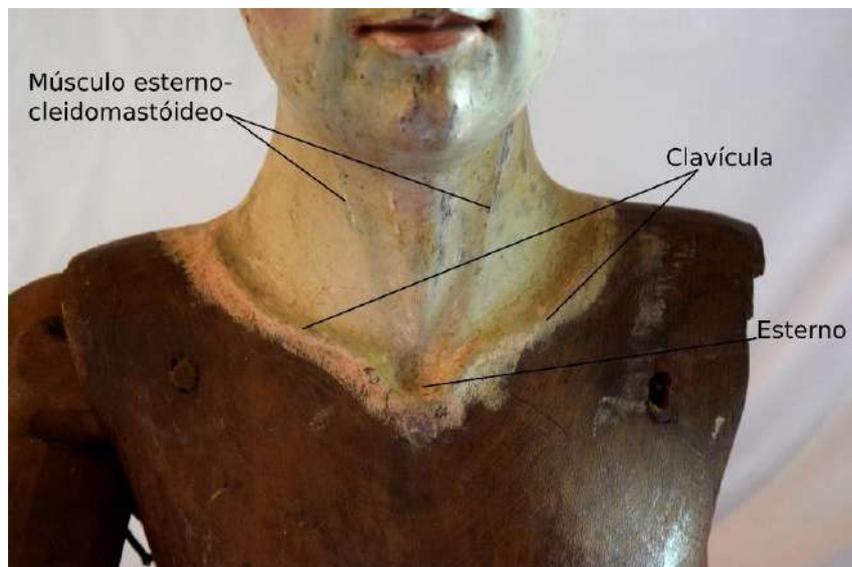
Fluxograma 10 - Elementos da Região mental



Elaborado pela autora.

A região do pescoço e colo, abrangendo a região esterno-cleidomastóidea, contém elementos importantes que podem evidenciar a mão de um artista, como a ossatura da clavícula e musculatura do pescoço, que podemos observar na representação abaixo:

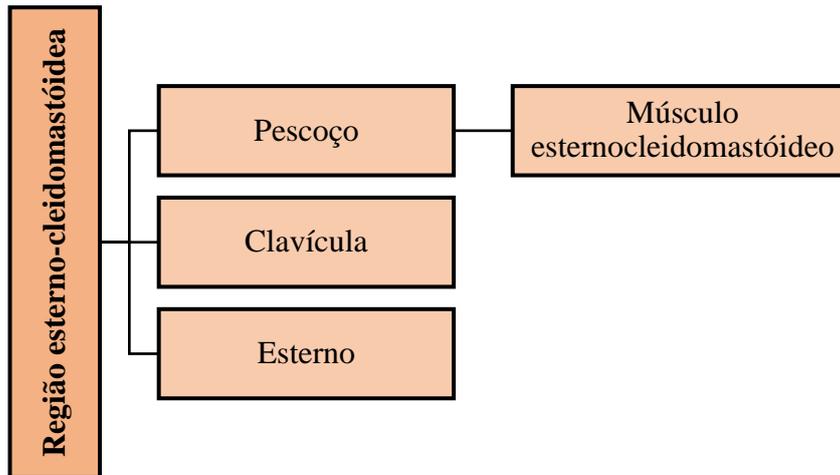
Figura 17 - Esquema da região esterno-cleidomastóidea – pescoço e colo



Elaborado pela autora.

A seguir, a representação em fluxograma dos elementos a serem observados na região esternocleidomastóidea:

Fluxograma 11 - Elementos da Região esternocleidomastóidea – pescoço e colo



Elaborado pela autora.

Pode se considerar que as mãos são bons casos em que se torna necessário o reconhecimento de certas partes anatômicas, considerando que algumas dessas partes podem ser representadas pelo artista e outras não. Por exemplo, podem apresentar proeminência nos ossos metacarpias ou simplesmente não serem representados na escultura. Também pode haver alguns elementos concebidos de forma diferenciada. Como exemplo, cita-se casos em que as cabeças dos ossos metacarpias foram configurados com talha protuberante, mas houve momentos em que esses foram representados por sulcos, forma anatomicamente incorreta, porém possivelmente pensada para o caso de dorsos mais roliços. Também o formato das unhas pode ser considerado uma das minúcias onde podemos encontrar a marca de um artista. Assim, seu formato será analisado, juntamente com os outros elementos encontrados nas mãos.

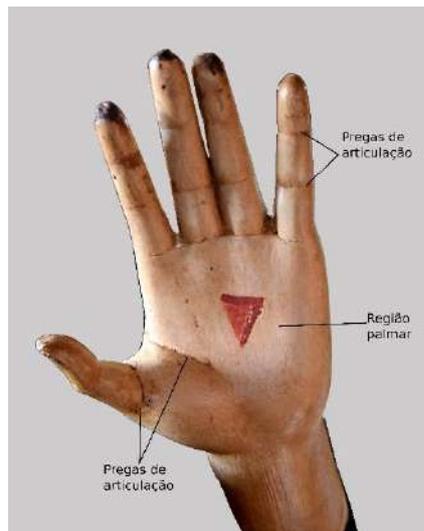
A seguir, vemos as representações das regiões dorsal e palmar das mãos, com alguns elementos comumente encontrados na representação escultórica.

Figura 18 - Mãos – região dorsal e dedos



Elaborado pela autora.

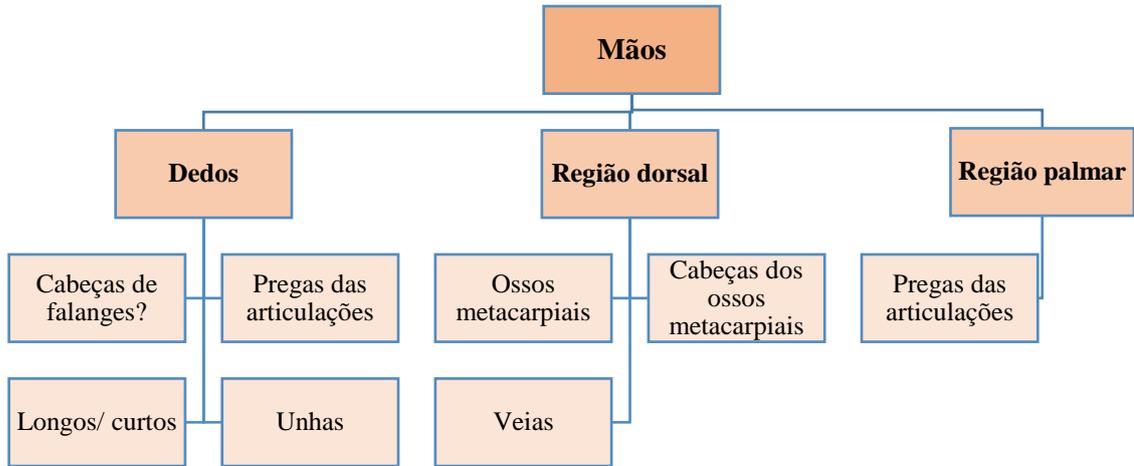
Figura 19 - Mãos – região palmar e dedos



Elaborado pela autora.

A seguir, vemos o fluxograma onde são representados os elementos da região dorsal e palmar das mãos:

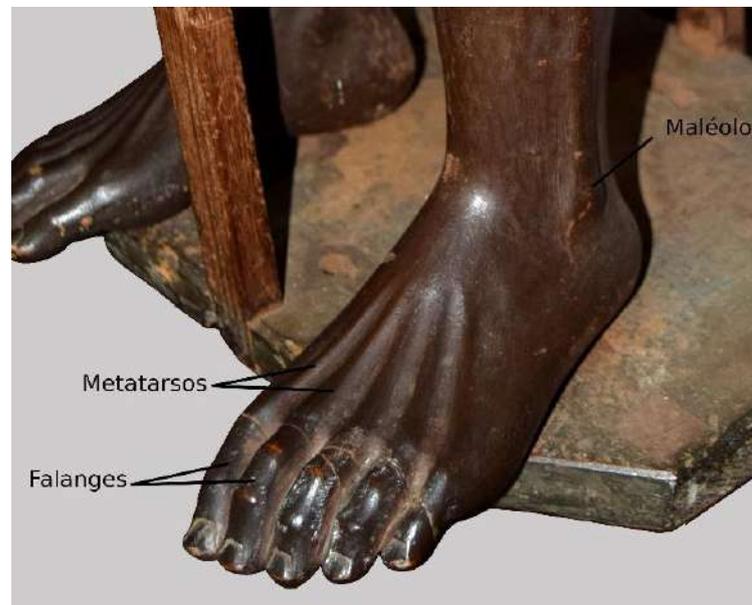
Fluxograma 12 - Elementos das mãos



Elaborado pela autora.

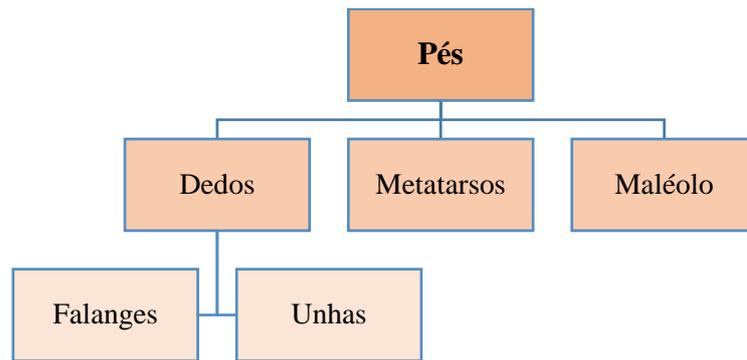
Os pés, assim como as mãos, podem apresentar particularidades do entalhe de um artista. Assim, foi elaborado um esquema com os elementos principais encontrados, representado a seguir.

Figura 20 - Esquema representativo dos pés.



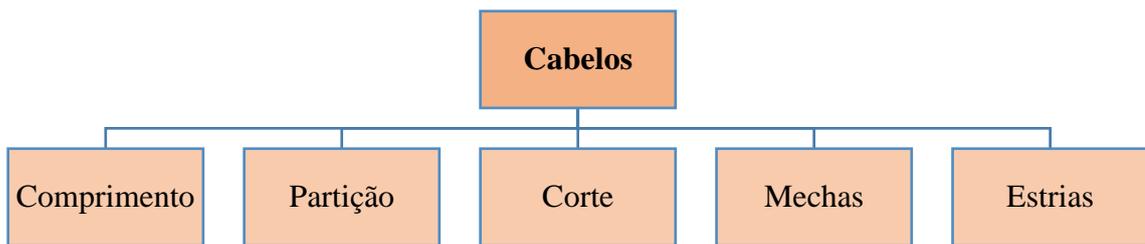
Elaborado pela autora.

Na sequência, a representação em fluxograma dos elementos encontrados nos pés a serem analisados.

Fluxograma 13 - Elementos dos pés

Elaborado pela autora.

Por fim, apesar de os cabelos não serem considerados como parte anatômica do corpo, também foi elaborado fluxograma de análise, sendo um item importante de reconhecimento do estilo do artista.

Fluxograma 14 - Cabelos

Elaborado pela autora.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE FORMAL DAS OBRAS

Nesse momento, será demonstrada toda a análise feita em cada uma das obras atribuídas ao Mestre de Sabará e sua oficina já elencadas no capítulo anterior, seguindo a metodologia demonstrada. Iniciaremos, portanto, pela análise formal, assinalando os principais traços anatômicos, conforme explicitado nos fluxogramas apresentados, e, ao final, será feita breve análise técnica, partindo do pressuposto que os procedimentos utilizados para a elaboração das peças, podem auxiliar como metodologia para atribuição. Para essa breve análise da técnica construtiva, seguiremos os parâmetros indicados por Coelho e Quites (2014), na obra “Estudo da escultura devocional em madeira”, notadamente com relação às imagens de vestir, utilizando da classificação apresentada pelas autoras.

Com relação à ordem utilizada para a apresentação das peças, foram colocadas inicialmente as imagens pertencentes à Igreja de São Francisco de Assis, primeira edificação onde foram atribuídas imagens ao Mestre de Sabará. Em seguida, as obras foram listadas seguindo a ordem de inventariação pelo Sphan, de 1986 e 1987, e, conseqüentemente, das atribuições que foram sendo feitas. Quanto à tipologia, primeiramente, foram analisadas as imagens de talha inteira, seguidas da imagem articulada de São Jorge, das imagens de vestir e, por fim, as peças que estão hoje incompletas.

3.1 Imagens em talha inteira

3.1.1 São Francisco de Assis – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 21 - S. Francisco de Assis - Frente



Figura 22 - S. Francisco de Assis - posterior



Figura 23 - S. Francisco de Assis - perfil



Figura 24 - S. Francisco de Assis - perfil



Fonte: Fotografias Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

Peça escultórica representando São Francisco de Assis, figurado jovem, de pé e em posição frontal, medindo 1,52 m X 0,68 m X 0,58 m. Apresenta eixo central verticalizado e composição simétrica. A verticalidade é rompida parcialmente por linhas curvas no hábito, porém de forma muito tímida, por não apresentar grande movimentação no panejamento das vestes. Esta se remete às pregas, que respondem à movimentação corporal, notadamente da

perna direita, formando dobras em diagonal e em S no joelho. Seguindo o movimento das pernas, as dobras se convergem para a região central, entre as pernas do santo.

A imagem apresenta figura geométrica de triângulo na porção superior da peça, cujos vértices são a cabeça do santo, a caveira e sua mão direita. Na porção inferior, vemos, também, retângulo vertical sobre sua vestimenta.

Figura 25 - S. Francisco de Assis - Linhas Mestras da composição



Figura 26 - S. Francisco de Assis - Figuras geométricas



Fonte: Fotografias Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

Com relação ao cânone, verificamos que a peça possui em torno de 5 cabeças e meia. Algumas fotografias foram cedidas pelo Memorial da Arquidiocese, porém, tentou-se tirar novas fotografias, que melhorassem o posicionamento da imagem, de modo que não houvesse distorções em suas dimensões, possibilitando o cálculo do cânone. Porém, como não se pode retirar a peça do camarim do altar-mor, que tem espaço muito pequeno, não foi possível fotografá-la adequadamente. Nesse sentido, as medidas foram tiradas *in loco*, para que se pudesse calcular o cânone de forma mais acertada.

A imagem de São Francisco mede 1,52 m em sua totalidade, incluindo a base, e essa tem 0,07 m de altura. Portanto, se excluirmos sua medida, teremos 1,45 m apenas da figura do Santo. A cabeça mede 0,26 m aproximadamente, do topo até pouco depois do início da barba, no queixo. Se contabilizarmos 1,45 m, dividido pela cabeça de 0,26 m, temos, assim, um resultado de 5,57, ou, aproximadamente, 5 cabeças e meia, o que se pode comprovar, mesmo com alguma distorção nas fotografias, conforme a seguir:

Figura 27 - S. Francisco de Assis - cânone



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

Já com relação ao contraposto, percebe-se que a imagem tem o ombro direito mais baixo, mesmo lado da perna em repouso, e o esquerdo mais alto, lado da perna reta. Isso seria, portanto, o contrário do esperado de uma peça com contraposto clássico, segundo o especificado por Hill (2012, p. 2). Podemos verificar isso com mais clareza na fotografia abaixo, onde foi traçada uma linha reta em seus ombros.

Figura 28 - S. Francisco de Assis - Contraposto



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

Sua cabeça encontra-se em meio perfil, voltado à esquerda, e seu rosto é magro, alongado, de formato ovalado.

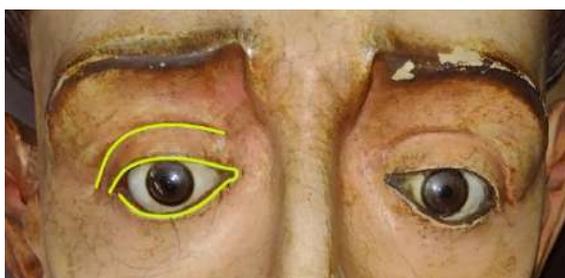
Figura 29 - Imagem de São Francisco de Assis – Formato do rosto



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Tem o olhar voltado para baixo, à esquerda, em direção à caveira em sua mão. Possui olhos castanho-escuros, e desenho que mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Apresenta, ainda, carúncula lacrimal levemente estendida, com corte reto.

Figura 30 - Imagem de São Francisco de Assis – Formato dos olhos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Suas sobrancelhas têm desenho sinuoso, em curvas e contra-curvas, tendo supercílio esculpido de forma ressaltada, e ligeiro franzir de cenho, movimentando o músculo corrugador de supercílio e prócero, evidenciando dramaticidade no rosto. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz alongado, em linhas paralelas, apresentando suave curvatura no rínio, quando visto em perfil. Esse mostra, também, saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço, e o ressalto mencionado anteriormente do supercílio.

**Figura 31 - Imagem de São Francisco de Assis –
Região frontal**



**Figura 32 - Imagem de São Francisco de Assis –
Perfil**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas ressaltadas na crista do filtro. A boca, entreaberta, com dentes aparentes, é avermelhada, com lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e angulado. Abaixo dela, há leve concavidade, que seria a prega labiomental. Apresenta bigodes pretos, compostos por estrias finas de formato curvilíneo. A barba é formada por estrias em S, formando mechas de desenho curvilíneo, sendo, na porção frontal, em maior tamanho e retorcidas, formando volutas.

**Figura 33 - Imagem de São Francisco de Assis
– Região oral e mental**



**Figura 34 - Imagem de São Francisco de Assis
– Região oral e mental**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

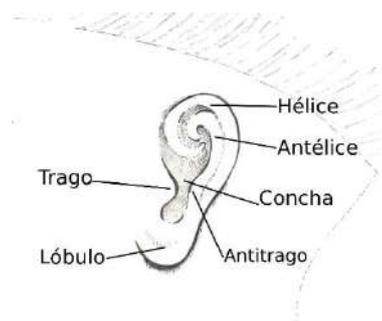
A composição das orelhas das peças do Mestre de Sabará é uma das características mais marcantes do artista. Ela mostra diferença significativa com relação à anatomia de uma orelha humana, sendo estreita e alongada, com linhas espiraladas na porção superior, conforme se pode perceber pelas representações abaixo:

Figura 35 - Desenho esquemático de uma orelha humana



Fonte: RADLANSKI; WESKER, 2016, p. 316.

Figura 36 - Desenho esquemático da orelha do Mestre de Sabará.



Fonte: Ilustração de Mauro Assis, 2021

Na imagem de São Francisco, apesar de a orelha não ser tão estreita, quanto mostrada na ilustração acima, apresenta o habitual desenho curvilíneo e alongado, característico do artista, com porção superior em linhas espirais sobrepostas, compondo por hélice, antélice e ramos. A região da concha é bem estreita e o trago é bem delineado.

Figura 37 - Imagem de São Francisco de Assis – Formato da orelha



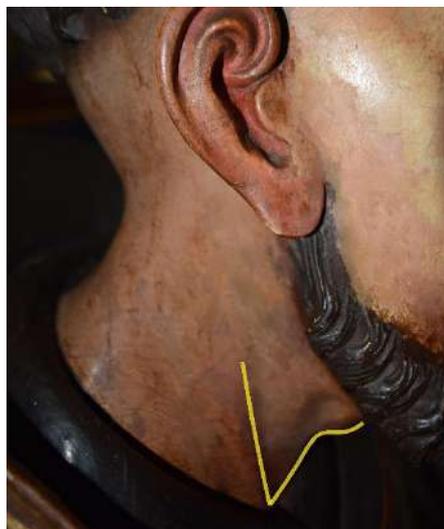
Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

No pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas concorrentes, formando ângulo no encontro com o esterno, além do já citado “pomo de Adão”.

Figura 38 - Imagem de São Francisco de Assis – Região esterno-cleidomastóidea



Figura 39 - Imagem de São Francisco de Assis – Região esterno-cleidomastóidea (perfil)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Os cabelos são castanhos, tripartidos, cortados em tonsura, com mechas volumosas em estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, nesse mesmo desenho em S, com mechas em ondas que se encontram ao centro.

Figura 40 - Imagem de São Francisco de Assis – Cabelos



Figura 41 - Imagem de São Francisco de Assis – Cabelos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

As mãos são encarnadas, podendo-se notar no dorso as linhas das veias e cabeças dos ossos metacarpiais. Os dedos são alongados e estão semi flexionados. A mão direita encontra-

se em posição de segurar (a cruz) e faz em movimento delicado com os dedos, mostrando as dobras (cabeças de falanges) em ângulo bem demarcado. Nota-se, ainda, as linhas das pregas das articulações nos dedos e na palma além das linhas dos tendões nos pulsos. A mão esquerda segura crânio e as cabeças de falanges dos dedos fazem linha de movimento ondulado. As unhas têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

**Figura 42 - Imagem de São Francisco de Assis
– Mão direita - palma**



**Figura 43 - Imagem de São Francisco de Assis
– Mão direita - dorso**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

**Figura 44- Imagem de São Francisco de Assis –
Mão esquerda - dorso**



**Figura 45 - Imagem de São Francisco de Assis –
Mão esquerda - unhas**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Os pés estão posicionados em ângulo e estão descalços. Têm as linhas dos metatarsos aparentes e dedos alongados, com dobras das articulações proeminentes, anguladas. As unhas, como nas mãos, têm formato trapezoidal, com pontas levemente arredondadas.

Figura 46 - Imagem de São Francisco de Assis - Pés



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como escultura de talha inteira, executada em quatro blocos de madeira (SPHAN, 1987), apresentando olhos de vidro encaixados. Nas radiografias executadas na cabeça da peça, em posições frente e perfil, pode-se identificar que seus olhos têm formato esférico, são ocos, e possuem pedúnculo.

Figura 47 - Imagem de São Francisco de Assis – Radiografia da cabeça - frontal



Figura 48 - Imagem de São Francisco de Assis – Radiografia da cabeça - perfil



Fonte: Fotografias de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

Figura 49 - Imagem de São Francisco de Assis – Olhos de vidro em formato esférico com pedúnculo.

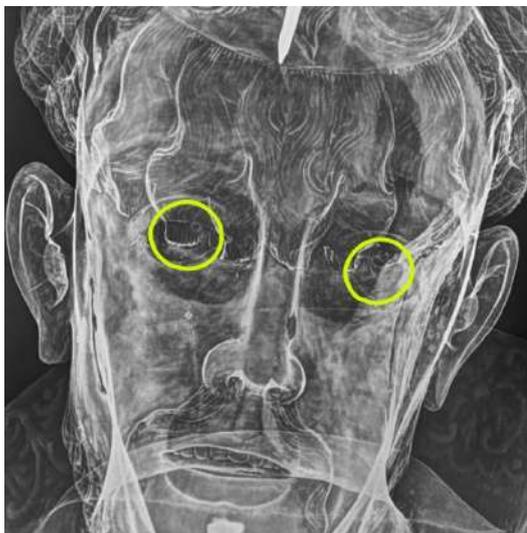


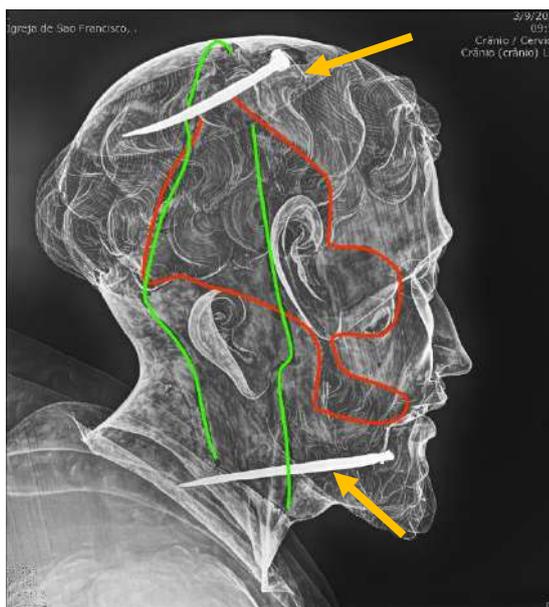
Figura 50 - Imagem de São Francisco de Assis – Olhos de vidro em formato esférico com pedúnculo (perfil)



Fonte: Fotografias de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

Também pode-se encontrar a linha de corte da parte frontal do rosto (demarcada na figura pela linha verde). Essa linha, que passa por trás das orelhas do santo, parece um tanto irregular, se comparada a outras peças, parecendo danificada em algumas partes, podendo ter havido algum problema no momento de sua execução. Ela é perceptível, também, na carnação, próximo a orelha esquerda, ao alto da cabeça e nos cabelos.

Figura 51 - Imagem de São Francisco de Assis – Linhas de corte e cravos na radiografia.



Fonte: Fotografias de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

**Figura 52 - Imagem de São Francisco de Assis
– Linhas de corte na carnação.**



**Figura 53 - Imagem de São Francisco de Assis
– Linhas de corte na carnação.**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Também pode se verificar a área da escavação para a inserção dos olhos e dentes (demarcada pela linha laranja), além de dois grandes cravos, um na parte superior da cabeça e outro da parte inferior, utilizados, possivelmente, para a fixação das duas partes separadas do rosto.

O estofamento tem ornamentação contida, limitando-se à pastiglio dourado, no barrado de hábito marrom escuro, no capuz e na manta²⁸, em motivos fitomórficos, se conjecturando se não poderia se tratar de repintura. O cordão de sua cintura é executado em juta natural. Junto à base, existem quatro chapas metálicas para fixação em andor.

**Figura 54 - Imagem de São Francisco de Assis
– Ornamentação da vestimenta.**



**Figura 55 - Imagem de São Francisco de Assis
– Ornamentação da vestimenta (posterior)**



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

²⁸ “O hábito dos Observantes ou Menores caracteriza-se por ser mais ajustado e pelo capuz ser destacado da túnica que cai sobre o ombro em forma de manta, cortada dos lados, mais longa e pontuda atrás, até a cintura.” <http://despertarfranciscano.com/sinais-franciscanos>

**Figura 56 - Imagem de São Francisco de Assis
– Ornamentação da vestimenta (barrado)**



**Figura 57 - Imagem de São Francisco de Assis
– Ornamentação da vestimenta (cordão em
sisal)**



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

3.1.2 Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 58 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – frente



Figura 59 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Peça escultórica executada em madeira representando Nossa Senhora Rainha dos Anjos, figurada jovem, de pé e em posição frontal. Apresenta eixo central verticalizado, com composição assimétrica, uma vez que o lado esquerdo apresenta maior volume. Se considerarmos o cetro como parte do volume da peça, percebemos maior equilíbrio e simetria entre as partes direita e esquerda. A verticalidade é quebrada por linhas diagonais encontradas no manto e na posição dos anjos da penha. Seu panejamento tem grande número de pregas, notadamente verticais, sem grande movimentação, respondendo ao gestual do corpo.

Além disso, a peça possui a forma geométrica de um triângulo, na porção superior, cujos vértices são seu cotovelo esquerdo, mão direita e, ao alto, o topo de sua cabeça. Também é perceptível o formato de um triângulo formado com as dobras do manto, sobre a túnica.

Figura 60 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – linhas mestras da composição



Figura 61 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – formas geométricas



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Com relação ao contraposto, percebe-se que a imagem tem o ombro direito mais baixo, mesmo lado da perna em repouso, flexionada, e o esquerdo mais alto, lado da perna reta, o que seria o contrário do esperado de uma peça com contraposto clássico, conforme explicitado na figura abaixo, onde foi traçada linha reta ombro a ombro na imagem.

Quanto ao cânone, verificou-se que a figura tem a altura de 6 cabeças.

Figura 62 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – contraposto



Figura 63 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – cânone



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Sua cabeça está reta e o rosto tem formato ovalado, ligeiramente alongado, com duplo queixo.

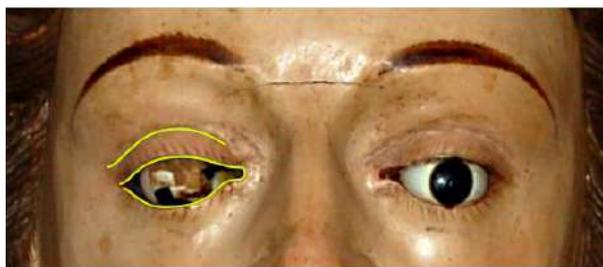
Figura 64 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – formato do rosto



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Possui olhos pretos de vidro, onde quase não se visualiza a separação entre íris e pupila. Apresenta desenho que mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar ligeiramente “caído”. O sulco palpebral superior é realçado, com curva à extremidade externa, e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Apresenta, ainda, carúncula lacrimal estendida, de formato geométrico, com corte reto.

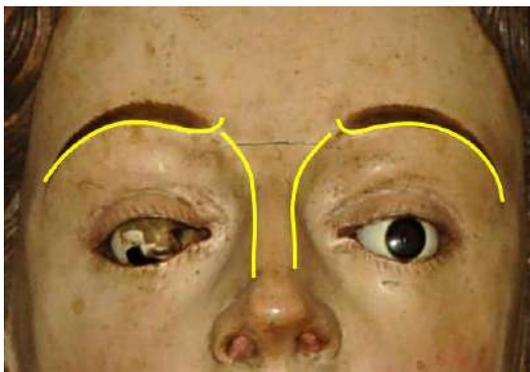
Figura 65 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – formato dos olhos



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, porém de forma mais suave que em outras peças estudadas. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz reto. Além disso, mostra leve movimento do músculo corrugador de supercílio, que acompanha a linha do mesmo.

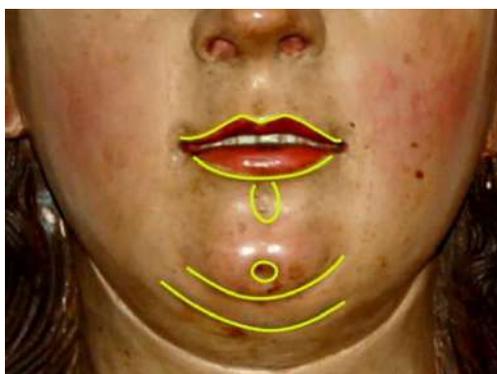
Figura 66 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Região frontal



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

A Virgem apresenta boca com lábios vermelhos, finos, com lábio inferior mais espesso e superior mais fino e angulado, além de linhas suaves no sulco do filtro e no sulco naso-labial. Portanto, ao contrário das outras peças estudadas, não se percebe uma demarcação proeminente do sulco do filtro e de suas linhas. Abaixo da boca, há leve concavidade, que seria a prega labiomentual, seguida de gelatina, em queixo em montículo. Logo abaixo desse, nota-se duplo queixo, com linhas marcadas na dobra da pele.

Figura 67 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Região oral e mental



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Importante ressaltar que, devido às grandes dimensões da peça e ao local onde se encontra (camarim do altar-mor), não foi possível fazer fotografia de perfil, inviabilizando a análise da peça por esse ângulo.

A imagem apresenta cabelos bipartidos, compostos por estrias finas em S que, às laterais, se movimentam em rolos para trás. Na porção superior, as estrias, em formato de C, se prolongam em curvas e contracurvas, em sinuosidade serena que se agita próximo às orelhas em cachos volumosos, se contorcendo em mechas voltadas para trás, à lateral da cabeça e do

pescoço. Sobre o ombro direito, cai uma mecha retorcida, na porção frontal, e três na parte posterior.

Figura 68 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Cabelos



Figura 69 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Cabelos



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

As mãos têm o dorso roliço, porém os dedos são magros, longos e afunilados, com cabeças de falanges perceptíveis. A mão esquerda está aberta sobre o abdômen, apresentando concavidades nas áreas das cabeças dos ossos metacarpiais. A direita está em posição de segurar (o cetro/ atributo). Seus dedos, no entanto, apresentam menos angulação nas cabeças de falanges, tão nítida em outras peças.

Figura 70 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Mão esquerda

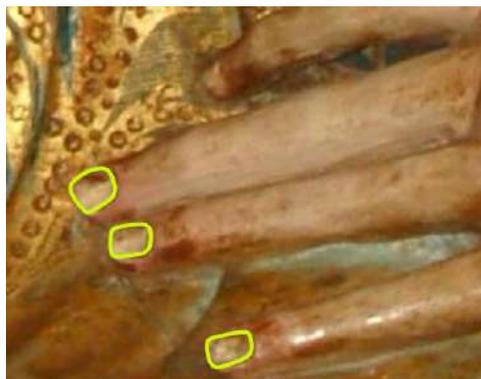


Figura 71 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Mão direita



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Figura 72 - Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Unhas



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

A imagem ainda conta com peanha contendo três cabeças de querubins que surgem de nuvem espiralada, dispostos simetricamente, e que apresentam algumas características semelhantes às aquelas já elencadas anteriormente. Têm os rostos em formato ovalado, olhar voltado para baixo, olhos castanhos, esculpidos e policromados, com desenho que mostra arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior, sulco palpebral superior realçado, acompanhando a linha de contorno do globo ocular, carúncula lacrimal estendida, sobrancelhas arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo Y na região da glabella.

Apresentam sulco do filtro bem demarcado, boca rosada, com lábio inferior mais espesso e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, há leve concavidade, que seria a prega labiomentual, seguida de gelatina, em queixo em montículo. Seus cabelos castanhos, são tripartidos, com mechas com estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, nesse mesmo desenho em S, com mechas em ondas que se encontram ao centro, e, às laterais, mechas em rolos. As asas dos querubins são estreitas, contendo denticulados na porção inferior, e com formato externo de grande letra U.

Figura 73 - Querubins**Figura 74 - Querubim central**

Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Figura 75 - Querubim direito**Figura 76 - Querubim esquerdo**

Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Conforme foi explicitado anteriormente, entendemos que a análise formal não pode se dissociar totalmente da análise da técnica construtiva de uma obra. Portanto, apresentaremos alguns pontos básicos relacionados à técnica utilizada pelos escultores, a fim de tentar entender minimamente como funcionava a produção das obras dentro da oficina do Mestre de Sabará. Além disso, serão mostradas algumas das técnicas utilizadas na policromia, apenas a título de complemento, não sendo esse o foco dessa pesquisa.

A imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos pode ser classificada como escultura de talha inteira, executada em vários blocos de madeira, apresentando olhos de vidro incrustados. Seu estofamento apresenta ornamentos em esgrafiado de motivos fitomórficos e geométricos, punções, pintura a pincel e relevo (pastiglio) nos barrados. Ana Carolina Rodrigues fez estudo

detalhado dos ornamentos da peça em sua dissertação de 2019, *Diversidade e singularidade da policromia na escultura sacra de Sabará*, afirmando, ainda, que a peça é totalmente dourada e que sua policromia foi executada, possivelmente, por Joaquim Gonçalves da Rocha (2019, p. 141), artista atuante na região de Sabará em fins do século XVIII e início do XIX, com diversas obras identificadas ou a ele atribuídas, incluindo a policromia dos púlpitos e imagens de São Simão Stock e São João da Cruz, pertencentes ao acervo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, da mesma cidade, com escultura de autoria do Mestre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Figura 77 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – esgrafiado



Figura 78 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – esgrafiado



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Figura 79 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Pintura a pincel, esgrafiado e punções na túnica.



Figura 80 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Pintura a pincel, esgrafiado e punções na túnica.



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

Figura 81 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Relevo (pastiglio) nos barrados



Figura 82 – Imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Relevo (pastiglio) nos barrados



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 12/11/2014, editadas pela autora.

3.1.3 São Camilo de Lélis – Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário

Figura 83 – Imagem de São Camilo de Lélis – frente



Figura 84 – Imagem de São Camilo de Lélis – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/03/2015, editadas pela autora.

Figura 85 – Imagem de São Camilo de Lélis – perfil



Figura 86 – Imagem de São Camilo de Lélis – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/03/2015, editadas pela autora.

Escultura representando São Camilo de Lélis, figurado jovem, de pé e em posição frontal. Tem eixo central verticalizado e composição quase simétrica, com o lado esquerdo apresentando maior volume. Sua verticalidade é quebrada por linhas diagonais em curvas tímidas encontradas nas pregas da túnica. A movimentação de seu panejamento é contida, respondendo ao gestual do corpo, em pregas finas, principalmente verticais.

A imagem possui a forma geométrica de um triângulo, na porção superior, cujos vértices são o topo de sua cabeça e suas mãos. Na porção inferior, a peça pode ser retratada em retângulo vertical, contornando a posição das pernas. Com relação ao contraposto, percebe-se que a imagem tem o ombro esquerdo mais baixo, mesmo lado da perna em repouso, e o direito mais alto, lado da perna reta, conforme explicitado na figura abaixo, onde foi traçada linha ombro a ombro. Isso seria, portanto, o contrário do esperado de uma peça com contraposto clássico, segundo o especificado por Hill (2012, p. 2). Quanto ao cânone, verificou-se que a figura tem a altura de seis cabeças e meia.

Figura 87 – Imagem de São Camilo de Lélis – linhas mestras da composição



Figura 88 – Imagem de São Camilo de Lélis – figuras geométricas

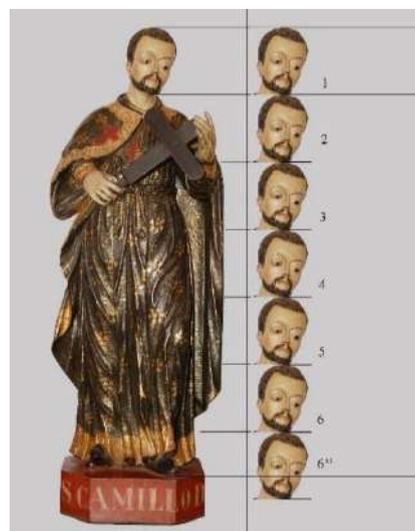


Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/03/2015

Figura 89 – Imagem de São Camilo de Lélis – contraposto e cânone



Figura 90 – Imagem de São Camilo de Lélis – cânone



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/03/2015, editadas pela autora.

O Santo apresenta o rosto com formato quadrangular, com maçãs ligeiramente acentuadas.

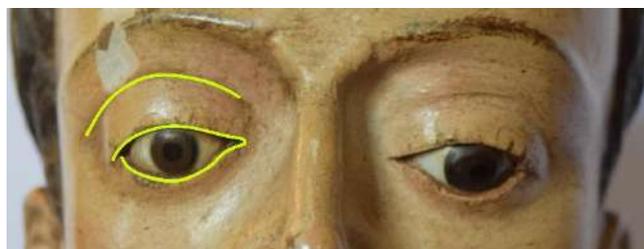
Figura 91 – Imagem de São Camilo de Lélis – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Tem o olhar voltado para baixo, possuindo olhos castanho-escuros de vidro, com desenho que mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Apresenta, ainda, carúncula lacrimal levemente estendida.

Figura 92 – Imagem de São Camilo de Lélis – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são finas, arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz afilado, levemente curvilíneo, quando visto de frente, e com ligeira curva no rínio, quando visto de perfil. Esse

também evidencia mais claramente a escultura do supercílio, além de “pomo de Adão” no pescoço.

Figura 93 – Imagem de São Camilo de Lélis – região frontal

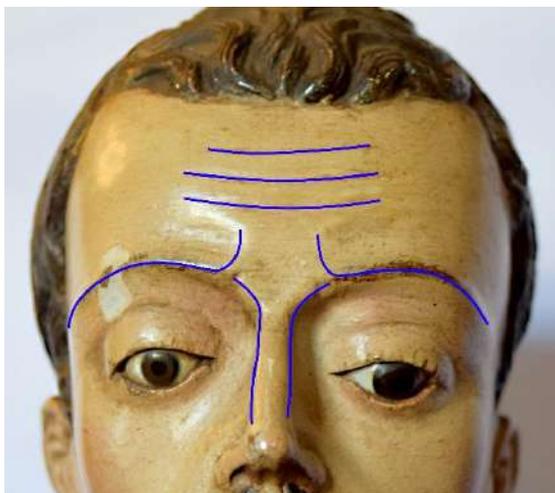


Figura 94 – Imagem de São Camilo de Lélis – perfil



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta boca rosada, com lábio inferior mais espesso e o superior mais fino e angulado, com as extremidades voltadas para cima, como em leve sorriso. Abaixo dela, há leve concavidade, referente à prega labiomentual. Tem, ainda, o sulco do filtro bem demarcado, com linhas ressaltadas. A barba é curta, com estrias finas, formando pequenas mechas de desenho curvilíneo, em S, retorcidas na porção frontal. Os bigodes saem das narinas e também são finalizados em curvatura às extremidades. A repintura, no entanto, interfere na leitura das estrias.

Figura 95 – Imagem de São Camilo de Lélis – região oral, mentual e barba



Figura 96 – Imagem de São Camilo de Lélis – região oral, mentual e barba



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com linhas sobrepostas, compostas por hélice, antélice e ramos. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 97 – Imagem de São Camilo de Lélis – formato da orelha



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são curtos, castanhos, tripartidos, cortados em tonsura, com mechas em estrias finas que se movimentam em S e se encontram na porção frontal.

Figura 98 – Imagem de São Camilo de Lélis – cabelos



Figura 99 – Imagem de São Camilo de Lélis – cabelos



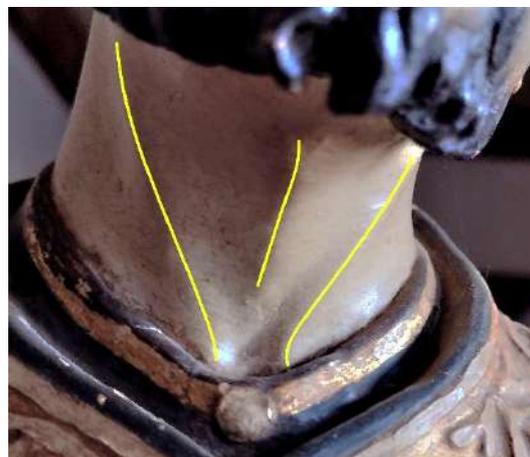
Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 14/10/2021

Na região do pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno.

Figura 100 – Imagem de São Camilo de Lélis – região esterno-cleidomastóidea



Figura 101 – Imagem de São Camilo de Lélis – região esterno-cleidomastóidea



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 14/10/2021

A mão esquerda está aberta, com dedos levemente flexionados, e a mão direita em posição de segurar (a cruz/ atributo). Apesar da repintura pela qual a peça passou nas áreas de carneação, pode-se notar no dorso das mãos, de forma muito tímida, as linhas dos metacarpos e as cabeças dos ossos metacarpiais, notadamente na mão esquerda. As cabeças de falanges são bem perceptíveis, principalmente nos dedos flexionados, onde as dobras são bem anguladas. Na região palmar da mão direita, nota-se algumas linhas das pregas das articulações nos dedos

e apenas uma na palma, próximo ao polegar. O formato das unhas não pode ser identificado, devido à repintura mencionada, que cobriu a escultura nessa área completamente.

**Figura 102 – Imagem de São Camilo de Lélis –
Mão esquerda (dorso)**



**Figura 103 – Imagem de São Camilo de Lélis –
Mão esquerda (palma)**



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 14/10/2021

**Figura 104 – Imagem de São Camilo de Lélis –
Mão direita (dorso)**



**Figura 105 – Imagem de São Camilo de Lélis –
Mão direita (unhas recobertas pela repintura)**



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 14/10/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como escultura de talha inteira, executada em vários blocos de madeira, apresentando olhos de vidro incrustados que, comparando com outras imagens, às quais foram executadas radiografias, são, possivelmente, esféricos, ocos, com pedúnculo.

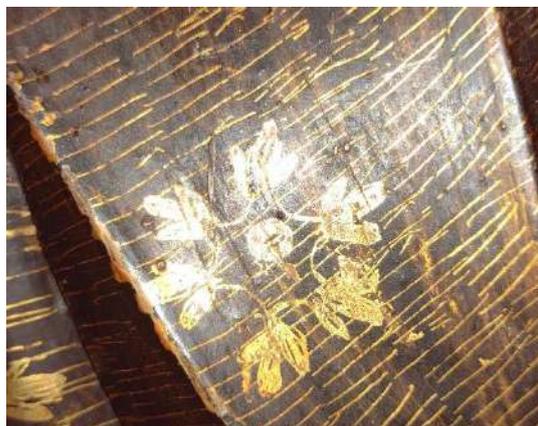
Seu estofamento apresenta ornamentos em esgrafiado de motivos fitomórficos, tracejados, cruces em relevo e relevo nos barrados. Segundo Rodrigues (2019, p. 132), a peça

possui douramento integral e é perceptível a separação das folhas de ouro na porção posterior, em área de perda da camada pictórica.

**Figura 106 – Imagem de São Camilo de Lélis –
Ornamentação do estofamento**



**Figura 107 – Imagem de São Camilo de Lélis –
Ornamentação do estofamento**



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 14/10/2021

Figura 108 – Imagem de São Camilo de Lélis – Ornamentação do estofamento



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 14/10/2021

3.1.4 Santa Apolônia – Igreja de Nossa Senhora do Carmo

Figura 109 - Imagem de Santa Apolônia - Frente



Figura 110 - Imagem de Santa Apolônia - Posterior



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

Figura 111 - Imagem de Santa Apolônia - perfil



Figura 112 - Imagem de Santa Apolônia - perfil



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

Peça escultórica representando Santa Apolônia, figurada jovem, de pé e em posição frontal. Tem eixo central verticalizado, de composição levemente assimétrica, com o lado direito apresentando maior volume. Essa verticalização é quebrada por linhas diagonais curvas encontradas nas pregas da vestimenta, cujo panejamento apresenta formato externo abaulado, com pregas largas e suave movimentação, ressaltada nas bordas.

Além disso, a peça possui a forma geométrica de um triângulo, na porção superior, cujos vértices são o topo de sua cabeça, dobra do manto no lado esquerdo, e dobra da manga da túnica ao lado direito. Também se considerou o formato ovalado que sua vestimenta forma externamente.

Quanto ao cânone, verificou-se que a figura tem a altura de seis cabeças. Percebe-se, ainda, que a diferença de altura dos ombros é quase imperceptível, não havendo, portanto, postura em contraposto, conforme explicitado na figura abaixo (nº 115), em linha traçada ombro a ombro.

Figura 113 - Imagem de Santa Apolônia – linhas mestras da composição.

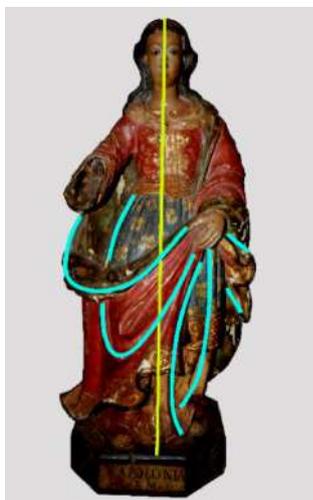
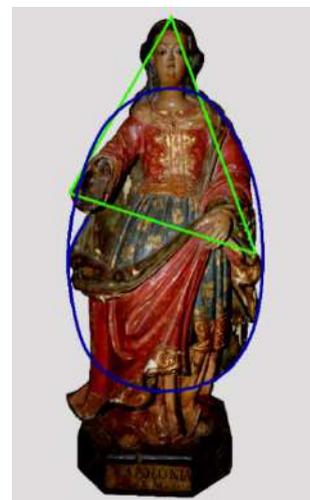


Figura 114– Imagem de Santa Apolônia – figuras geométricas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

Figura 115 – Imagem de Santa Apolônia – cânone



Figura 116 - Imagem de Santa Apolônia – contraposto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

A Santa apresenta o rosto com formato ovalado, ligeiramente alongado, com queixo em montículo e duplo queixo.

Figura 117 - Imagem de Santa Apolônia – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

Tem o olhar voltado para baixo, possuindo olhos castanhos de vidro, posicionados de forma diagonal, com desenho que mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar ligeiramente “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Apresenta, ainda, carúncula lacrimal estendida, em formato geométrico, com corte reto.

Figura 118 - Imagem de Santa Apolônia – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

Suas sobrancelhas são finas, arqueadas, sendo, além de pintadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz afilado, com suave curva no rínio, quando visto em perfil. Esse também evidencia mais claramente a escultura do supercílio, além do duplo queixo da figura.

Figura 119 - Imagem de Santa Apolônia – região frontal



Figura 120 - Imagem de Santa Apolônia – perfil



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

Apresenta suco do filtro bem demarcado, com ressaltado nas linhas da crista, compondo linha de formato ovalado. Sua boca é pequena, avermelhada, com lábio inferior ligeiramente mais carnudo e o superior fino e angulado, com extremidades em leve curva para o alto. Abaixo dela, há leve concavidade, referente à prega labiomentual, seguida de gelatina.

Figura 121 - Imagem de Santa Apolônia – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com porção superior em linhas espirais sobrepostas, compostas por hélice, antélice e ramos. A região da concha é bastante estreita e o trago bem delineado.

Figura 122 - Imagem de Santa Apolônia – formato da orelha



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

Os cabelos são longos, bipartidos, em mechas compostas por estrias finas que caem sobre as costas em Ss alongados. Às laterais, próximo às orelhas, vê-se curvas mais acentuadas.

Figura 123 - Imagem de Santa Apolônia – cabelos frontal



Figura 124 - Imagem de Santa Apolônia – cabelos posterior



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

A mão direita se perdeu e a mão esquerda encontra-se aberta, sustentando parte do manto. Apresenta ressaltos acanhados nas cabeças de falanges, sendo seus ângulos mais visíveis no dedo polegar. Os pés estão parcialmente aparentes e, apesar de a sujidade dificultar a análise, percebe-se que apresentam dedos alongados, com nós ressaltados, levemente angulados. Não são todas as unhas que têm delimitação de formato, seja por intervenções ou desgastes, ou

mesmo por ser uma peça de dimensões muito pequenas. As unhas que se conseguiu verificar a delimitação da escultura, têm formato trapezoidal.

Figura 125 - Imagem de Santa Apolônia – mãos e unhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

Figura 126 - Imagem de Santa Apolônia – pés



Figura 127 - Imagem de Santa Apolônia – pés



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como escultura de talha inteira, com olhos de vidro, executada, segundo o INBMI (SPHAN, 1986) em bloco único de madeira, entretanto, é possível que a mão que se perdeu tenha sido feita em bloco separado, uma vez que há resquício da cavilha de encaixe no braço. Seu estofamento apresenta ornamentos em esgrafiado de motivos florais, pintura a pincel e relevo (pastiglio). Em análise superficial, infere-se que o douramento tenha sido executado em reserva de ouro, de modo pontual, no manto e na túnica, onde pode-se perceber, inclusive, o corte de algumas folhas.

**Figura 128 - Imagem de Santa Apolônia –
ornamentação do estofamento - pintura a
pincel**



**Figura 129 - Imagem de Santa Apolônia –
ornamentação do estofamento - esgrafiado**



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

**Figura 130 - Imagem de Santa Apolônia –
ornamentação do estofamento - relevos**



**Figura 131 - Imagem de Santa Apolônia –
ornamentação do estofamento - relevos**



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

3.1.5 Santa Cecília – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

Figura 132 - Imagem de Santa Cecília – Frente



Figura 133 - Imagem de Santa Cecília – Posterior



Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 13/09/2016, editadas pela autora.

Figura 134 - Imagem de Santa Cecília – Perfil



Figura 135 - Imagem de Santa Cecília – Perfil



Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 13/09/2016, editadas pela autora.

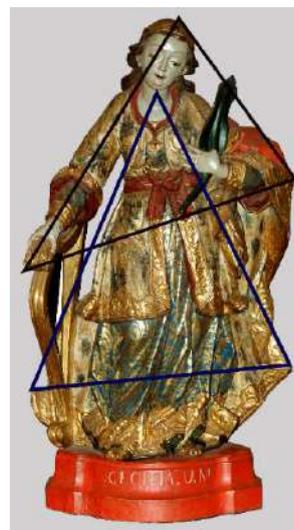
Escultura executada em madeira representando Santa Cecília, figurada jovem, de pé e em posição frontal. Apresenta eixo central em S, corpo enviesado, com composição em leve assimetria, apresentando maior volume ao lado esquerdo, porém em consonância com o eixo retorcido da peça. Há linhas curvas encontradas nas pregas da vestimenta e na parte inferior do barrado. Seu panejamento é movimentado, com dobras largas, principalmente diagonais.

Além disso, a peça possui a forma geométrica de um triângulo, na porção superior, cujos vértices são seu cotovelo direito, mão esquerda e, ao alto, o topo de sua cabeça. Também é perceptível o formato de um triângulo, com vértices nas duas pontas do barrado de sua túnica e, ao alto, em seu pescoço. Nota-se que tem postura em contraposto, apresentando o ombro direito em posição mais elevada, mesmo lado da perna em descanso, levemente flexionada. Quanto ao cânone, verificou-se que a figura tem a altura de seis cabeças.

Figura 136 - Imagem de Santa Cecília – linhas mestras da composição



Figura 137 - Imagem de Santa Cecília – formas geométricas



Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 13/09/2016, editadas pela autora.

Figura 138 - Imagem de Santa Cecília – contraposto



Figura 139 - Imagem de Santa Cecília – cânone



Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 13/09/2016, editadas pela autora.

A cabeça da imagem de Santa Cecília é levemente tombada para a esquerda e seu rosto tem formato ovalado.

Figura 140 - Imagem de Santa Cecília – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu olhar está voltado para baixo, possuindo olhos castanho-escuros de vidro, estreitos. Seu desenho mostra arco mais pronunciado na parte inferior, sendo o arco superior quase retilíneo. Apresenta desenho suave no sulco palpebral superior, acompanhando a linha superior do olho.

Figura 141 - Imagem de Santa Cecília – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são finas, arqueadas, bem afastadas dos olhos. Na extremidade interna, junção com o nariz, há leve ressaltado na escultura. O nariz tem formato curvilíneo, quando visto de frente, pequeno e reto, quando visto de perfil, apresentando ressaltado muito suave na ponta. Seu perfil evidencia, também, queixo pequeno e achatado, seguido de duplo queixo.

Figura 142 - Imagem de Santa Cecília – região frontal

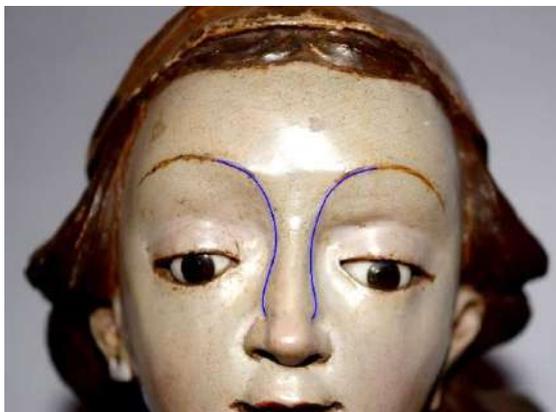


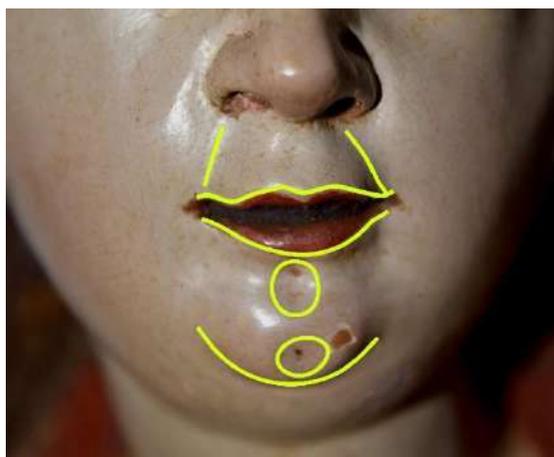
Figura 143 - Imagem de Santa Cecília – perfil



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta boca com lábios vermelhos, finos, com parte superior em curvas suaves. A área entre o lábio superior e o nariz é representada levemente protuberante, mostrando linhas da prega nasolabial às laterais. Abaixo da boca, há leve concavidade, que seria a prega labiomentual, seguida de gelasina, em queixo pequeno em montículo.

Figura 144 - Imagem de Santa Cecília – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

A orelha tem desenho curvilíneo, com porção superior mais arredondada, apresentando hélice, ramos e antélice em linhas sobrepostas. O lóbulo é preso e a região da concha é estreita na porção inferior e alargada na superior. O trago é bem delineado.

Figura 145 - Imagem de Santa Cecília – formato da orelha



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As mãos têm o dorso roliço, mostrando concavidades nas áreas das cabeças dos ossos metacarpiais. Os dedos têm formato afunilado e as unhas formato arredondado, com pontas retas. Na mão direita, que segura na harpa, os dedos estão dobrados, mostrando linhas na junção dos mesmos com o dorso da mão. Não se nota ângulo acentuado na dobra das cabeças de falanges, mostrando apenas curvatura suave, com exceção do dedo mínimo, que tem dobra mais angulada.

Figura 146 - Imagem de Santa Cecília – mão esquerda



Figura 147 - Imagem de Santa Cecília – mão direita



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são bipartidos, com mechas espessas que se dobram às laterais da cabeça e que caem pelas costas em estrias de curvas suaves.

Figura 148 - Imagem de Santa Cecília – cabelos frontal



Figura 149 - Imagem de Santa Cecília – cabelos posterior



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica construtiva, podemos classificá-la como escultura de talha inteira, executada em vários blocos de madeira, apresentando olhos de vidro encaixados. Segundo o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados, de 1987, executado pelo então Sphan, a peça é composta por seis partes, com mão esquerda e palma (atributo) removíveis.

Seu estofamento apresenta ornamentos em esgrafiado de motivos fitomórficos, punção, pintura a pincel, pastiglio e, segundo o mesmo inventário, resquícios de renda no barrado. Ana Carolina Rodrigues fez estudo detalhado dos ornamentos da peça em sua dissertação de 2019, *Diversidade e singularidade da policromia na escultura sacra de Sabará*, onde afirma que a porção frontal da peça é totalmente dourada, além de conter aplicação de folha de prata na gola, punhos da sobretúnica, na faixa da cintura e na palma de martírio (RODRIGUES, 2019, p. 85). Após a referida análise, a autora levanta a hipótese de a policromia ter sido executada por Joaquim Gonçalves da Rocha.

**Figura 150 - Imagem de Santa Cecília -
ornamentação do estofamento: esgrafiado**



**Figura 151 - Imagem de Santa Cecília -
ornamentação do estofamento: pintura a
pincel**



Fotografias: Flávia Costa Reis, 06/03/2021

**Figura 152 - Imagem de Santa Cecília -
ornamentação do estofamento: relevos**



**Figura 153 - Imagem de Santa Cecília -
ornamentação do estofamento: relevos**



Fotografias: Flávia Costa Reis, 06/03/2021

3.1.6 Nossa Senhora da Conceição – Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição

Figura 154 - Imagem de N. Sra. da Conceição – frente **Figura 155 - Imagem de N. Sra. da Conceição – posterior**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 156 - Imagem de N. Sra. da Conceição – perfil **Figura 157 - Imagem de N. Sra. da Conceição – perfil**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Peça escultórica representando Nossa Senhora da Conceição, figurada jovem, de pé e em posição frontal. Tem eixo central verticalizado, de composição simétrica, com o lado esquerdo apresentando volume ligeiramente maior, cruzando, na porção inferior, com linha horizontal na peanha. Essas linhas retas são quebradas, no entanto, por linhas diagonais curvas

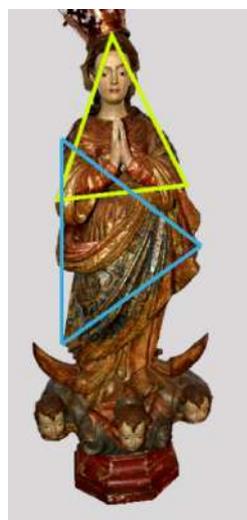
encontradas nas pregas do manto. Seu panejamento é pouco movimentado, com grande número de pregas finas que respondem ao movimento do corpo.

Além disso, a peça possui a forma geométrica de um triângulo, na porção superior, cujos vértices são seus cotovelos e o alto da cabeça. Quanto ao cânone, verificou-se que a figura tem a altura de seis cabeças. Percebe-se, ainda, que a diferença de altura dos ombros é quase imperceptível, não havendo, portanto, postura em contraposto, conforme mostrado na figura abaixo (nº 160), onde se traçou uma linha ombro a ombro.

Figura 158 - Imagem de N. Sra. da Conceição – linhas mestras da composição



Figura 159 - Imagem de N. Sra. da Conceição – figuras geométricas



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Figura 160 - Imagem de N. Sra. da Conceição – cânone

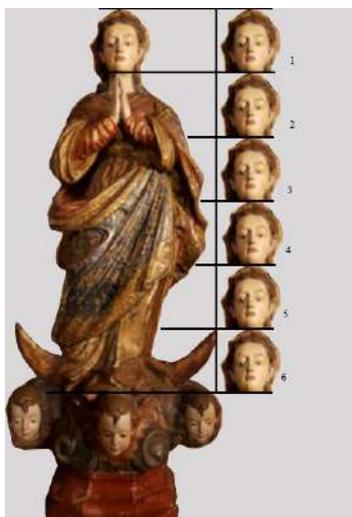
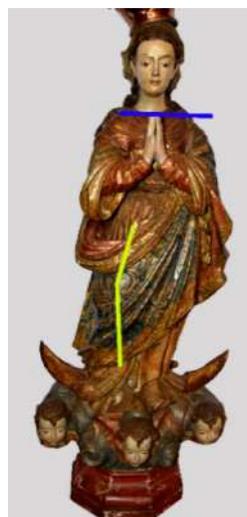


Figura 161 - Imagem de N. Sra. da Conceição – contraposto



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

A Virgem apresenta o rosto com formato ovalado, ligeiramente alongado, com duplo queixo.

Figura 162 - Imagem de N. Sra. da Conceição – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Tem o olhar voltado para baixo, possuindo olhos castanhos de vidro, com desenho que mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Apresenta, ainda, carúncula lacrimal levemente estendida, com corte angulado.

Figura 163 - Imagem de N. Sra. da Conceição – formato dos olhos



Figura 164 - Imagem de N. Sra. da Conceição – formato dos olhos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são finas, arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz alongado, curvilíneo, quando visto de frente, porém reto, quando visto em perfil. Esse também evidencia mais claramente a escultura do supercílio, além do duplo queixo da figura.

Figura 165 - Imagem de N. Sra. da Conceição – região frontal **Figura 166 - Imagem de N. Sra. da Conceição – perfil**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Apresenta boca avermelhada, com lábio inferior mais carnudo e o superior fino e angulado. Abaixo dela, há leve concavidade, que seria a prega labiomental, seguida de gelatina. Ao contrário das outras peças estudadas, não se percebe uma demarcação proeminente do sulco do filtro e de suas linhas.

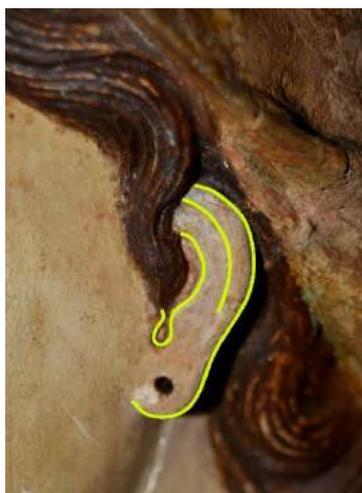
Figura 167 - Imagem de N. Sra. da Conceição – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Parte das orelhas está oculta sob os cabelos, porém nota-se que têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, antélice e ramos. A região da concha é bastante estreita e não se consegue visualizar o trago, encoberto pelos cabelos.

Figura 168 - Imagem de N. Sra. da Conceição – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Os cabelos são longos, bipartidos, em mechas que caem sobre as costas em S, estando parcialmente encobertos pelo véu. Essas mechas são compostas por estrias finas em S que, às laterais, se movimentam em rolos para trás.

Figura 169 - Imagem de N. Sra. da Conceição – cabelos frontal



Figura 170 - Imagem de N. Sra. da Conceição – cabelos posterior



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Figura 171 - Imagem de N. Sra. da Conceição – cabelos perfil **Figura 172 - Imagem de N. Sra. da Conceição – cabelos perfil**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

As mãos estão postas em oração, notando-se desenho ondulado nos dedos, relacionado às cabeças de falanges, quando vê-se a imagem de frente. Percebe-se certo trato desproporcional do tamanho das falanges, algumas bastante alongadas. Camada de repintura impossibilita análise mais profunda das mãos, pois pode ter ocultado outras características anatômicas, como o formato das unhas, por exemplo.

Figura 173 - Imagem de N. Sra. da Conceição – mãos **Figura 174 - Imagem de N. Sra. da Conceição – mãos**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

A imagem ainda conta com peanha contendo três cabeças de querubins que surgem de nuvem espiralada, dispostos simetricamente, e que apresentam algumas características semelhantes àquelas já elencadas anteriormente. Têm os rostos em formato ovalado, olhar

voltado para baixo, olhos pretos, esculpidos e policromados, com desenho que mostra arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior, sulco palpebral superior realçado, acompanhando a linha de contorno do globo ocular, carúncula lacrimal estendida, sobrancelhas arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo Y na região da glabella, junção das sobrancelhas com um nariz afilado.

Apresentam sulco do filtro bem demarcado, boca avermelhada, com lábio inferior mais espesso e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Seus cabelos castanhos, são tripartidos, com mechas com estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, nesse mesmo desenho em S, com mechas em ondas que se encontram ao centro, e, às laterais, mechas em rolos. Suas asas são estreitas, contendo denticulados na porção inferior.

Figura 175 - Imagem de N. Sra. da Conceição – querubins



Figura 176 - Imagem de N. Sra. da Conceição – querubins



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

Figura 177 - Imagem de N. Sra. da Conceição – querubins



Figura 178 - Imagem de N. Sra. da Conceição – querubins



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

Com relação à técnica, podemos classificá-la como escultura de talha inteira, executada em vários blocos de madeira, apresentando olhos de vidro incrustados que, comparando com outras imagens, às quais foram executadas radiografias, são, possivelmente, esféricos, ocos, com pedúnculo. Seu estofamento apresenta ornamentos em esgrafiado de motivos fitomórficos, notadamente florões e ramos, pintura a pincel na túnica e relevo (pastiglio) no barrado.

Figura 179 - Imagem de N. Sra. da Conceição – ornamentação do estofamento: esgrafiado



Figura 180 - Imagem de N. Sra. da Conceição – ornamentação do estofamento: pintura a pincel



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Figura 181 - Imagem de N. Sra. da Conceição – ornamentação do estofamento: relevos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

3.2 Imagem articulada

3.2.1 São Jorge – Museu do Ouro

Figura 182 - Imagem de São Jorge – frente



Figura 183 - Imagem de São Jorge – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

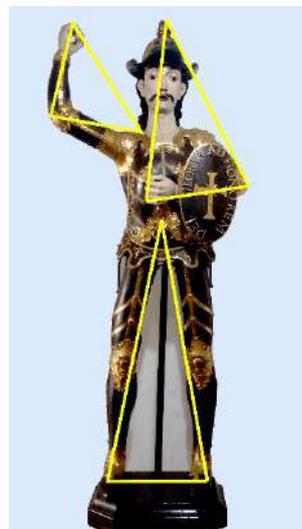
Peça escultórica representando São Jorge, figurado jovem, de pé, e em posição frontal, possuindo rosto alongado, de formato ovalado. Segundo a classificação de esculturas devocionais, elaborada por Quites (2014), a obra trata-se de imagem articulada, com complementação de vestes em tecido (capa/ manto). Apresenta eixo central verticalizado, composição predominantemente simétrica, quebrada pelo movimento do braço, panejamento esculpido sem movimentação.

Com relação às figuras geométricas, foram identificados três triângulos, dois na porção superior – o primeiro no braço direito, com vértices no ombro, mão e cotovelo, e o segundo triângulo com vértices na cabeça do santo, cotovelo e mão do braço esquerdo. Ao calcular seu cânone, como a imagem usa chapéu sobre a cabeça, considerou-se apenas parte dessa, encontrando-se um total de 7 (sete) cabeças.

Figura 184 - Imagem de São Jorge – linhas mestras da composição



Figura 185 - Imagem de São Jorge – figuras geométricas



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

Figura 186 - Imagem de São Jorge – cânone



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

Infelizmente, foi encontrada grossa camada de repintura, principalmente nas áreas de carnação, dificultando a análise. Porém, ainda assim, muitos traços puderam ser identificados, mesmo que de forma menos destacada do que em outras peças analisadas.

Figura 187 - Imagem de São Jorge – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

Tem o olhar levemente voltado para baixo, possuindo olhos pretos, esculpidos e policromados, com desenho que mostra arco ligeiramente mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior e inferior são realçados e acompanham a linha de contorno do globo ocular. As extremidades externa e interna têm formato angulado, sendo a carúncula lacrimal em ângulo levemente destacado.

Figura 188 - Imagem de São Jorge – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

Suas sobrancelhas têm formato de arco pleno, sendo, além de pintadas, com supercílio esculpido de forma levemente ressaltada. Na região da glabella, vê-se franzir de cenho, movimentando o músculo corrugador de supercílio e prócero, compondo formato de Y, que desce para um nariz alongado, em linhas paralelas, apresentando suave curvatura no rínio, quando visto em perfil. Esse mostra, também, a saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço, bem como o ressalto já mencionado do supercílio.

Figura 189 - Imagem de São Jorge – região frontal

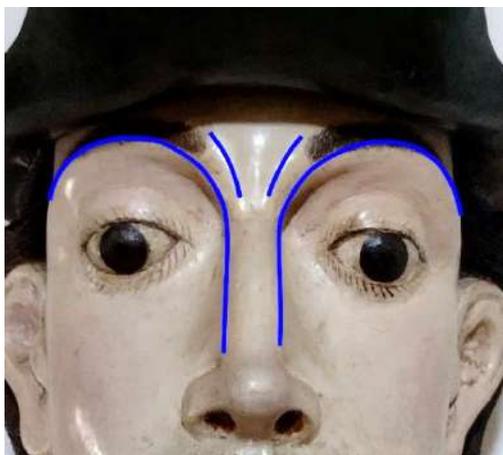


Figura 190 - Imagem de São Jorge – perfil

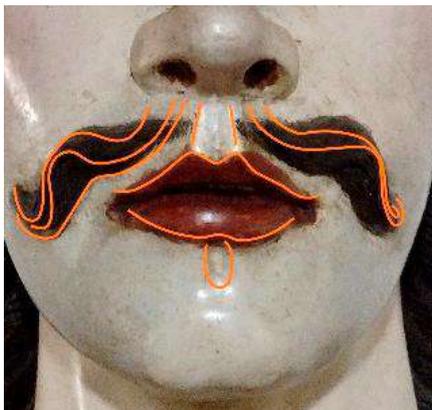


Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

A porção inferior do rosto foi uma das partes que teve a leitura mais prejudicada pela repintura, entretanto, ainda assim consegue-se perceber linhas da escultura, mesmo que de forma muito tênue, o que pode demonstrar que, antes da repintura, os vincos deveriam ser bem definidos. Não devemos, portanto, contar com o que vemos, num primeiro momento, mostrado pela policromia, mas nos ater aos detalhes quase imperceptíveis da escultura, notadamente com relação à boca e ao bigode.

Pode-se, assim, verificar que a peça apresenta sulco do filtro demarcado, escavado, com linhas proeminentes na crista. A boca, de cor vermelha, tem lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e angulado, com certa irregularidade. Abaixo dela, há leve concavidade, referente à prega labiomentual, seguida de queixo subdividido, compondo linha ondulada. Apresenta bigodes saindo das narinas, de formato curvilíneo, retorcidos às extremidades, composto por estrias finas.

Figura 191 - Imagem de São Jorge – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

As orelhas têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, ramos e antélice. A região da concha é estreita, principalmente na porção inferior. O trago é bem delineado e não segue a mesma a linha da hélice, interrompida quando esse se inicia.

Figura 192 - Imagem de São Jorge – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. No pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno.

Figura 193 - Imagem de São Jorge – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

A imagem de São Jorge possui cabelos longos, com a parte superior da cabeça oculta, encoberta pelo chapéu. Às laterais pode-se notar que os cabelos são compostos por mechas grossas, com estrias finas, que se movimentam em curvas e rolos para trás. Na parte posterior, o detalhamento das estrias diminui e ainda apresenta a particularidade de ser afastado do corpo do santo, para a colocação de vestimenta (capa).

Figura 194 - Imagem de São Jorge – cabelos

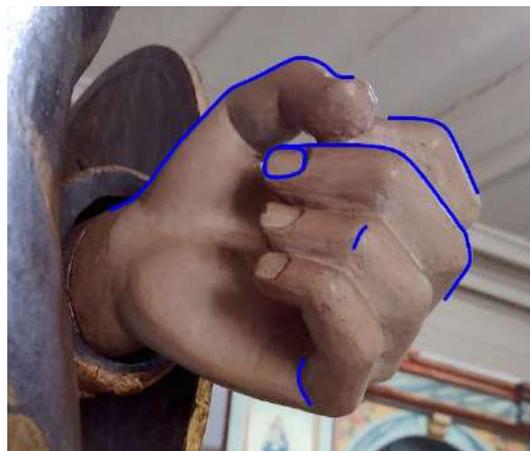


Figura 195 - Figura 193 - Imagem de São Jorge – cabelos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

As mãos estão em posição de segurar (atributo), podendo-se notar no dorso linhas sulcadas, próximo de onde deveriam estar as proeminências dos metacarpos. Vê-se as cabeças dos ossos metacarpiais e cabeças de falanges nos dedos. Estes são bem angulados nas dobras. Na região palmar, nota-se as pregas das articulações em alguns dedos. As unhas têm formato trapezoidal, alargado, com pontas arredondadas.

Figura 196 - Imagem de São Jorge – mãos**Figura 197 - Imagem de São Jorge – mãos e unhas**

Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

As pernas são longas e magras, articuladas na região do quadril, esculpidas levemente abertas, em posição de montaria, característica de sua função processional.

Figura 198 - Imagem de São Jorge – pernas

Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

Com relação à técnica, podemos classificá-la como imagem em corpo inteiro/ anatomizada, semi-articulada, podendo haver complementação de vestes, conforme documentos citados no site do Museu do Ouro, que citam a encomenda de capa para a imagem de São Jorge, no ano de 1816. Na parte posterior da peça, as mechas de seus cabelos são afastadas, permitindo a passagem da capa.

Usada na procissão de Corpus Christi, montada sobre um cavalo também paramentado para a ocasião, a imagem foi executada com articulações à altura dos quadris. Segundo Coelho e Quites, são compostas por dobradiça colocada “[...] na junção das pernas com a área pélvica. Quando a imagem se apresenta de pé são inseridas cunhas de madeira e um gancho de metal faz a fixação das pernas nesta posição, auxiliada por um apoio de madeira que se encaixa entre as pernas e a base” (COELHO; QUITES, 2014, p. 53).

Figura 199 - Imagem de São Jorge – articulações

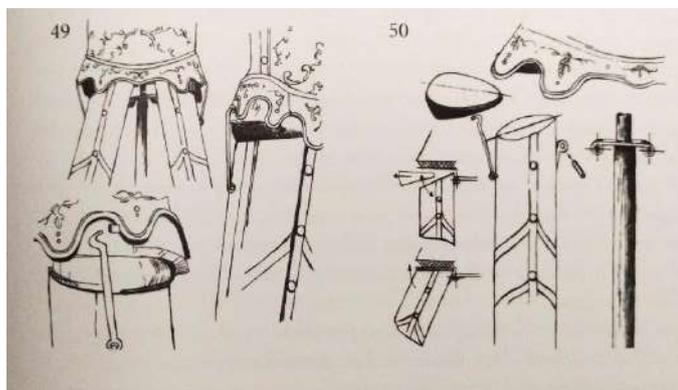


Figura 200 - Imagem de São Jorge – articulações



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

Figura 201 - Imagem de São Jorge – desenho das articulações



Fonte: (COELHO; QUITES, 2014, p. 53)

Sua policromia, originalmente, foi encomendada ao artista policromador Joaquim Gonçalves da Rocha, no mesmo ano de 1816, sendo recontratado em 1819 para retoques. Suas vestes são pretas com relevos dourados em motivos fitomórficos e concheados.

**Figura 202 - Imagem de São Jorge –
ornamentação das vestes**



**Figura 203 - Imagem de São Jorge –
ornamentação das vestes**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

A parte posterior da peça é escavada e nota-se, também, que algumas partes à altura do quadril não são policromadas, mostrando o desbaste da madeira na região.

Figura 204 - Imagem de São Jorge – parte posterior escavada.



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 22/10/2021.

3.3 Imagens de vestir

3.3.1 São Francisco de Assis batizando – Igreja de São Francisco de Assis

**Figura 205 - Imagem de São Francisco de Assis
– frente**



**Figura 206 - Imagem de São Francisco de Assis
– posterior**



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

**Figura 207 - Imagem de São Francisco de Assis
– perfil**



**Figura 208 - Imagem de São Francisco de Assis
– perfil**



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

A designação “batizando” provém de listagem (inventário) manuscrita, sem data, encontrada entre a documentação do Arquivo Central do Iphan, no Rio de Janeiro, onde consta “S. Francisco Baptizando”. Andrezza Conde Araújo (2020), em seu estudo “Procesión de

Cenizas: In memoriam de los olvidados”, coloca que “La iconografía denominada San Francisco bautizando posiblemente hace referencia al propio bautismo del santo cuando niño.” (ARAÚJO, 2020, p. 73), supondo que se trate da escultura de um bebê que não pode ser localizada na igreja pela autora.

No entanto, em nosso estudo, acreditamos que essa nomenclatura se refira à representação onde o Santo sustenta, na mão direita, recipiente em forma de concha, que, entre suas simbologias diversas, no cristianismo, pode ser relacionada tanto à peregrinação, quanto ao batismo, com sua purificação pelas águas. No caso específico dessa peça, devido à posição da concha na mão de São Francisco, fez-se a relação do Batismo e com a listagem encontrada. Não se pode localizar, porém, outras referências na Arte, em que o Santo estivesse representado com o objeto nas mãos.

A peça trata-se de imagem de vestir, de roca, onde São Francisco é figurado jovem, de pé, em posição frontal. Seu rosto tem formato ovalado, levemente alongado, com maçãs acentuadas.

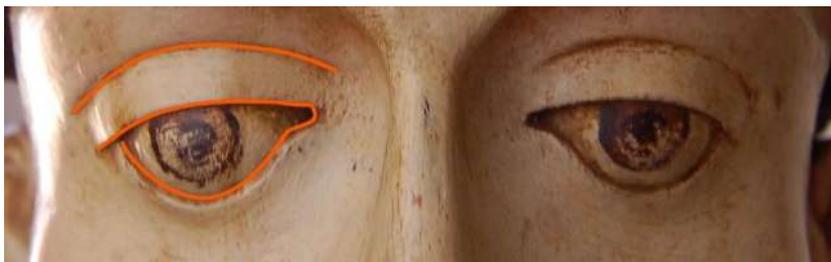
Figura 209 - Imagem de São Francisco de Assis – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Os olhos são castanhos, esculpidos e policromados, com desenho mostrando arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico.

Figura 210 - Imagem de São Francisco de Assis – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, com ligeiro franzir de cenho, movimentando o músculo corrugador de supercílio. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz afilado, apresentando leve curva na área do rínio, quando visto em perfil.

Figura 211 - Imagem de São Francisco de Assis – região frontal



Figura 212 - Imagem de São Francisco de Assis – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, levemente avermelhada, tem lábio inferior mais largo e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, leve concavidade, referente à prega labiamental.

A barba é longa, com frisos finos, formando mechas de desenho curvilíneo, finalizando em volutas na porção frontal. Os bigodes saem das narinas e também são finalizados em volutas às extremidades.

Figura 213 - Imagem de São Francisco de Assis – região oral, mental e barba



Figura 214 - Imagem de São Francisco de Assis – região oral, mental e barba



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

As orelhas têm desenho curvilíneo, alongado, com porção superior em linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, ramos e antélice. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 215 - Imagem de São Francisco de Assis – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Os cabelos são castanhos, tripartidos, cortados com tonsura, com estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, nesse mesmo desenho, com mechas em ondas que se encontram ao centro, e, às laterais, mechas em rolos.

Figura 216 - Imagem de São Francisco de Assis – cabelos frontal



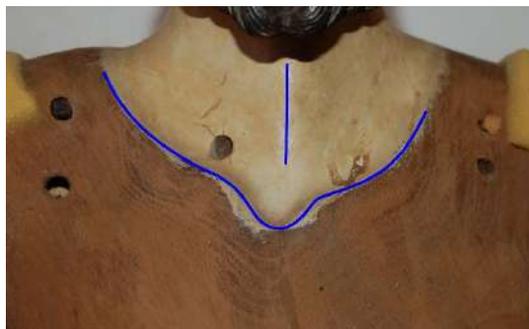
Figura 217 - Imagem de São Francisco de Assis – cabelos perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. Na região do pescoço, percebe-se a saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea.

Figura 218 - Imagem de São Francisco de Assis – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

As mãos são encarnadas, podendo-se notar, no dorso, as linhas dos metacarpos e as cabeças de falanges nos dedos. A esquerda está aberta, com dedos médio e anelar exibindo uma maior aproximação entre si. A direita tem os dedos flexionados, em posição de segurar (a concha), com dobras (cabeças de falanges) bem demarcadas. Nota-se as linhas das pregas das articulações nos dedos e apenas uma na palma, próximo ao polegar. As unhas têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

**Figura 219 - Imagem de São Francisco de Assis
– mão esquerda (dorso)**

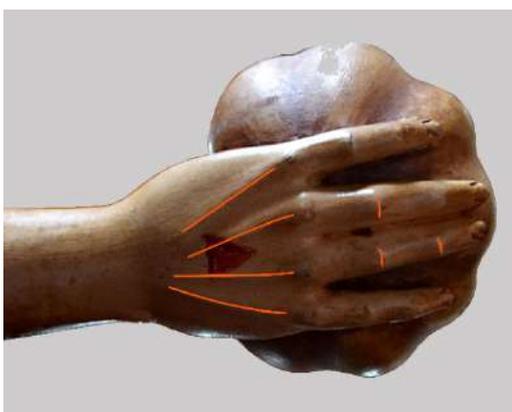


**Figura 220 - Imagem de São Francisco de Assis
– mão esquerda (palma)**



Fonte: Fotografias Flávia Costa Reis, 06/03/2021

**Figura 221 - Imagem de São Francisco de Assis
– mão direita (dorso)**



**Figura 222- Imagem de São Francisco de Assis
– mão direita (palma)**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 223- Imagem de São Francisco de Assis – unhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

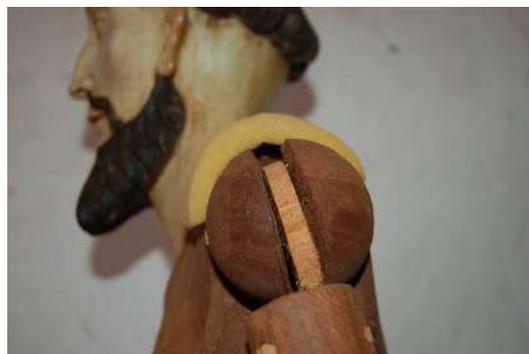
Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira. Possui articulações à altura dos ombros e cotovelos do tipo esfera

macho/fêmea, fixas por cavilhas de madeira, sendo que a localizada no ombro esquerdo já passou por intervenção com substituição de peça, e as localizadas aos cotovelos estão recobertas/ sustentadas por plástico e corda. Tem a parte posterior do tronco escavada em formato retangular e a parte inferior da peça é feita com trabalho de marcenaria, composta por quatro travessas de madeira e base oitavada simples, com perfuração para fixação em andor. Antebraço, mãos, colo, rosto e cabelos possuem carnação e policromia e a região do tronco, braços e estrutura de roca – travessas e base – não possuem pintura.

Figura 224 - Imagem de São Francisco de Assis – articulações



Figura 225 - Imagem de São Francisco de Assis – articulações



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Figura 226 - Imagem de São Francisco de Assis – estrutura de roca



Figura 227 - Imagem de São Francisco de Assis – parte posterior escavada



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

3.3.2 São Francisco de Assis de Assis – Igreja de São Francisco de Assis

**Figura 228 - Imagem de São Francisco de Assis
– frente**



**Figura 229 - Imagem de São Francisco de Assis
– posterior**



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/11/2014, editadas pela autora.

**Figura 230 - Imagem de São Francisco de Assis
– perfil**



**Figura 231 - Imagem de São Francisco de Assis
– perfil**



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/11/2014, editadas pela autora.

A peça em questão é uma das menores dentre as imagens de vestir do templo, contando com apenas 0,97 m de altura. Trata-se de imagem de roca, onde São Francisco de Assis é figurado jovem, de pé, em posição frontal. Seu rosto tem formato ovalado, levemente alongado.

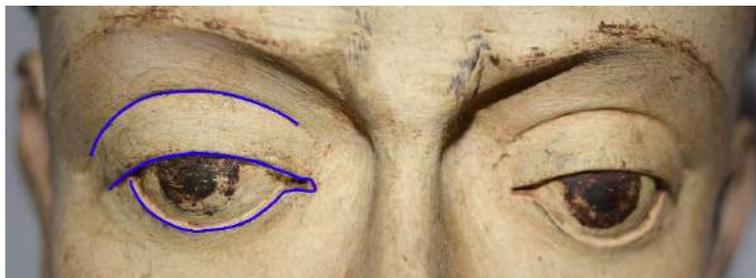
Figura 232 - Imagem de São Francisco de Assis – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Os olhos são castanhos, esculpidos e policromados, com pupilas que se confundem com o escuro da íris, e desenho que mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico, com corte reto.

Figura 233 - Imagem de São Francisco de Assis – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, com ligeiro franzir de cenho, movimentando o músculo corrugador de supercílio e prócero. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz afilado, alongado, em linhas paralelas, apresentando curvatura na área do rínio, quando visto em perfil.

**Figura 234 - Imagem de São Francisco de Assis
– região frontal**



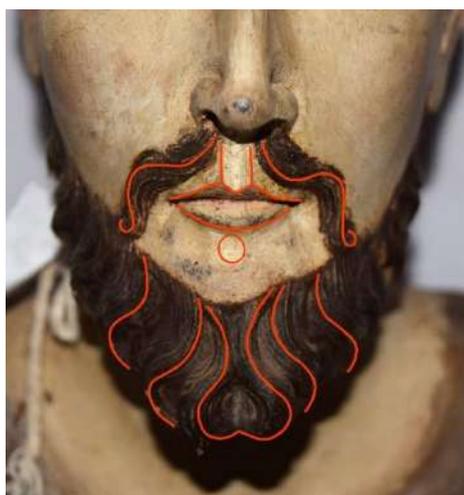
**Figura 235 - Imagem de São Francisco de Assis
– perfil**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, levemente rosada, tem lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e angulado. Abaixo dela, há leve concavidade, referente à prega labiomentual. A barba é longa, com estrias finas, formando mechas de desenho curvilíneo, em S, retorcidas na porção frontal. Os bigodes saem das narinas e também são finalizados em curvatura acentuada às extremidades.

**Figura 236 - Imagem de São Francisco de Assis
– região oral, mentual e barba**



**Figura 237 - Imagem de São Francisco de Assis
– região oral, mentual e barba**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

As orelhas têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, ramos e antélice. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 238 - Imagem de São Francisco de Assis – formato das orelhas



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Os cabelos são castanhos, tripartidos, cortados com tonsura, com mechas em estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, nesse mesmo desenho, com mechas em ondas que se encontram ao centro, e, às laterais, mechas em rolos.

Figura 239 - Imagem de São Francisco de Assis – cabelos



Figura 240 - Imagem de São Francisco de Assis – cabelos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro.

Figura 241 - Imagem de São Francisco de Assis – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Seus braços estão, hoje, desprendidos do corpo, mas ainda íntegros. As mãos estão espalmadas, têm o pulso levemente flexionado e a esquerda apresenta carnação mais escurecida. Pode-se notar, no dorso das mãos, as linhas dos metacarpos e as cabeças de falanges nos dedos. Na região palmar, nota-se as linhas das pregas das articulações nos dedos e apenas uma na palma, próximo ao polegar. As unhas têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

Figura 242 - Imagem de São Francisco de Assis – mão direita (dorso)



Figura 243 - Imagem de São Francisco de Assis – mão direita (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

**Figura 244 - Imagem de São Francisco de Assis
– mão esquerda (dorso)**



**Figura 245 - Imagem de São Francisco de Assis
– mão esquerda (palma)**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira, composta por cabeça, tronco, membros superiores e estrutura de roca. Possui articulações à altura dos ombros e cotovelos do tipo esfera macho/fêmea, fixas por cavilhas de madeira, sendo que a localizada no ombro esquerdo tem formato ovalado.

Tem a parte posterior do tronco escavada e a parte inferior da peça é feita com trabalho de marcenaria, composta por quatro travessas de madeira e base simples, que perdeu uma parte, tendo sido, possivelmente, oitavada, como é comum. Antebraço, mãos, colo, rosto e cabelos possuem carnação e policromia e a região do tronco, braços e estrutura de roca – travessas e base – não possuem pintura. A mão esquerda tem a carnação mais escurecida.

A cabeça e o tronco são em bloco único e, apesar de esse último apresentar escultura anatomicamente adequada, percebe-se marcas da ferramenta utilizada para o desbaste em algumas partes. Além disso, são facilmente identificadas as linhas dos veios da madeira.

**Figura 246 - Imagem de São Francisco de Assis
– tronco frontal**



**Figura 247 - Imagem de São Francisco de Assis
– parte posterior (escavada)**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

**Figura 248 - Imagem de São Francisco de Assis
– articulações**



**Figura 249 - Imagem de São Francisco de Assis
– estrutura de roca**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

3.3.3 Santa Clara de Assis – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 250 - Imagem de Santa Clara – frente



Figura 251 - Imagem de Santa Clara – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

Figura 252 - Imagem de Santa Clara – perfil



Figura 253 - Imagem de Santa Clara – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

A peça em questão trata-se de imagem de vestir, de roca, executada em madeira, representando Santa Clara de Assis, figurada jovem, de pé, em posição frontal, com o rosto em formato triangular, alongado, com traços afinados.

Figura 254 - Imagem de Santa Clara – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Os olhos são de vidro, grandes e castanhos, voltados para baixo, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Tanto a linha da parte superior do olho, quanto a linha do sulco palpebral superior fazem leve curva à extremidade externa. A carúncula lacrimal é levemente estendida, mas sem grande ressaltado.

Figura 255 - Imagem de Santa Clara – formato dos olhos

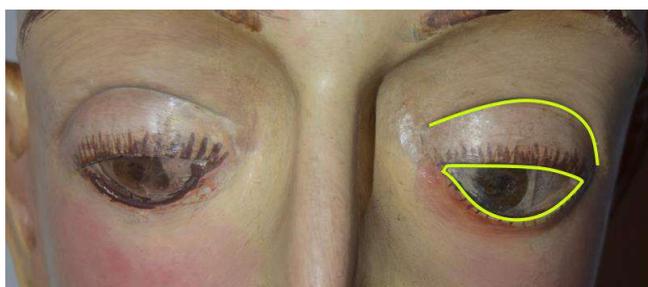


Figura 256 - Imagem de Santa Clara – formato dos olhos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Suas sobrancelhas são arqueadas, sendo, além de pintadas, com supercílio esculpido de forma ligeiramente ressaltada, descendo para um nariz, afilado, alongado, levemente curvo, quando visto de frente, e reto, quando visto em perfil. Esse também evidencia o duplo queixo e o ressaltado do supercílio.

Figura 257 - Imagem de Santa Clara – região frontal

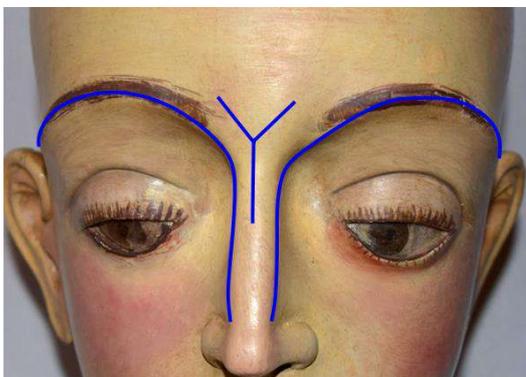
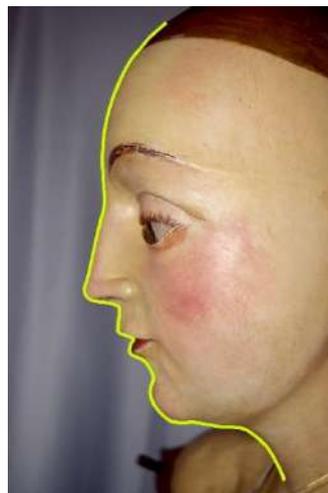


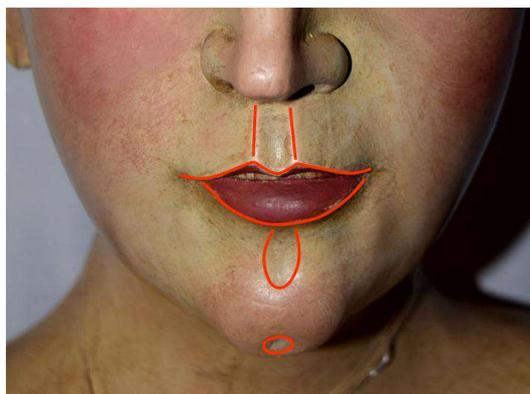
Figura 258 - Imagem de Santa Clara – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas da crista do filtro ressaltadas. A boca, vermelha, está entreaberta, com dentes aparentes. Tem lábio inferior mais carnudo e o superior bem fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo da boca, há leve concavidade referente à prega labiomental, seguida de gelatina em queixo em montículo saliente.

Figura 259 - Imagem de Santa Clara – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

As orelhas têm desenho curvilíneo, com porção superior em linhas sobrepostas, compostas por hélice, seus ramos e antélice. A região da concha é estreita, notadamente na porção inferior, e o trago é bem delineado.

Figura 260 - Imagem de Santa Clara – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. A escultura do tronco é encerrada logo abaixo dos seios, que são delineados de forma proeminente.

Figura 261 - Imagem de Santa Clara – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

As mãos são encarnadas, com esquerda espalmada e direita em posição de segurar (atributo). Suas unhas foram muito danificadas por intervenções inadequadas, não se podendo perceber o formato da escultura na maioria delas. Em algumas, porém, se percebe que têm formato trapezoidal e pontas arredondadas. Na região palmar são visíveis linhas das pregas das articulações, tanto na palma, quanto nos dedos. No dorso, aparecem as cabeças dos ossos metacarpiais e as cabeças de falanges. Os metacarpos são representados de forma muito contida, sendo quase imperceptíveis.

Figura 262 - Imagem de Santa Clara – mão esquerda (dorso)

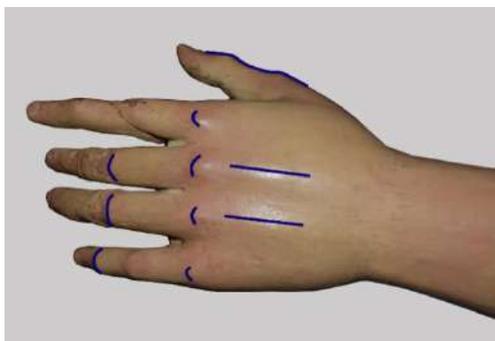
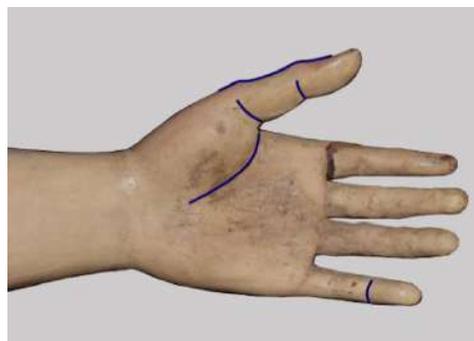


Figura 263 - Imagem de Santa Clara – mão esquerda (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Figura 264 - Imagem de Santa Clara – mão direita (dorso)

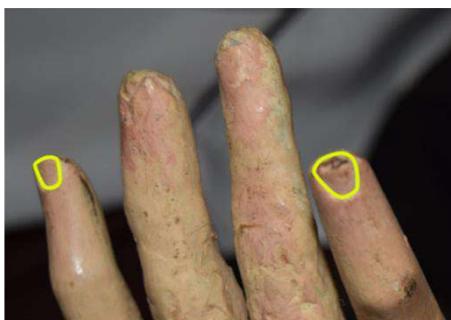


Figura 265 - Imagem de Santa Clara – mão direita (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Figura 266 - Imagem de Santa Clara – unhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira, com trabalhos de escultura e marcenaria. Possui articulações à altura

dos ombros e cotovelos em formato circular, com encaixe macho/ fêmea simplificado, fixos por cavilhas de madeira, que possibilita movimento pendular.

Parte do antebraço, mãos e rosto possuem carnação e policromia e a região do abdômen possui pintura em marrom, com seios delineados. A imagem não apresenta a parte posterior escavada, como encontrado nas peças masculinas. A parte inferior da peça é feita com trabalho de marcenaria e formada por seis travessas de madeira, envolvida em tecido de aniagem, e base oitavada simples, com perfuração para fixação em andor.

Figura 267 - Imagem de Santa Clara – articulações



Figura 268 - Imagem de Santa Clara – articulações



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Figura 269 - Imagem de Santa Clara – estrutura de roca



Figura 270 - Imagem de Santa Clara – parte posterior



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Foram realizadas radiografias da cabeça da escultura, posições frente e perfil, a fim de verificar quais os tipos de olhos de vidro foram utilizados pelo escultor, bem como quaisquer outros pontos que poderiam ser elucidados sobre a técnica utilizada. Nesse sentido, com relação aos olhos, pode-se identificar que têm formato de calotas convexas, semelhantes a lentes de contato, possivelmente pintadas pela parte interna.

Figura 271 - Imagem de Santa Clara – radiografia da cabeça frente



Figura 272 - Imagem de Santa Clara – radiografia da cabeça perfil



Fonte: Fotografias de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

Figura 273 - Imagem de Santa Clara – formato do olho em calota

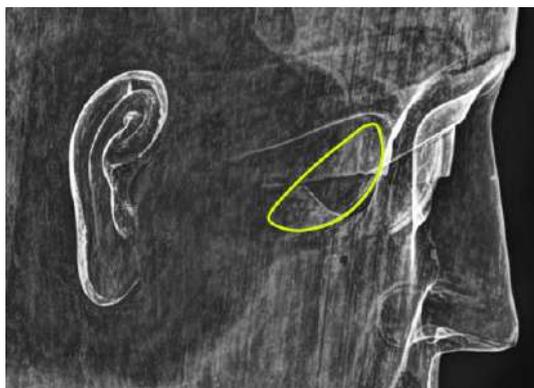
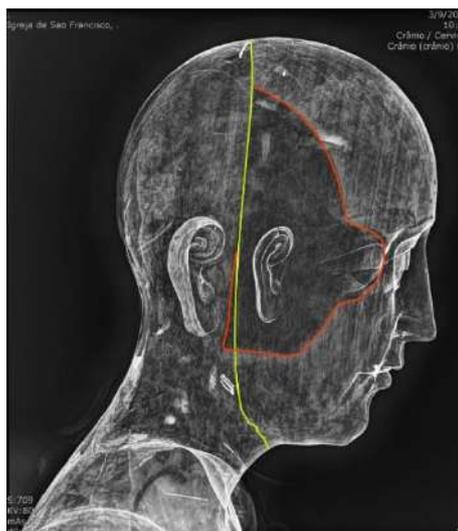


Figura 274 - Imagem de Santa Clara – demarcação dos cortes da cabeça



Fonte: Fotografias de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

Na radiografia pode-se encontrar a linha de corte da parte frontal do rosto (demarcada na figura pela linha amarela) e a área da escavação para a inserção dos olhos (demarcada pela

linha laranja). Percebe-se, ainda, que, apesar de a boca da Santa estar ligeiramente aberta e com dentes aparentes, a área escavada não chega a essa região. Não foram localizados grandes cravos para fixação das partes do rosto, exceto alguns pequenos na porção inferior, inferindo-se que houve a utilização de cola.

3.3.4 São Boaventura – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 275 - Imagem de São Boaventura – frente



Figura 276 - Imagem de São Boaventura – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

Figura 277 - Imagem de São Boaventura – perfil



Figura 278 - Imagem de São Boaventura – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

Imagem de vestir representando São Boaventura, de roca, onde o santo é representando jovem, de pé e em posição frontal. Tem a cabeça levemente tombada à esquerda, de formato ovalado.

Figura 279 - Imagem de São Boaventura – formato do rosto



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Os olhos são esculpidos e policromados, com pupilas que se confundem ao castanho escuro da íris. Seu desenho mostra arco ligeiramente mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado, próximo à parte superior do olho, acompanhando seu desenho. A carúncula lacrimal tem formato geométrico triangular.

Figura 280 - Imagem de São Boaventura – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Suas sobrancelhas são curvilíneas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, com ligeiro franzir de cenho, movimentando o músculo corrugador de supercílio, demonstrando dramaticidade no rosto. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz em linhas paralelas. Este, é afilado, com desenho curvo (tipo romano), evidenciado pela linha do

perfil, que mostra, também, leve saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço, além de ser perceptível a linha do supercílio.

Figura 281 - Imagem de São Boaventura – região frontal

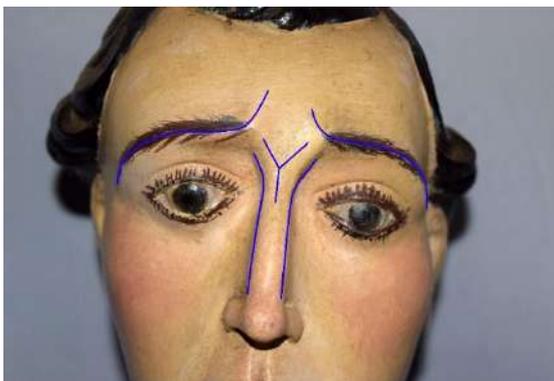
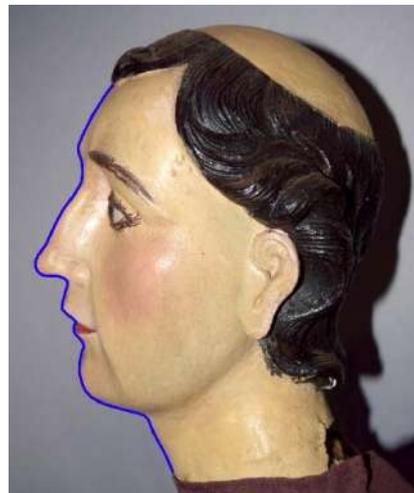


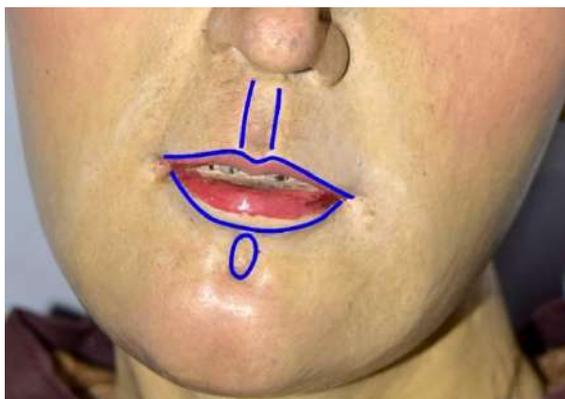
Figura 282 - Imagem de São Boaventura – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Apresenta sulco do filtro demarcado por linhas paralelas na crista do filtro, porém sem grande profundidade. A boca, levemente avermelhada, está entreaberta, com dentes aparentes. O lábio inferior é mais carnudo e o superior mais fino e angulado. Abaixo da boca há concavidade profunda, referente à prega labiamental.

Figura 283 - Imagem de São Boaventura – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

As orelhas têm desenho bem curvilíneo, alongado, com porção superior com linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, ramos e antélice. A região da concha é estreita, alongada, e o trago bem delineado.

Figura 284 - Imagem de São Boaventura – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Os cabelos são pretos, tripartidos, cortados em tonsura, em estrias finas que se movimentam em C e S, com mechas retorcidas voltadas para trás, à altura das orelhas. Na porção frontal, apresenta pequeno topete, nesse mesmo desenho, com duas ondas tímidas que se encontram ao centro. À exceção das mechas próximo às orelhas, que se apresentam, também, na parte posterior embaixo, seus cabelos são bem rentes à cabeça, chapados.

Figura 285 - Imagem de São Boaventura – cabelos (frontal)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Figura 286 - Imagem de São Boaventura – cabelos (perfil)



Figura 287 - Imagem de São Boaventura – cabelos (posterior)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Seu colo apresenta leve ressaltado, demarcando a ossatura da clavícula, porém sem grande detalhamento. Na região do pescoço, nota-se o desenho do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno.

Figura 288 - Imagem de São Boaventura – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

As mãos estão bastante danificadas, tendo passado por intervenções inadequadas, não sendo possível a análise de algumas partes que parecem ter recebido algum tipo de massa. Nesse sentido, as unhas e as cabeças de falanges não serão consideradas para o estudo. A mão esquerda está aberta, com dedos levemente flexionados, apresentando na palma linhas tímidas das pregas de articulação, sendo essas nítidas, porém, nos dedos. A mão direita tem os dedos flexionados, em posição de segurar. As cabeças de falanges têm curvas suaves, não se podendo afirmar se

há intervenção em todas elas. Também as linhas dos metacarpos no dorso são quase imperceptíveis.

Figura 289 - Imagem de São Boaventura – mão esquerda (dorso)

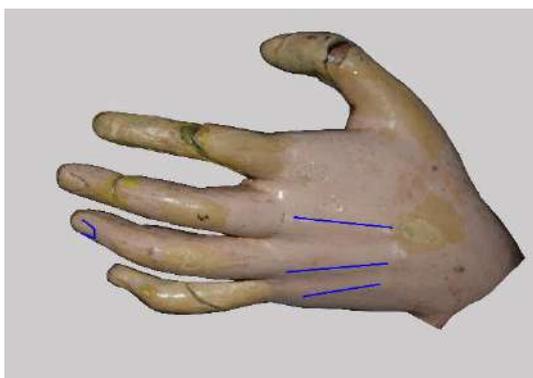


Figura 290 - Imagem de São Boaventura – mão esquerda (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Figura 291 - Imagem de São Boaventura – mão direita (dorso)



Figura 292 - Imagem de São Boaventura – mão direita



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021.

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira, com olhos esculpidos e policromados. As peças dos braços têm formato abaulado, e possuem articulações à altura dos ombros e cotovelos do tipo macho/fêmea simplificado, fixas por cavilhas de madeira, além de encaixe móvel na parte central do antebraço. Tem a parte posterior do tronco escavada, próximo ao pescoço, recoberto com tecido de juta. A parte inferior da peça é feita com trabalho de marcenaria e formada por quatro travessas de madeira e base oitavada simples e mais duas plataformas para sustentação da peça ao alto, com travessa central entre elas. Parte do antebraço, mãos, colo, rosto e cabelos possuem

carnação e policromia e a região do busto e braços pintados de azul. A estrutura de roca – travessas e base – não possuem pintura.

Figura 293 - Imagem de São Boaventura – articulações



Figura 294 - Imagem de São Boaventura – parte posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

Figura 295 - Imagem de São Boaventura – estrutura de roca



Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 05/11/2014, editadas pela autora.

3.3.5 Santo Antônio de Pádua – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 296 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – frente



Figura 297 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Figura 298 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – perfil



Figura 299 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

A peça em questão trata-se de imagem de vestir, de roca, onde Santo Antônio é figurado jovem, de pé, em posição frontal. Seu rosto tem formato ovalado, com bochechas acentuadas e duplo queixo.

Figura 300 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – formato do rosto



Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Os olhos são pretos, esculpidos e policromados, sem representação das pupilas, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico retangular.

Figura 301 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – formato dos olhos



Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo desenho em Y na glabella, junção do supercílio com o nariz. Este, é afilado, apresentando ligeira curva na área do rínio, quando visto de perfil. Além disso, nota-se leve franzir de cenho, com movimento do músculo corrugador de supercílio e prócero. O perfil também evidencia duplo queixo e a linha ressaltada do supercílio.

Figura 302 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – região frontal



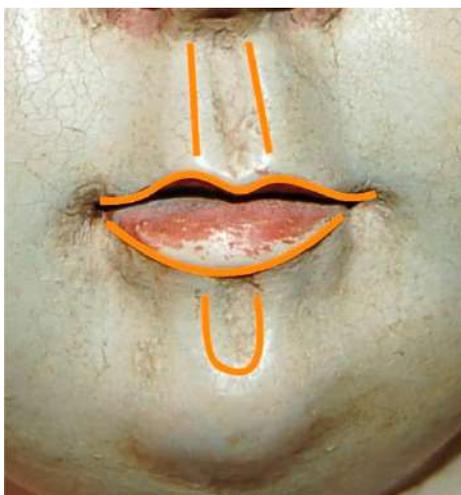
Figura 303 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, avermelhada, tem lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e curvilíneo, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, há leve concavidade, referente à prega labiomentual, e queixo em montículo.

Figura 304 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – região oral e mental



Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

As orelhas têm desenho curvilíneo, alongado, com porção superior em duas linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice e antélice. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 305 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – formato das orelhas



Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Os cabelos são castanhos, tripartidos, cortados em tonsura, com estrias finas, em mechas grossas, que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, nesse mesmo desenho.

Figura 306 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – cabelos (frontal)



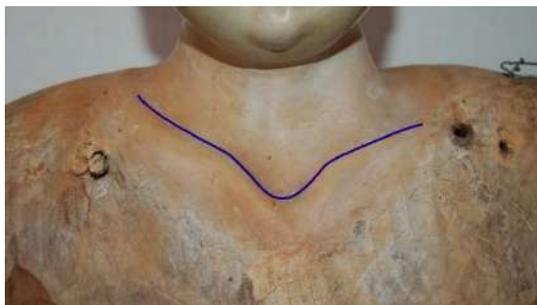
Figura 307 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – cabelos (perfil)



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro.

Figura 308 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



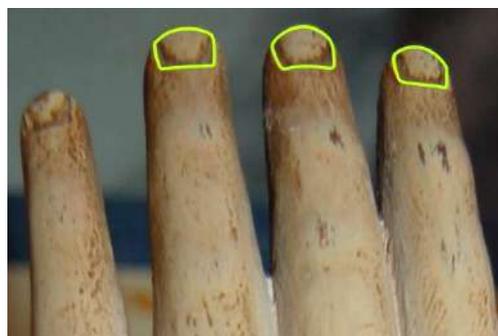
Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

As mãos são encarnadas, com dorso roliço e unhas em formato quadrangular. A mão esquerda, que está espalmada, tem os dedos curtos, em formato levemente afunilado, apresentando, na palma, pino de fixação para o Menino Jesus²⁹. A mão direita encontra-se em posição de segurar, com dedos flexionados. Os metacarpos e os nós aparecem de forma acanhada.

Figura 309 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – mãos



Figura 310 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – unhas



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

²⁹ O Menino Jesus que acompanha a imagem é de fatura recente, executado em gesso, não se tratando de peça original.

Figura 311 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – mão direita (dorso)



Figura 312 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – mão direita



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira. Possui articulações à altura dos ombros e cotovelos do tipo esfera macho/fêmea, fixas por cavilhas de madeira e pregos (recentes). Tem a parte posterior do tronco escavada, em formato retangular, e perfuração na cabeça para colocação de resplendor. A parte inferior da peça é feita com trabalho de marcenaria e formada por quatro travessas de madeira e base oitavada simples com perfuração para fixação em andor. Antebraço, mãos, colo, rosto e cabelos possuem carnação e policromia e a região do tronco, braços e estrutura de roca – travessas e base – não possuem pintura.

Figura 313 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – articulações



Figura 314 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – articulações



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Figura 315 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – parte posterior escavada



Figura 316 - Imagem de Santo Antônio de Pádua – estrutura de roca



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

3.3.6 Nossa Senhora das Dores – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 317 - Imagem de N. Sra. das Dores – frente



Figura 318 - Imagem de N. Sra. das Dores – posterior



Fonte: (ARAÚJO, 2018, p. 119-120)

Figura 319 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil



Figura 320 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil



Fonte: (ARAÚJO, 2018, p. 119-120)

A peça em questão trata-se de imagem de vestir executada em madeira, de roca, representando Nossa Senhora das Dores, figurada jovem, de pé, em posição frontal, com rosto em formato ovalado.

Figura 321 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Os olhos são pretos, esculpidos e policromados, sem representação de pupilas. Seu desenho mostra arco inferior acentuado na porção inferior. Já a parte superior é composta por linha quase reta, com curvatura às extremidades. Essa mesma linha pode parecer curvada, de forma sobreposta à inferior, dependendo do ângulo em que se olha a peça. O globo ocular é

ressaltado e a linha do sulco palpebral superior o acompanha, alongando-se até próximo à região da carúncula lacrimal. Essa é angulada, assim como a extremidade externa do olho.

**Figura 322 - Imagem de N. Sra. das Dores –
formato dos olhos**



**Figura 323 - Imagem de N. Sra. das Dores –
formato dos olhos**



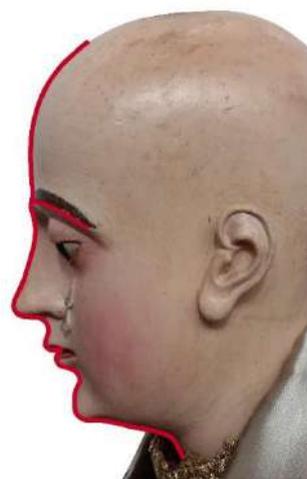
Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Suas sobrancelhas são em arco rebaixado, esculpidas com ressaltado no supercílio. Estes são ligados a um nariz reto e levemente alargado, quando visto de frente, e reto, quando visto em perfil. O desenho de seu perfil mostra, ainda, a curva formada por leve duplo queixo, próximo ao pescoço, e o arco formado pelo supercílio ressaltado, logo abaixo da pintura da sobrancelha.

**Figura 324 - Imagem de N. Sra. das Dores –
região frontal**



**Figura 325 - Imagem de N. Sra. das Dores –
perfil**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

A região oral apresenta crista do filtro em linhas convergentes, com sulco levemente côncavo. A boca, avermelhada, está entreaberta, com lábio inferior mais carnudo que o superior, notadamente na região central. O lábio superior tem as linhas de sua escultura quase

imperceptíveis. Abaixo da boca há leve concavidade, que seria a prega labiomentual, porém sem contorno destacado. O queixo tem formato levemente curvilíneo, subdividido em dois.

Figura 326 - Imagem de N. Sra. das Dores – região oral e mental

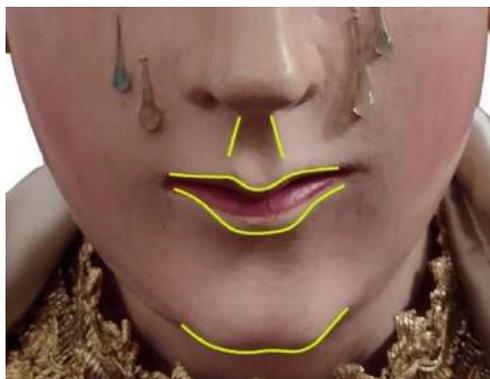


Figura 327 - Imagem de N. Sra. das Dores – região oral e mental (perfil)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

As orelhas são cheias, carnudas, levemente afastadas da cabeça. Tem formato curvilíneo, com parte superior mais alargada e arredondada, concha seguindo o mesmo desenho, e composição anatômica mais acertada, com hélice, antélice, trago e antítrego, em relação às outras peças estudadas nesse trabalho.

Figura 328 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

As mãos são encarnadas, apresentando unhas em formato quadrangular, com pontas arredondadas. No dorso, mostra linhas suaves relativas às cabeças de falanges. Na região palmar, aparecem as pregas das articulações nos dedos e na palma.

Figura 329 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão direita (dorso)

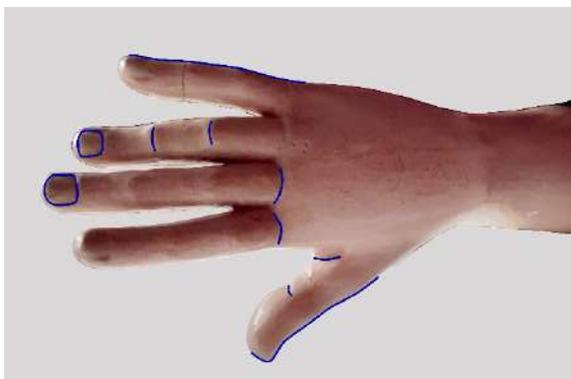
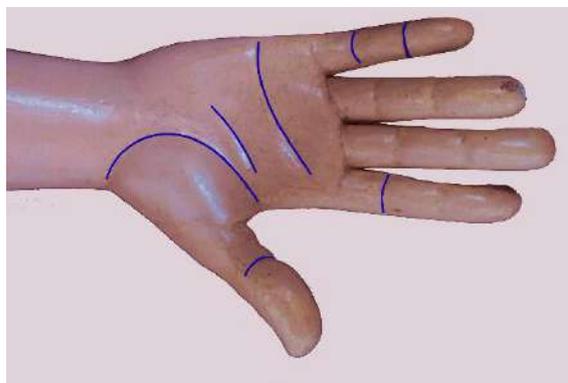


Figura 330 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão direita (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Figura 331 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão esquerda (dorso)

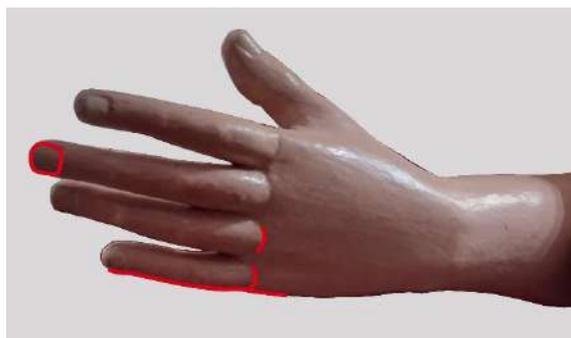
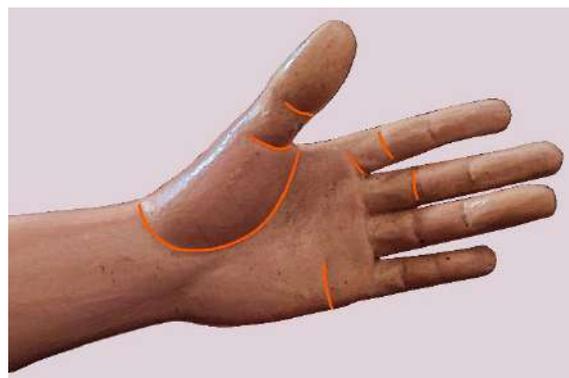


Figura 332 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão esquerda (palma)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 22/10/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em escultura e marcenaria. Possui quatro gotas de lágrimas em resina que escorrem pelo rosto. Apresenta articulações à altura dos ombros e cotovelos em formato circular, do tipo bolacha, fixas por cavilhas de madeira e pregos. Antebraço, mãos, rosto e parte do busto possuem carnação e policromia.

A parte inferior é feita com trabalho de marcenaria e formada por seis travessas de madeira e base oitavada, postas de forma levemente afunilada. É escavada em formato trapezoidal, na parte posterior. Sua base possui perfuração para afixar a imagem no andor.

Figura 333 - Imagem de N. Sra. das Dores – articulações

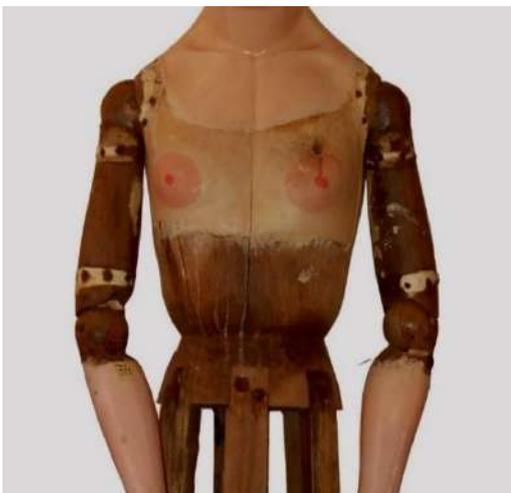
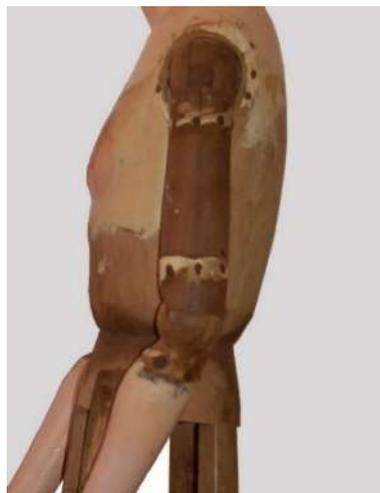


Figura 334 - Imagem de N. Sra. das Dores – articulações



Fonte: (ARAÚJO, 2018, p. 119-120)

Figura 335 - Imagem de N. Sra. das Dores – estrutura de roca



Figura 336 - Imagem de N. Sra. das Dores – parte posterior escavada



Fonte: (ARAÚJO, 2018, p. 119-120)

3.3.7 São Benedito – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 337 - Imagem de São Benedito – frente



Figura 338 - Imagem de São Benedito – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Figura 339 - Imagem de São Benedito – perfil



Figura 340 - Imagem de São Benedito – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Imagem de vestir, de corpo inteiro/roca, figura masculina, jovem, carnção negra, de pé e em posição frontal. Seu rosto é magro, de formato triangular, com traços negroides – nariz largo, boca grande, com lábios carnudos –, maçãs acentuadas, e cabeça suavemente inclinada à esquerda. Hoje, é tido como representação de São Benedito, conforme consta nos inventários executados pelo Sphan (1987) e pelo Inventário do Patrimônio Cultural/ Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte (2015). Entretanto, segundo informação oral da comunidade

local, e, ainda, segundo os próprios inventários citados, a peça era conhecida como Santo Antônio de Cartagerona. Informação essa corroborada pelo inventário realizado pela Ordem Terceira de São Francisco de Sabará, do ano de 1900, onde consta “1 Dita [imagem] de Santo Antonio Catta Jeronymo”.

Figura 341 - Imagem de São Benedito – formato do rosto.



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são de vidro, voltados para baixo, com pupilas que se confundem ao castanho escuro da íris. Seu desenho mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, alongada, com formato geométrico recortado.

Figura 342 - Imagem de São Benedito – formato dos olhos



Figura 343 - Imagem de São Benedito – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, sendo, além de pintadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo desenho em Y na região da glabella, junção do supercílio com o nariz. Este é alargado, de desenho curvo, notado também pelo perfil, na área do rínio. A linha

do perfil mostra, também, seu duplo queixo e a saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço.

Figura 344 - Imagem de São Benedito – região frontal



Figura 345 - Imagem de São Benedito – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, alargada, tem lábio inferior carnudo e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, leve concavidade oval, referente à prega labiomentual, seguida de gelasina.

Figura 346 - Imagem de São Benedito – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com porção superior em três linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, antélice e ramos. A região da concha é curvilínea e estreita, notadamente na porção inferior, e o trago é bem delineado.

Figura 347 - Imagem de São Benedito – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seus cabelos são pretos e curtos, em cachos profundos, estriados, em espirais que formam volutas. Nota-se que os cachos da porção frontal apresentam um acabamento mais refinado, com linhas superiores mais definidas e afinadas, que aqueles encontrados às laterais e parte posterior da cabeça, onde a parte superior de alguns cachos encontram-se apenas recortados, sem a mesma profundidade, número de curvas e linhas.

Figura 348 - Imagem de São Benedito – cabelos



Figura 349 - Imagem de São Benedito – cabelos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada, em formato curvilíneo, na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. Na região do pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno.

Figura 350 - Imagem de São Benedito – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As mãos são encarnadas, espalmadas, notando-se, no dorso, as linhas dos metacarpos e cabeças de falanges nos dedos. Na direita, percebe-se que os dedos médio e anelar exibem uma maior aproximação entre si. Os polegares, em ligeira flexão, apresentam em ângulo bem demarcado. Na região palmar, são visíveis as linhas das pregas das articulações. No antebraço vê-se as linhas paralelas dos tendões. As unhas têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

Figura 351 - Imagem de São Benedito – mãos direita e esquerda (palma)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 352 - Figura 350 - Imagem de São Benedito – mão esquerda (dorso)



Figura 353 - Figura 350 - Imagem de São Benedito – mão direita (dorso)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 354 - Figura 350 - Imagem de São Benedito – unhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

A peça apresenta par de pernas avulsas (ou móveis/ desprendidas do corpo), afixadas sobre a base, esculpidas desde a panturrilha aos pés, estes descalços. Têm as linhas dos metatarsos aparentes e dedos alongados, com dobras das articulações proeminentes, anguladas. À lateral, vê-se o ressalto do maléolo. As unhas, como nas mãos, têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

Figura 355 - Imagem de São Benedito – pés**Figura 356 - Imagem de São Benedito – pés**

Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de corpo inteiro/ roca, executada em madeira. Possui boa parte do corpo entalhado, com região do quadril estendida, complementada por estrutura de roca na porção inferior, e pés esculpidos separadamente. Tem o tronco oco, aberto na parte posterior, onde é recoberto por tecido de aniagem.

Apresenta articulações à altura dos ombros e cotovelos com encaixe macho/fêmea executado de forma bastante simplificada, fixas por cavilhas de madeira e pregos recentes. Elas já passaram por muitas intervenções inadequadas, de forma que dificulta a análise do original.

As partes esculpidas da peça possuem carnação e policromia e as partes semi esculpidas – tronco e bacia – e a estrutura de roca não possuem pintura. A parte inferior, roca, é formada por quatro travessas verticais, afixadas em duas plataformas de madeira na parte superior e em base oitavada simples na parte inferior. A parte inferior das pernas é esculpida separada do restante da imagem e é afixada à estrutura de roca, por meio travessa e mecanismo composto por tira de metal, parafusos e arames, sugerindo ajuste improvisado (intervenção), mesclado ao original.

Figura 357 - Imagem de São Benedito – Corpo desbastado e estrutura de roca



Figura 358 - Imagem de São Benedito – parte posterior escavada



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 359 - Imagem de São Benedito – articulações



Figura 360 - Imagem de São Benedito – articulações



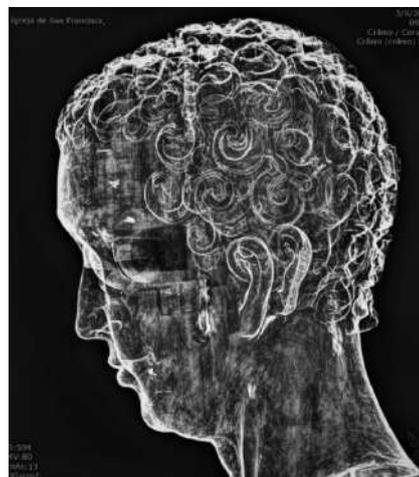
Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Foram realizadas radiografias na cabeça da escultura, posições frente e perfil, a fim de verificar quais os tipos de olhos de vidro foram utilizados pelo escultor, bem como quaisquer outros pontos que poderiam ser elucidados sobre a técnica utilizada. Nesse sentido, com relação aos olhos, pode-se identificar que têm formato de calotas convexas, semelhantes a lentes de contato, aparentemente pintadas pela parte interna.

**Figura 361 - Imagem de São Benedito –
Radiografias da cabeça – frente**

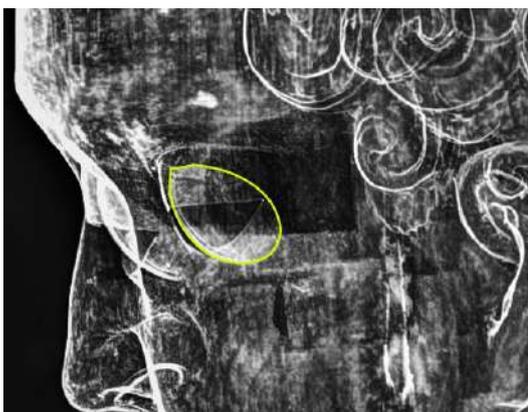


**Figura 362 - Imagem de São Benedito –
Radiografias da cabeça – perfil**

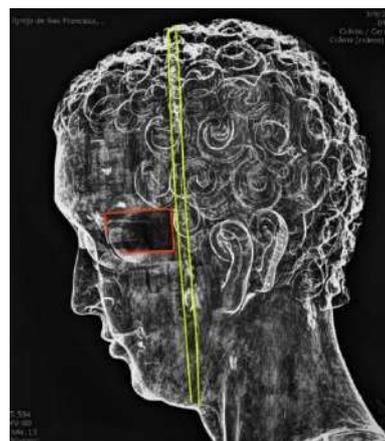


Fonte: Fotografias de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

**Figura 363 - Imagem de São Benedito –
Radiografias da cabeça – formato dos olhos**



**Figura 364 - Imagem de São Benedito –
Radiografias da cabeça – cortes**



Fonte: Fotografias de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

Na radiografia pode-se encontrar as linhas de corte da parte frontal do rosto (demarcada na figura pela linha amarela) e a área da escavação para a inserção dos olhos (demarcada pela linha laranja). Como não apareceram cravos, utilizados para a fixação das duas partes separadas do rosto, acreditamos que foram afixadas por cola. Encontramos, porém, algo semelhante a um prego, na parte superior da cabeça, podendo se tratar de intervenção.

3.3.8 Senhor Morto – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 365 - Imagem do Senhor Morto – frente



Figura 366 - Imagem do Senhor Morto – perfil



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 03/09/2021

Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 29/10/2014, editadas pela autora.

Peça escultórica representando Cristo Morto, figurado jovem, jacente, em posição supina, demonstrando elaboração apurada de detalhes do rosto, cabelos e anatomia, além de notável teatralidade. Possui fisionomia expressiva, denotando sofrimento, e o tratamento realista dado pelo artista, notadamente na execução das feridas e no considerável escorrimento de sangue, aumenta ainda mais a dramaticidade da imagem. É considerada uma das peças mais bem elaboradas atribuídas ao Mestre de São Francisco de Sabará.

Formalmente, percebe-se que sua cabeça encontra-se levemente tombada à direita, apresentando rosto ovalado, magro, alongado.

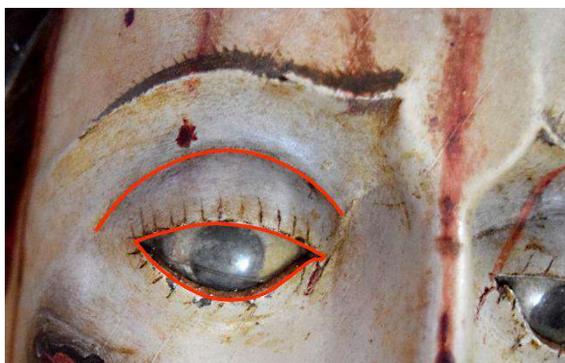
Figura 367 - Imagem do Senhor Morto – formato do rosto.



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Tem o olhar voltado para baixo, possuindo olhos pretos de vidro, com pupilas que se confundem com o escuro da íris, e desenho que mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Apresenta, ainda, carúncula lacrimal levemente estendida.

Figura 368 - Imagem do Senhor Morto – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas têm desenho sinuoso, em curvas e contra-curvas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, e franzir de cenho que movimentava o músculo corrugador de supercílio, evidenciando dramaticidade no rosto. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz alongado, em linhas paralelas, apresentando suave curvatura no rínio quando visto em perfil. Esse mostra, também, leve saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço.

Figura 369 - Imagem do Senhor Morto – região frontal

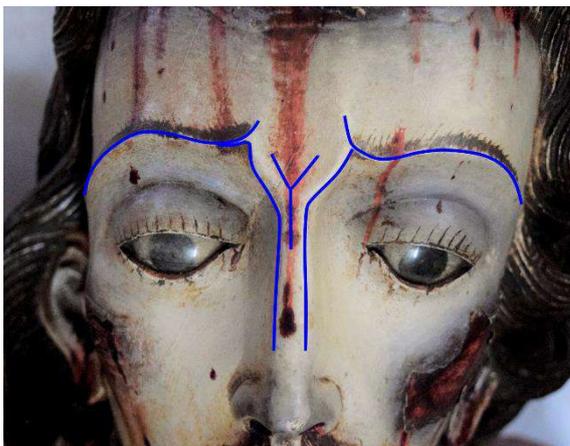


Figura 370 - Imagem do Senhor Morto – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, arroxeadada, tem lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e angulado. Abaixo dela, há leve concavidade, referente à prega labiomentual. Apresenta bigodes pretos, saindo das narinas, de formato curvilíneo, composto por estrias finas em C e S. A barba é também composta por estrias finas em S, formando mechas de desenho curvilíneo, retorcidas na porção frontal, formando volutas.

Figura 371 - Imagem do Senhor Morto – região oral, mental e barba



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice e antélice. A região da concha é estreita, porém não tanto quanto as de outras peças analisadas, que são ainda mais comprimidas. O trago é bem delineado.

Figura 372 - Imagem do Senhor Morto – formato das orelhas

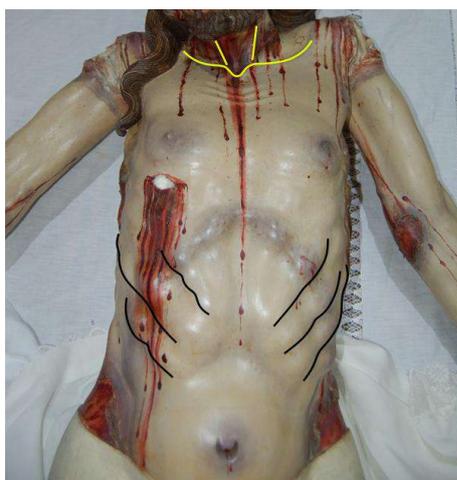


Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

A região do tronco é magra, alongada, com certo trato anatômico desproporcional. Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. No pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno.

Logo abaixo, vê-se três linhas de pele rugosa, seguida por demarcação de mamilos com cor arroxeadada. A ossatura das costelas é bem demarcada, compondo desenho em ondas. A região inferior do abdômen é levemente abaulada e o umbigo é esculpido em meia-lua.

Figura 373 - Imagem do Senhor Morto – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo) e abdômen



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

A composição dos cabelos apresenta mechas grossas e estrias finas, bastante detalhadas, com notável apuro técnico, tendo à lateral direita grandes rolos voltados para trás, e, ao lado esquerdo, mecha sinuosa caindo sobre o ombro. Ao alto, os cabelos são bipartidos, movimentando-se em Ss, rentes à cabeça.

Figura 374 - Imagem do Senhor Morto – cabelos **Figura 375 - Imagem do Senhor Morto – cabelos**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As mãos são encarnadas, podendo-se notar no dorso as linhas dos metacarpos e cabeças de falanges nos dedos. Estes são alongados e estão semi flexionados, em movimento delicado, com dobras (cabeças de falanges) em ângulo bem demarcado. Nota-se, ainda, as linhas das pregas das articulações nos dedos e na palma, além das linhas dos tendões nos punhos. As unhas têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

Figura 376 - Imagem do Senhor Morto – mão direita (dorso)

Figura 377 - Imagem do Senhor Morto – mão direita (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 378 - Imagem do Senhor Morto – mão esquerda (dorso)

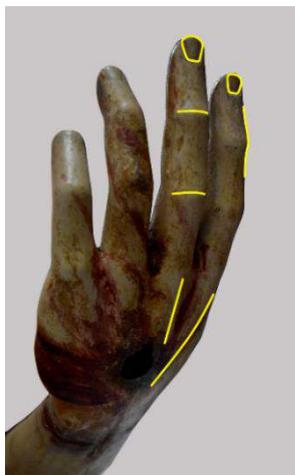
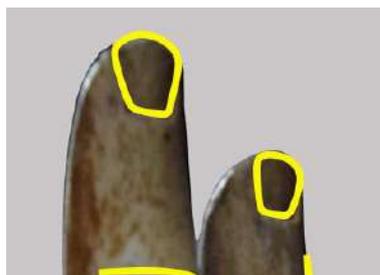


Figura 379 - Imagem do Senhor Morto – mão esquerda (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 380 - Imagem do Senhor Morto – formato das unhas



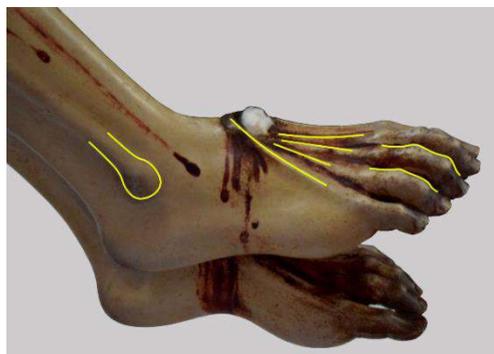
Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As pernas são magras e estão unidas, apresentando ligeira verga dos joelhos. Os pés estão sobrepostos, direito sobre o esquerdo, e têm a ossatura bem demarcada, com dedos alongados e dobras das articulações proeminentes, anguladas. À lateral, vê-se o ressalto do maléolo, representado em forma circulada. As unhas, como nas mãos, têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

Figura 381 - Imagem do Senhor Morto – pernas e pés



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 382 - Imagem do Senhor Morto – pés**Figura 383 - Imagem do Senhor Morto – pés**

Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como imagem de vestir, anatomizada, em que apenas a região do quadril, oculta pelo perizônio de tecido, não apresenta escultura com anatomia definida. Nessa região, estão aparentes peças metálicas que, supõe-se, eram utilizadas para fixação da imagem à cruz, durante as celebrações da Semana Santa. A escultura é executada em madeira, apresentando articulações à altura dos ombros revestidas por couro. Seus olhos são de vidro encaixados e apresenta carnação realista, com farta representação de escorrimento de sangue e feridas naturalistas.

Figura 384 - Imagem do Senhor Morto – Região do quadril**Figura 385- Imagem do Senhor Morto – Articulações recobertas por couro.**

Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

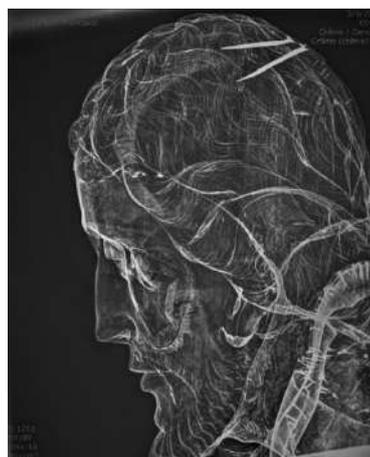
Foram realizadas radiografias da cabeça da escultura, posições frente e perfil, a fim de verificar quais os tipos de olhos de vidro foram utilizados pelo escultor, bem como quaisquer

outros pontos que poderiam ser elucidados sobre a técnica utilizada. Nesse sentido, com relação aos olhos, pode-se identificar que têm formato de calotas convexas, semelhantes a lentes de contato, possivelmente pintadas pela parte interna.

Figura 386 - Imagem do Senhor Morto – Radiografias da cabeça – frente



Figura 387 - Imagem do Senhor Morto – Radiografias da cabeça – perfil



Fonte: Fotografias de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

Figura 388 - Imagem do Senhor Morto – Radiografias da cabeça – formato dos olhos

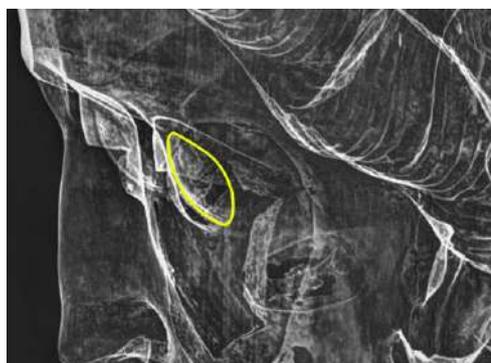
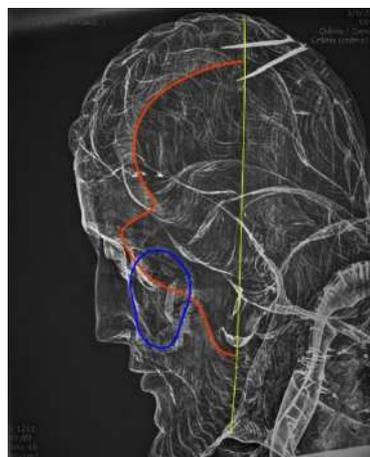


Figura 389 - Imagem do Senhor Morto – Radiografias da cabeça – cortes



Fonte: Fotografias de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

Na radiografia pode-se encontrar a linha de corte da parte frontal do rosto (demarcada na figura pela linha amarela), a área da escavação para a inserção dos olhos (demarcada pela linha laranja) e, ainda, o contorno do couro utilizados para a execução da ferida no rosto de Cristo (demarcado pela linha em azul). Encontramos, também dois grandes cravos, na parte superior da cabeça, utilizados, possivelmente, para a fixação das duas partes separadas da

cabeça. Na parte inferior, é possível que se tenha utilizados de cola, por não se encontrou cravos nessa área.

Com relação à articulação recoberta com couro nos ombros, a imagem conseguida por meio da radiografia mostra estrutura arredondada, encaixada entre o ombro e o braço, com uma cavilha ao centro. Utilizando-se dos outros exemplos já citados, infere-se que se trate de esfera com encaixe macho/ fêmea, levando em conta a utilização da cavilha ao centro, como em outras peças. Pode-se verificar, ainda, a utilização de inúmeros pequenos pregos ou tachinhas para fixação do couro à peça.

Figura 390 - Imagem do Senhor Morto – Radiografia do ombro direito.



Fonte: Fotografia de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

3.3.9 Santa Margarida de Cortona – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 391 - Imagem Sta. Margarida – frente



Figura 392 - Imagem Sta. Margarida – posterior



Fonte: Fotografia do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 10/09/2014, editadas pela autora.

Figura 393 - Imagem Sta. Margarida – perfil**Figura 394 - Imagem Sta. Margarida – perfil**

Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 10/09/2014, editadas pela autora.

Figura 395 - Imagem Sta. Margarida – caveira**Figura 396 - Imagem Sta. Margarida – cachorro**

Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 10/09/2014, editadas pela autora.

A peça em questão trata-se de imagem de vestir, de roca, executada em madeira, representando Santa Margarida de Cortona, figurada jovem, em posição frontal. A altura da estrutura de roca faz inferir que a Santa esteja em posição genuflexa, conforme dita sua iconografia. Segundo ela, a peça deveria vir acompanhada de um cachorro³⁰, crucifixo e caveira, porém, hoje, a imagem foi transformada em Santa Maria Madalena, possivelmente por sua iconografia mostrar muito de seu corpo. As esculturas do cachorro e da caveira foram encontradas, então, guardadas no consistório da igreja, sendo que essa última não se pode comprovar se faz parte do conjunto ou se pertence a alguma outra peça.

A imagem apresenta a cabeça tombada à esquerda, com rosto em formato ovalado, levemente voltado para baixo.

³⁰ Dimensões do cachorro: 0,282 m X 0,13 m X 0,29 m

Figura 397 - Imagem Sta. Margarida – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são pretos, de vidro, voltados para baixo, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, de forma bem afinada, angulada

Figura 398 - Imagem Sta. Margarida – formato dos olhos

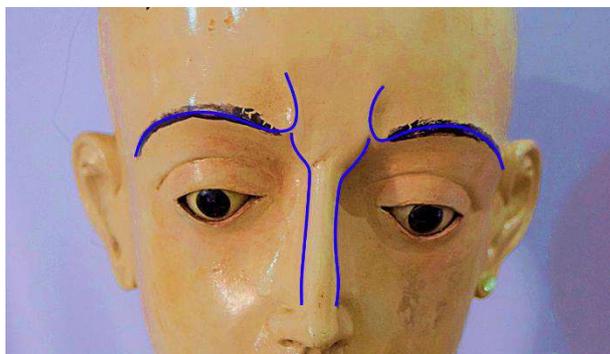
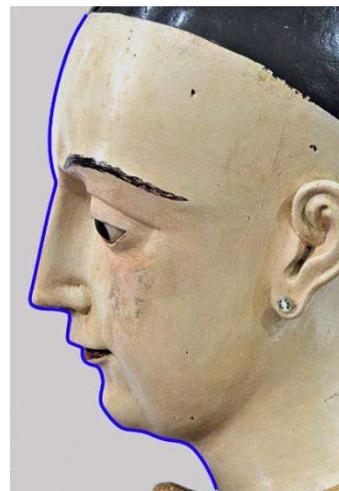


Figura 399 - Imagem Sta. Margarida – formato dos olhos



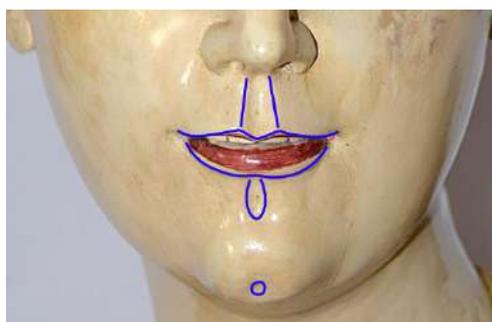
Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, descendo para um nariz, afilado, alongado, levemente curvo, quando visto de frente, e retilíneo, quando visto de perfil. Além disso, nota-se franzir de cenho, com movimento do músculo corrugador de supercílio e prócero. Na linha do perfil, percebe-se ligeiro achatamento no frontal do queixo, além de duplo queixo.

Figura 400 - Imagem Sta. Margarida – região frontal**Figura 401 - Imagem Sta. Margarida – perfil**

Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas da crista do filtro ressaltadas. A boca está entreaberta, com dentes aparentes. Seu lábio inferior é mais carnudo e o superior bem fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, há leve concavidade ovalada, referente à prega labiomentual, seguida de gelatina em queixo em montículo e duplo queixo.

Figura 402 - Imagem Sta. Margarida – região oral e mentual

Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com porção superior em linhas sobrepostas, compostas por hélice, seus ramos e antélice. A região da concha é bem estreita, notadamente na porção inferior, e o trago é bem delineado.

Figura 403 - Imagem Sta. Margarida – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno. Todo o tronco é encarnado, tendo os seios representados na escultura, porém, com trato anatômico irregular, notadamente com relação à posição da estrutura das mamas, que se encontram muito centralizadas.

Figura 404 - Imagem Sta. Margarida – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo) e abdômen



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

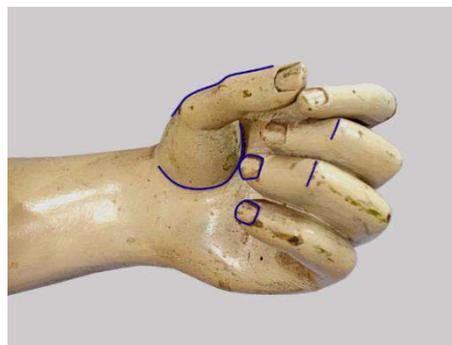
As mãos são encarnadas, com direita espalmada e esquerda em posição de segurar (atributo). Suas unhas têm formato trapezoidal e pontas arredondadas. Na região palmar são visíveis linhas das pregas das articulações, próximo ao polegar. No dorso, aparecem as cabeças de falanges. Os metacarpos são representados de forma muito contida, sendo quase

imperceptíveis. Infere-se que o fato de a peça apresentar repintura, esteja prejudicando a leitura das linhas das mãos, normalmente encontradas em outras peças analisadas.

Figura 405 - Imagem Sta. Margarida – mão esquerda (dorso)



Figura 406 - Imagem Sta. Margarida – mão esquerda (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 407 - Imagem Sta. Margarida – mão direita (dorso)



Figura 408 - Imagem Sta. Margarida – mão direita (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira, com trabalhos de escultura e marcenaria. A parte superior do corpo possui carnação e policromia e, ainda, ombreiras de espuma afixadas aos ombros, tratando-se possivelmente intervenção posterior.

A parte inferior é feita com trabalho de marcenaria e formada por quatro travessas de madeira e base quadrada simples, envolvida em tecido de aniagem, afixado por cravos de ferro à altura do quadril. Sua parte posterior, costas, não é escavada, como em outras peças, mas apresenta carnação, feridas e escorrimento de sangue, conforme dita sua iconografia.

Figura 409 - Imagem Sta. Margarida – articulação



Figura 410 - Imagem Sta. Margarida – braço sem articulação



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 411 - Imagem Sta. Margarida – estrutura de roca.



Figura 412 - Imagem Sta. Margarida – parte posterior



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

3.3.10 Nossa Senhora das Dores – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 413 - Imagem de N. Sra. das Dores – frente



Figura 414 - Imagem de N. Sra. das Dores – posterior



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 415 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil



Figura 416 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

A peça em questão trata-se de imagem de vestir executada em madeira, anatomizada, representando Nossa Senhora das Dores, figurada jovem, sentada, com a cabeça ligeiramente inclinada à esquerda e rosto em formato ovalado.

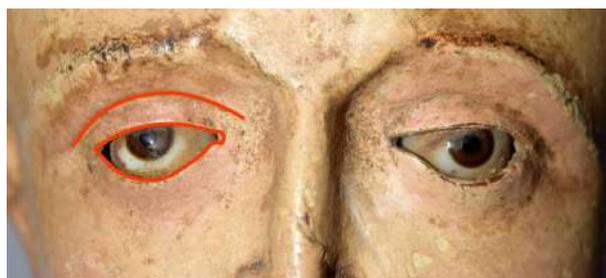
Figura 417 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato do rosto



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são castanhos, de vidro, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior, deixando o “olhar caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular, esse não tão proeminente quanto em outras peças estudadas. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico.

Figura 418 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo desenho em Y na glabella, junção do supercílio com o nariz. Este, é afilado e “achatado”, apresentando desenho curvo, quando olhado de frente, e reto, quando visto de perfil. Além disso, nota-se ligeiro franzir de cenho, com leve movimento do músculo corrugador de supercílio e prócero.

Figura 419 - Imagem de N. Sra. das Dores – região frontal

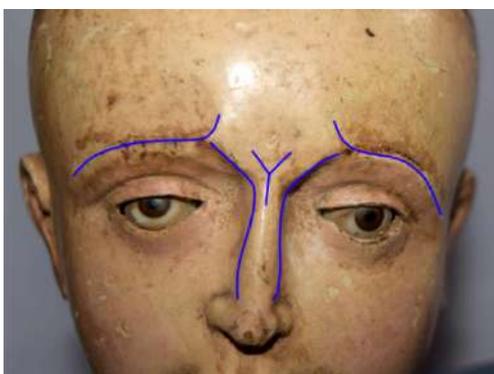


Figura 420 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas da crista do filtro em desenho suave. A boca, avermelhada, tem lábio inferior mais carnudo e o superior fino e curvilíneo, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, leve concavidade que seria a prega labiomentual.

Figura 421 - Imagem de N. Sra. das Dores – região oral e mentual



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com duas linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice e antélice. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 422 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato das orelhas



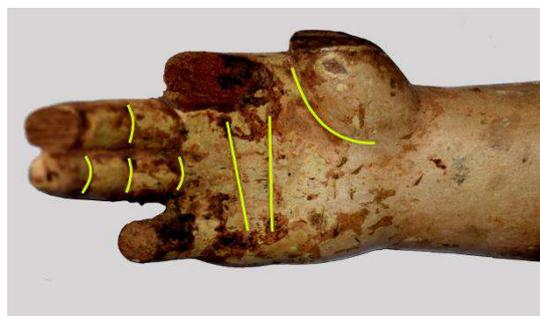
Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As mãos têm dorso roliço e unhas em formato trapezoidal, com pontas arredondadas. A mão direita, que está espalmada, apresenta as linhas das pregas das articulações nos dedos e na palma. A mão esquerda encontra-se em posição de segurar, com dedos flexionados. Os metacarpos e as cabeças de falanges aparecem de forma acanhada.

Figura 423 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão direita (dorso)



Figura 424 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão direita (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 425 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão esquerda (dorso)



Figura 426 - Imagem de N. Sra. das Dores – mão esquerda (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, anatomizada, executada em madeira, com olhos de vidro. Apesar de ser uma imagem de vestir, sua escultura traz a Virgem trajando túnica longa azul, o qual deverá ser encoberto por vestimenta em tecido.

A peça possui articulações à altura dos ombros e cotovelos do tipo esfera macho/fêmea, fixas por cavilhas de madeira. Sua posição assentada faz supor que, em algum momento, existiu cadeira, ou similar, acompanhando a peça, que hoje não existe mais ou não foi localizada. Há grande divisão de blocos aparente entre o tronco e as pernas e, como outras imagens de vestir analisadas, não apresenta cabelos esculpidos, havendo, no entanto, demarcação marrom pintada ao alto da cabeça.

Figura 427 - Imagem de N. Sra. das Dores – articulações



Figura 428 - Imagem de N. Sra. das Dores – divisão de blocos.



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

.3.11 Santa Isabel de Portugal – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 429 - Imagem de Sta. Isabel – frente



Figura 430 - Imagem de Sta. Isabel – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 08/10/2014, editadas pela autora.

Figura 431 - Imagem de Sta. Isabel – perfil



Figura 432 - Imagem de Sta. Isabel – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 08/10/2014, editadas pela autora.

A peça em questão trata-se de imagem de vestir, de roca, executada em madeira, representando Santa Isabel de Portugal, figurada jovem, de pé, em posição frontal, com o rosto em formato ovalado.

Figura 433 - Imagem de Sta. Isabel – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são castanho-escuros, de vidro, onde as pupilas se confundem com o escuro da íris. Estão voltados para baixo, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Tanto a linha da parte superior do olho, quanto a linha do sulco palpebral superior fazem ligeira curva à extremidade externa. A carúncula lacrimal é levemente estendida.

Figura 434 - Imagem de Sta. Isabel – formato dos olhos



Figura 435 - Imagem de Sta. Isabel – formato dos olhos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo desenho em Y na glabella, junção do supercílio com o nariz. Este apresenta desenho com leve curva, quando olhado de frente, e reto, quando visto de perfil. Além disso, nota-se sutil franzir de cenho, com movimento do músculo corrugador de supercílio. O perfil evidencia, também, o já citado ressaltado no supercílio.

Figura 436 - Imagem de Sta. Isabel – região frontal

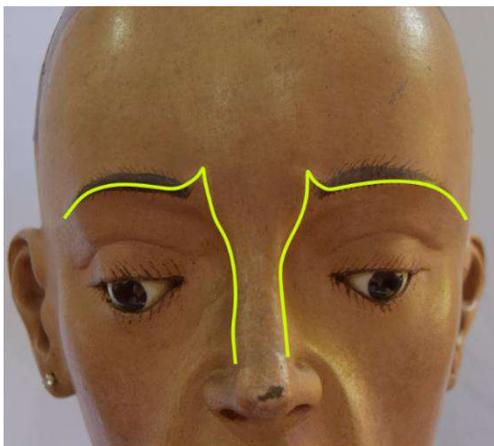
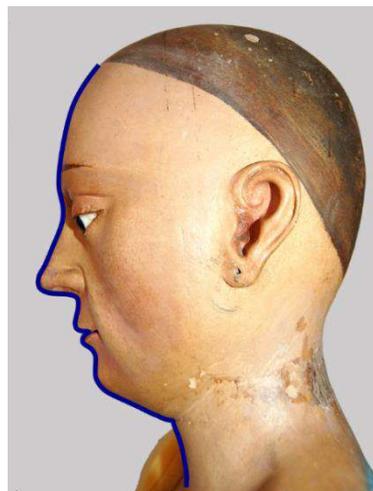


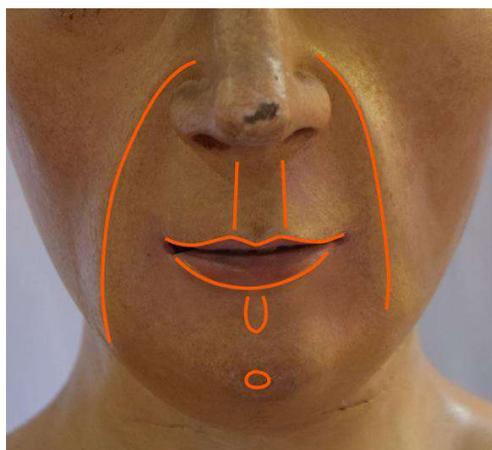
Figura 437 - Imagem de Sta. Isabel – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas suaves na crista do filtro. A boca, rosada, está entreaberta, com dentes aparentes. Tem lábio inferior mais largo e o superior bem fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, leve concavidade, referente à prega labiomental, seguida de gelatina em queixo em montículo e duplo queixo. Às laterais, vemos marcas de expressão curvilíneas traçadas desde o nariz até o queixo, chamadas de pregas nasolabiais, que, nesse caso, denotam a representação de figura de mais idade.

Figura 438 - Imagem de Sta. Isabel – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com porção superior em linhas sobrepostas, compostas por hélice e antélice. A região da concha é estreita e profunda, com porção superior mais alargada, e o trago é bem delineado.

Figura 439 - Imagem de Sta. Isabel – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro, porém não de forma tão saliente, quanto nas outras peças analisadas.

Figura 440 - Imagem de Sta. Isabel – Pescoço e colo



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As mãos estão espalmadas, com posição para sustentar o atributo (flores). Suas unhas têm formato trapezoidal e pontas arredondadas. Na região palmar são visíveis linhas das pregas das articulações, tanto na palma, quanto nos dedos. O dorso é levemente roliço, aparecendo as cabeças dos ossos metacarpiais e as cabeças de falanges nos dedos. Os metacarpos são representados de forma muito contida, sendo quase imperceptíveis.

Figura 441 - Imagem de Sta. Isabel – mãos direita e esquerda (palma)



Figura 442 - Imagem de Sta. Isabel – mãos direita e esquerda (dorso)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 443 - Imagem de Sta. Isabel – mão esquerda (palma)



Figura 444 - Imagem de Sta. Isabel – mão esquerda (dorso)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 445 - Imagem de Sta. Isabel – formato das unhas



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira, com trabalhos de escultura e marcenaria. Possui articulações à altura dos ombros e cotovelos em formato circular, com encaixe macho/ fêmea simplificado, fixos por cavilhas de madeira, que possibilita movimento pendular na parte superior e 360° na inferior.

Antebraço, mãos e rosto possuem carnação e policromia e a região do abdômen e braços possuem pintura em azul claro. Apesar de ter certo arredondamento na região dos seios, esses não são delineados de forma proeminente como nas outras peças analisadas. A imagem também não apresenta a parte posterior escavada. A parte inferior da peça é feita com trabalho de marcenaria e formada por quatro travessas de madeira, com base oitavada simples.

Figura 446 - Imagem de Sta. Isabel – articulações



Figura 447 - Imagem de Sta. Isabel – articulações



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 448 - Imagem de Sta. Isabel – estrutura de roca



Figura 449 - Imagem de Sta. Isabel – parte posterior



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

3.3.12 Nossa Senhora Rainha dos Anjos – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 450 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – frente



Figura 451 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 08/10/2014, editadas pela autora.

Figura 452 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – perfil



Figura 453 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 08/10/2014, editadas pela autora.

A peça em questão trata-se de imagem de vestir, de roca, executada em madeira, representando Nossa Senhora Rainha dos Anjos, figurada jovem, de pé, em posição frontal, com o rosto em formato ovalado e traços afinados.

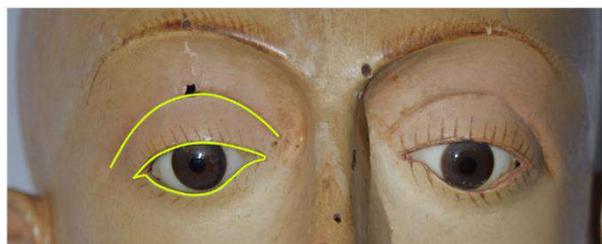
Figura 454 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são castanho-escuros, de vidro, voltados para baixo, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é levemente estendida, apresentando recorte triangular.

Figura 455 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ligeiramente ressaltada, descendo para um nariz, afilado e reto, em linhas paralelas. Além disso, nota-se sutil franzir de cenho, com movimento do músculo corrugador de supercílio. No desenho de seu perfil, são perceptíveis ligeira proeminência na ponta do nariz e o ressaltado do supercílio.

Figura 456 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – região frontal

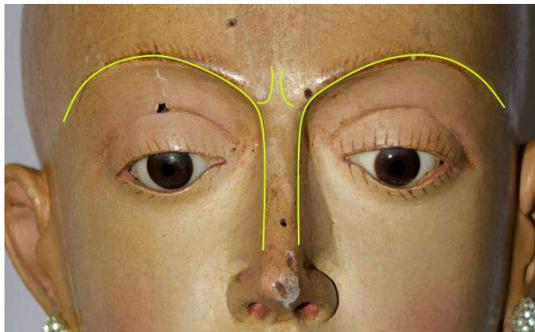


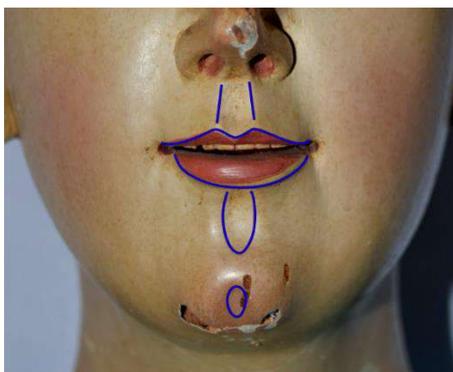
Figura 457 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas da crista do filtro em desenho suave. A boca, avermelhada, tem lábio inferior mais espesso e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, há leve concavidade, referente à prega labiomental, seguida de gelatina em queixo em montículo.

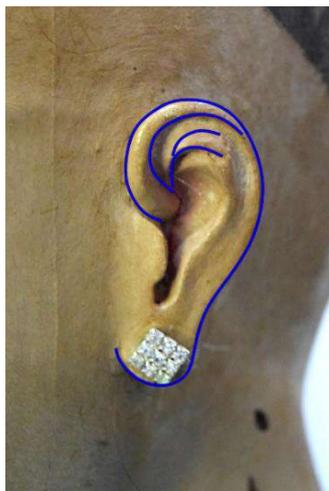
Figura 458 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, ligeiramente verticalizado, com porção superior com linhas sobrepostas, compostas por hélice, seus ramos e antélice. A região da concha é estreita, notadamente na porção inferior, e o trago é bem delineado.

Figura 459 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. O tronco é acinturado, com seios delineados.

Figura 460 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – Pescoço, colo e abdômen



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As mãos são encarnadas, com unhas em formato trapezoidal e pontas arredondadas. Seus dedos estão levemente flexionados, em movimento delicado, sendo que o médio e o anelar apresentam flexão maior. Na região palmar são visíveis linhas das pregas das articulações, tanto na palma, quanto nos dedos. No dorso, aparecem as cabeças dos ossos metacarpiais e as cabeças de falanges. Nos punhos, verifica-se a presença do ressalto da cabeça da ulna.

Figura 461 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – mão direita (dorso)



Figura 462 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – mão direita (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 463 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – mão esquerda (dorso)



Figura 464 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – mão esquerda (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 465 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – formato das unhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira, com trabalhos de escultura e marcenaria. Possui articulações à altura dos ombros e cotovelos em formato circular, do tipo bolacha, com encaixe macho/ fêmea simplificado, fixos por cavilhas (no braço direito parecem ter passado por intervenção inadequada, com substituição de peças). Entre o braço e o antebraço, há, ainda, peça intermediária, de formato afunilado, prolongando o tamanho da parte superior do braço.

Parte do antebraço, mãos e rosto possuem carnação e policromia e a região do abdômen possui pintura em azul claro, com seios delineados. A imagem não apresenta a parte posterior do tronco escavada, como encontrado nas peças masculinas. Sua parte inferior é feita com trabalho de marcenaria e formada por cinco travessas de madeira e base oitavada simples, com perfuração ao centro para fixação em andor. Acompanha cetro executado em madeira torneada.

Figura 466 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – articulações



Figura 467 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – articulações



Fonte: Fotografias de Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 08/10/2014, editadas pela autora.

Figura 468 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – estrutura de roca



Figura 469 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – parte posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 08/10/2014, editadas pela autora.

Foram realizadas radiografias na cabeça da escultura, posições frente e perfil, a fim de verificar quais os tipos de olhos de vidro foram utilizados pelo escultor, bem como quaisquer outros pontos que poderiam ser elucidados sobre a técnica utilizada. Nesse sentido, pode-se identificar nessa imagem olhos em formato esférico, ocos, com pedúnculo.

Também pode se verificar a linha de corte do rosto e a área da escavação para a inserção dos olhos e dentes (demarcada pela linha azul), além de dois grandes cravos, um na parte superior da cabeça e outro da parte inferior, utilizados, possivelmente, para a fixação das duas partes separadas do rosto.

Figura 470 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – Radiografias da cabeça – frente



Figura 471 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos – Radiografias da cabeça – perfil



Fonte: Fotografia de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

Figura 472 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos: Radiografias da cabeça – formato dos olhos

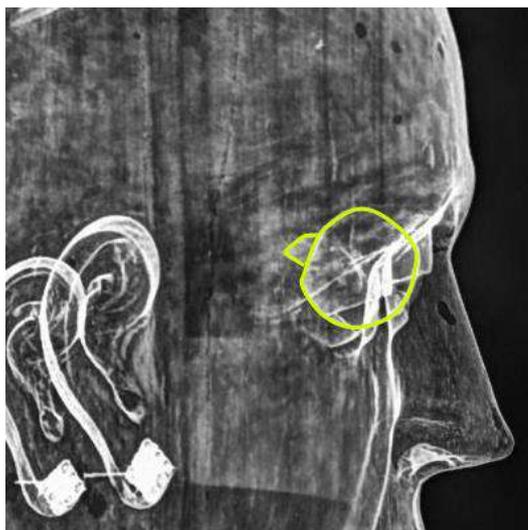
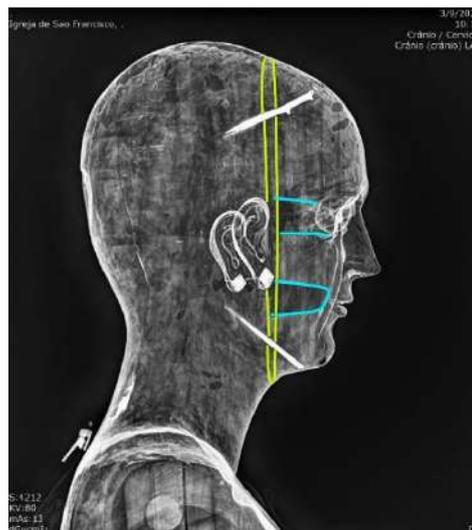


Figura 473 - Imagem de N. Sra. Rainha dos Anjos: Radiografias da cabeça – cortes e cravos



Fonte: Fotografias de Luiz Antônio Reggiani Lima, 03/09/2021

3.3.13 Nossa Senhora das Dores – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 474 - Imagem de N. Sra. das Dores – frente



Figura 475 - Imagem de N. Sra. das Dores – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Figura 476 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil



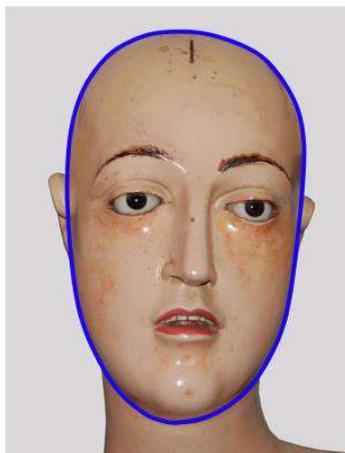
Figura 477 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

A peça em questão trata-se de imagem de vestir executada em madeira, anatomizada, representando Nossa Senhora das Dores, figurada jovem, sentada, com a cabeça ligeiramente inclinada à esquerda. Seu rosto, voltado para cima, tem formato ovalado, com bochechas acentuadas e duplo queixo.

Figura 478 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato do rosto



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Os olhos são pretos, de vidro, com pupilas que se confundem com o tom escuro da íris. Os arcos superiores e inferiores de seu desenho têm aproximadamente a mesma curvatura e se encontram às laterais por meio de linhas retas verticais. O sulco palpebral superior é realçado, porém sem grande profundidade, alongando-se até próximo à região da carúncula lacrimal, contornando-a.

Figura 479 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato dos olhos



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Suas sobrancelhas são arqueadas, com leve ressaltado do supercílio, quase imperceptível. São ligadas a um nariz reto e afilado por curva suave, que desce em linhas paralelas. O desenho de seu perfil mostra, ainda, a curva formada pelo duplo queixo, próximo ao pescoço, e queixo levemente achatado na porção frontal.

Figura 480 - Imagem de N. Sra. das Dores – região frontal

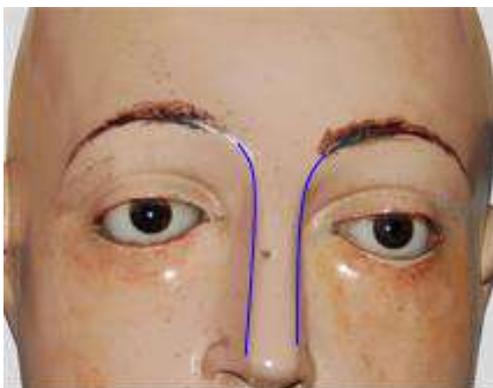


Figura 481 - Imagem de N. Sra. das Dores – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

A região entre o lábio superior e o nariz apresenta crista do filtro em desenho suavemente curvilíneo, sem grande ressaltado do sulco. A boca, avermelhada, está entreaberta, com dentes superiores aparentes. O lábio inferior é ligeiramente mais amplo que o superior, este angulado ao centro. Abaixo da boca há leve concavidade, que seria a prega labiomental, seguida de gelatina, em queixo em montículo.

Figura 482 - Imagem de N. Sra. das Dores – região oral e mental



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

As orelhas são rasas e têm desenho em C, mostrando as linhas da hélice, antélice e ramos. A região da concha é alongada, semelhante a uma letra B inclinada, e o desenho do trago é comedido, reduzindo-se a leve curva.

Figura 483 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato das orelhas



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidioese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

As mãos são apresentadas com grande detalhamento anatômico, apresentando unhas em formato trapezoidal e pontas arredondadas. No dorso, há sulcos circulares nas regiões das cabeças dos ossos metacarpias. As falanges dos dedos são alongadas, apresentando certo trato desproporcional.

Figura 484 - Imagem de N. Sra. das Dores – mãos



Figura 485 - Imagem de N. Sra. das Dores – formato das unhas



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidioese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, anatomizada, executada em madeira, com olhos de vidro. Apesar de ser uma imagem de vestir, sua escultura traz a Virgem trajando túnica longa rosada, a qual é encoberta por vestimenta em tecido. A peça possui articulações simples, à altura dos ombros e cotovelos, com sobreposição das peças, fixas por parafuso distenso, facilitando o movimento de pêndulo.

Há divisão de blocos aparente nas pontas dos joelhos e dos sapatos e, como outras imagens de vestir analisadas, não apresenta cabelos esculpidos, sendo utilizada peruca.

Acompanha a peça, assento de madeira, composto por tábuas de formato quadrangular, sendo a inferior estendida, onde a Virgem apoia os pés.

Figura 486 - Imagem de N. Sra. das Dores – articulações

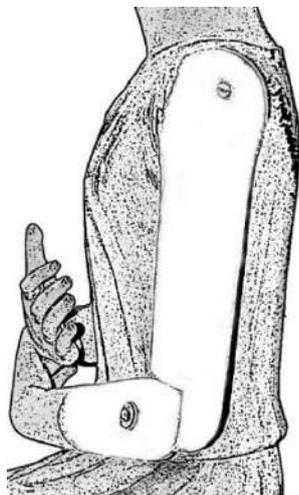


Figura 487 - Imagem de N. Sra. das Dores – articulações



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

Figura 488 - Imagem de N. Sra. das Dores – divisão de blocos



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 24/09/2014, editadas pela autora.

3.3.14 São Francisco de Assis de Assis – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 489 - Imagem de S. Francisco de Assis – frente



Figura 490 - Imagem de S. Francisco de Assis – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/11/2014, editadas pela autora.

Figura 491 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil



Figura 492 - - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/11/2014, editadas pela autora.

Imagem de vestir, de roca, representando São Francisco de Assis, figurado jovem, de pé, em posição frontal. Tem o rosto em formato ovalado, levemente alongado, com maçãs acentuadas.

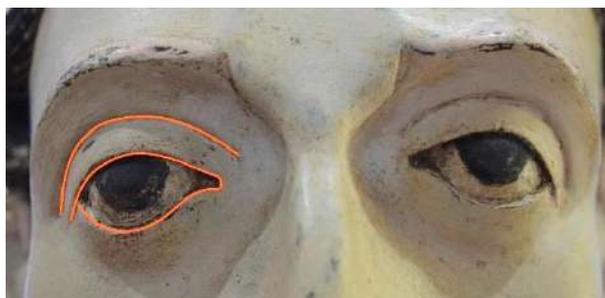
Figura 493 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato do rosto



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

São Francisco tem o olhar voltado para cima, pupilas que se confundem com o escuro da íris, e desenho do olho que mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Apresenta, ainda, carúncula lacrimal estendida em formato geométrico.

Figura 494 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato dos olhos



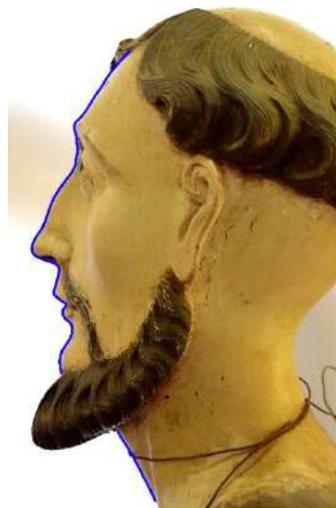
Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, sendo, além de pintadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, com ligeiro franzir de cenho, movimentando o músculo corrugador de supercílio. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz afilado, em linhas paralelas, apresentando curvatura na área do rínio, quando visto em perfil.

Figura 495 - Imagem de S. Francisco de Assis – região frontal



Figura 496 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, levemente rosada, tem lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, há leve concavidade, referente à prega labiomental. A barba é longa, com estrias finas, formando mechas de desenho curvilíneo, em S, retorcidas na porção frontal. Os bigodes saem das narinas e também são finalizados em curvatura acentuada às extremidades.

Figura 497 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mental e barba

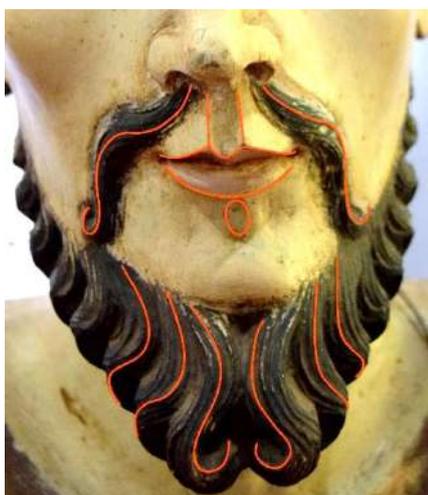


Figura 498 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mental e barba



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice e antélice. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 499 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato das orelhas



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são castanhos, tripartidos, cortados com tonsura, com mechas em estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, nesse mesmo desenho, com mechas em ondas que se encontram ao centro, e, às laterais, mechas em rolos.

Figura 500 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos



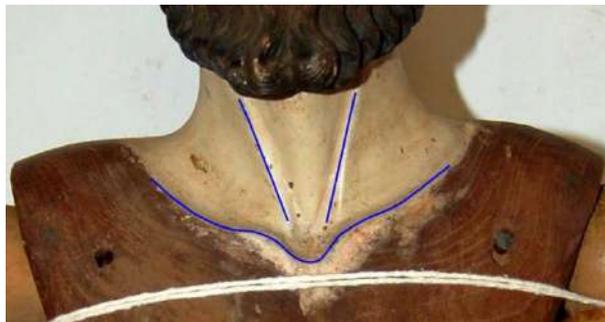
Figura 501 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. No pescoço é perceptível o músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes que descem até o esterno.

Figura 502 - Imagem de S. Francisco de Assis – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As mãos são encarnadas, podendo-se notar no dorso as linhas dos metacarpos e cabeças de falanges nos dedos. Têm os dedos médio e anelar flexionados, em movimento delicado, com dobras (cabeças de falanges) em ângulo bem demarcado. Nota-se, ainda, as linhas das pregas das articulações nos dedos e apenas uma na palma, próximo ao polegar. As unhas têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

Figura 503 - Imagem de S. Francisco de Assis – mão direita (dorso)

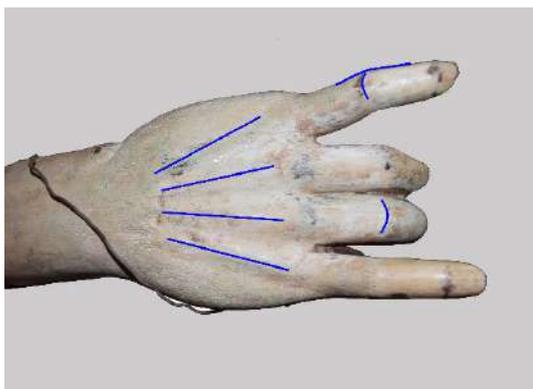


Figura 504 - Imagem de S. Francisco de Assis – mão direita (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 505 - Imagem de S. Francisco de Assis – mão esquerda (dorso)

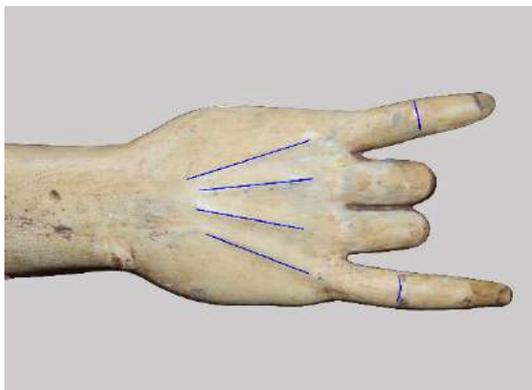
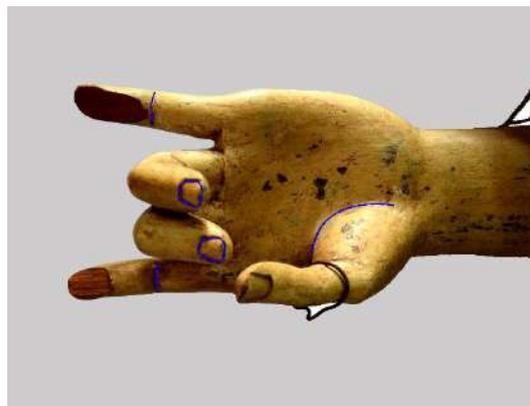


Figura 506 - Imagem de S. Francisco de Assis – mão esquerda (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 507 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato das unhas



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira, composta por cabeça, tronco, membros superiores e estrutura de roca. Possui articulações à altura dos ombros e cotovelos do tipo esfera macho/fêmea, fixas por cavilhas de madeira. A cabeça e o tronco são em bloco único e, nesse último, podem ser identificadas as linhas dos veios da madeira.

Tem a parte posterior do tronco escavada e a parte inferior da peça é feita com trabalho de marcenaria, composta por quatro travessas de madeira e base simples, de formato circular. Antebraço, mãos, colo, rosto e cabelos possuem carnação e policromia e a região do tronco, braços e estrutura de roca – travessas e base – não possuem pintura.

Figura 508 - Imagem de S. Francisco de Assis – articulações



Figura 509 - Imagem de S. Francisco de Assis – articulações



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/11/2014, editadas pela autora.

Figura 510 - Imagem de S. Francisco de Assis – estrutura de roca



Figura 511 - Imagem de S. Francisco de Assis – escavação na parte posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/11/2014, editadas pela autora.

3.3.15 São Luiz, Rei de França – Igreja de São Francisco de Assis

**Figura 512 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– frente**



**Figura 513 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– posterior**



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/11/2014, editadas pela autora.

**Figura 514 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– perfil**



**Figura 515 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– perfil**



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 26/11/2014, editadas pela autora.

Imagem de vestir, de roca, representando São Luiz Rei de França, figurado jovem, de pé, em posição frontal, com rosto em formato ovalado. Não há representação de cabelos esculpidos, como acontece com as outras figuras masculinas aqui estudadas. A peça, ao ser devidamente paramentada para as procissões, possivelmente utilizava peruca longa, conforme dita sua iconografia.

Figura 516 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – formato do rosto



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

São Luiz tem o olhar voltado para baixo, possuindo olhos pretos, esculpidos e policromados, com pupilas que se confundem com o escuro da íris, e desenho que mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. Apresenta, ainda, carúncula lacrimal estendida.

Figura 517 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – formato dos olhos



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada. Na região da glabella, vemos formato de Y, que desce para um nariz alongado, em linhas levemente abauladas, apresentando suave curvatura quando visto em perfil.

**Figura 518 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– região frontal**



**Figura 519 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– perfil**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, rosada, tem lábio inferior mais largo e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, há leve concavidade, referente à prega labiomental, seguida de gelatina, em queixo em montículo. Apresenta bigodes castanhos, saindo das narinas, de formato curvilíneo, composto por estrias finas.

Figura 520 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – região oral, mental e barba



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, ramos e antélice. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

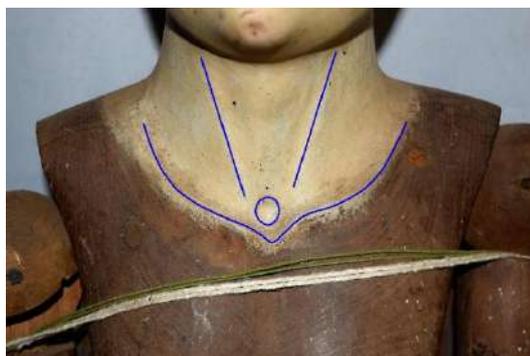
Figura 521 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – formato das orelhas



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um V ao centro, encimado por concavidade oval. Na região do pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno.

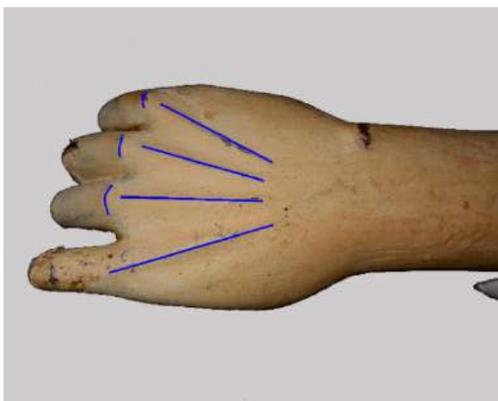
Figura 522 - Imagem de S. Luiz, Rei de França – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Pode-se notar, no dorso das mãos, as linhas dos metacarpos e cabeças de falanges nos dedos. Têm os dedos médio e anelar flexionados, em movimento delicado, com dobras (cabeças de falanges) em ângulo bem demarcado. Nota-se, ainda, as linhas das pregas das articulações nos dedos e apenas uma na palma, próximo ao polegar. As unhas têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

**Figura 523 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– mão direita (dorso)**



**Figura 524 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– mão direita (palma)**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

A peça apresenta par de pernas avulsas (ou móveis/ desprendidas do corpo), afixadas sobre a base, esculpidas desde a panturrilha aos pés, estes calçando sandálias. Têm os dedos alongados, com dobras das articulações proeminentes, anguladas. À lateral, vê-se o ressalto do maléolo. As unhas, como nas mãos, têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

**Figura 525 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– pés**



**Figura 526 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– pés**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira, composta por cabeça, tronco, membros superiores e estrutura de roca. Possui articulações à altura dos ombros e cotovelos do tipo esfera macho/fêmea, fixas por cavilhas de madeira. A cabeça e o tronco são em bloco único e, nesse último, podem ser identificadas as linhas dos veios da madeira.

Tem a parte posterior do tronco escavada e a parte inferior da peça é feita com trabalho de marcenaria, composta por quatro travessas de madeira e base simples, de formato oval, recortada na porção posterior. Antebraço, mãos, colo e rosto possuem carnação e policromia e a região do tronco, braços e estrutura de roca – travessas e base – não possuem pintura.

**Figura 527 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– articulações**



**Figura 528 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– parte posterior escavada**



Fonte: Fotografias de Memorial da Arquidioese de Belo Horizonte, 26/11/2014, editadas pela autora.

**Figura 529 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– articulações**



**Figura 530 - Imagem de S. Luiz, Rei de França
– estrutura de roca**



Fonte: Fotografias de Memorial da Arquidioese de Belo Horizonte, 26/11/2014, editadas pela autora.

3.3.16 Santo Antônio de Pádua – Igreja de Nossa Senhora do Pilar

Figura 531 - Imagem de S. Antônio de Pádua – frente



Figura 532 - Imagem de S. Antônio de Pádua – posterior



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 533 - Imagem de S. Antônio de Pádua – perfil



Figura 534 - Imagem de S. Antônio de Pádua – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

A peça em questão trata-se de imagem de vestir, de roca, onde Santo Antônio é figurado jovem, de pé, em posição frontal. Seu rosto tem formato ovalado, levemente alongado, e duplo queixo.

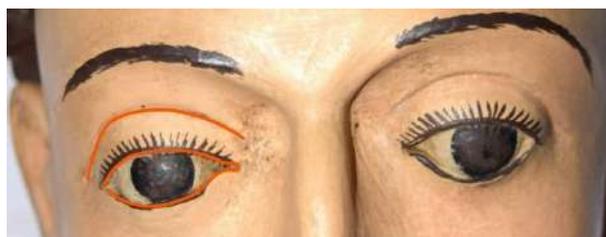
Figura 535 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são esculpidos e policromados, com pupilas que se confundem ao castanho escuro da íris. Seu desenho mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico retangular.

Figura 536 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo desenho em Y na região da glabella, junção do supercílio com o nariz. Este, é afilado, apresentando curva na área do rínio. A linha do perfil mostra a saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço.

Figura 537 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região frontal



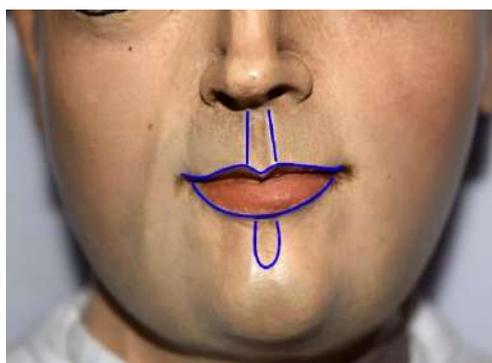
Figura 538 - Imagem de S. Antônio de Pádua – perfil



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas convergentes na crista do filtro. A boca, levemente avermelhada, tem lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, leve concavidade, referente à prega labiomental e queixo em montículo. Às laterais, aparecem linhas muito suaves da prega nasolabial.

Figura 539 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, alongado, notadamente no lóbulo, com porção superior com linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, ramos e antélice. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 540 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são castanhos, tripartidos, cortados com tonsura, com estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, nesse mesmo desenho, com mechas que se encontram ao centro.

Figura 541 - Imagem de S. Antônio de Pádua – cabelos (frente)



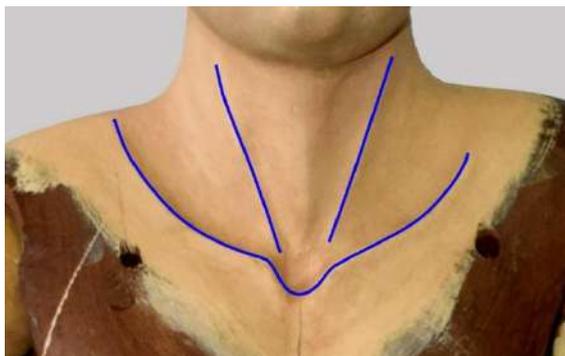
Figura 542 - Imagem de S. Antônio de Pádua – cabelos (perfil)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. Na região do pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno.

Figura 543 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

A peça passou por diversas intervenções que se mostram nítidas em certas partes, como nas mãos, que parecem ter recebido tratamento inadequado nos dedos, o que dificulta a análise. Nesse sentido, buscamos demarcar apenas o que julgamos ainda fazer parte do original, verificando que: As mãos apresentam dorso roliço, estão abertas, com dedos levemente flexionados, mostrando as linhas dos metacarpos no dorso e cabeças de falanges. As unhas estão muito danificadas, porém, em algumas que conservam a escultura original, percebe-se que têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

Figura 544 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão direita (dorso)

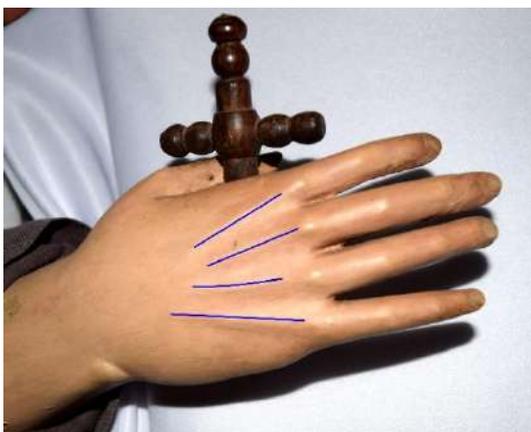


Figura 545 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão direita (palma)

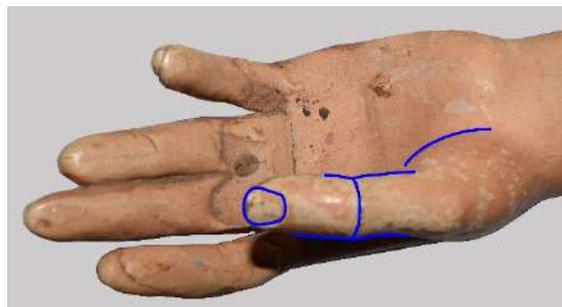


Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 546 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão esquerda (dorso)



Figura 547 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão esquerda (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 548 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato das unhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como uma imagem de vestir, de roca, executada em madeira. Possui articulações à altura dos ombros e cotovelos do tipo esfera macho/fêmea, fixas por cavilhas de madeira e parafusos (recentes). Tem a parte posterior do tronco escavada, em formato trapezoidal. A parte inferior da peça é feita com trabalho de marcenaria e formada por quatro travessas de madeira e base oitavada simples com perfuração para fixação em andor. Antebraço, mãos, colo, rosto e cabelos possuem carnação e policromia e a região do tronco, braços e estrutura de roca – travessas e base – não possuem pintura.

Figura 549 - Imagem de S. Antônio de Pádua – articulações



Figura 550 - Imagem de S. Antônio de Pádua – parte posterior escavada



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 551 - Imagem de S. Antônio de Pádua – estrutura de roca



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

3.3.17 Santo Antônio de Pádua – Santuário Arquidiocesano de Santo Antônio da Roça Grande

**Figura 552 - Imagem de S. Antônio de Pádua –
frente****Figura 553 - Imagem de S. Antônio de Pádua –
posterior**

Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

**Figura 554 - Imagem de S. Antônio de Pádua –
perfil****Figura 555 - Imagem de S. Antônio de Pádua –
perfil**

Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

A peça em questão trata-se de imagem de vestir, de roca, onde Santo Antônio é figurado jovem, de pé, em posição frontal. Seu rosto tem formato ovalado, com bochechas acentuadas e duplo queixo.

Figura 556 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são esculpidos e policromados, com pupilas que se confundem ao castanho escuro da íris. Seu desenho mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico retangular.

Figura 557 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, possuindo supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo desenho em Y na região da glabella. O nariz é afilado, apresentando curva na área do rínio. A linha do perfil mostra seu duplo queixo e a saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço.

Figura 558 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região frontal

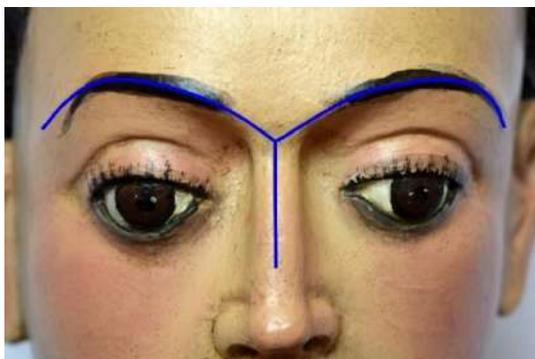


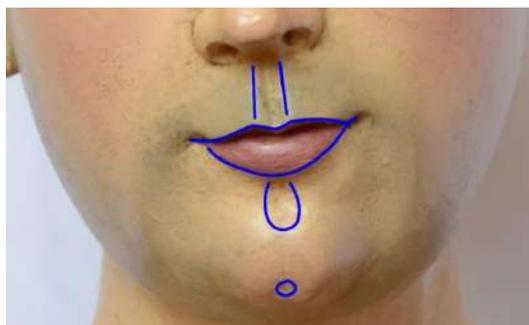
Figura 559 - Imagem de S. Antônio de Pádua – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, levemente avermelhada, tem lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, leve concavidade, referente à prega labiomental, seguida de gelatina, em queixo em montículo.

Figura 560 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com três linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice e antélice. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 561 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são castanhos, tripartidos, cortados com tonsura, com estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, nesse mesmo desenho, com mechas em ondas que se encontram ao centro.

Figura 562 - Imagem de S. Antônio de Pádua – cabelos (frente)



Figura 563 - Imagem de S. Antônio de Pádua – cabelos (perfil)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um V ao centro. Na região do pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno.

Figura 564 - Imagem de S. Antônio de Pádua – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As mãos são encarnadas, apresentando dorso roliço, onde pode-se notar as linhas dos metacarpos e cabeças de falanges nos dedos. A esquerda está aberta, com dedos médio e anelar exibindo uma maior aproximação entre si. A direita tem os dedos flexionados, em posição de segurar, em movimento delicado, com dobras (cabeças de falanges) em ângulo bem demarcado. Nota-se as linhas das pregas das articulações nos dedos e apenas uma na palma, próximo ao polegar. As unhas têm formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

Figura 565 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão esquerda (dorso)

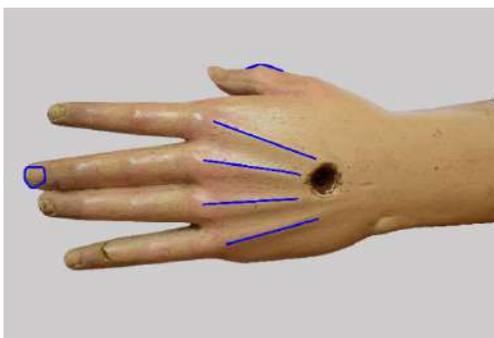
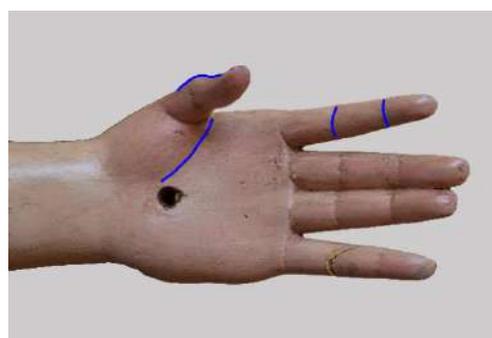
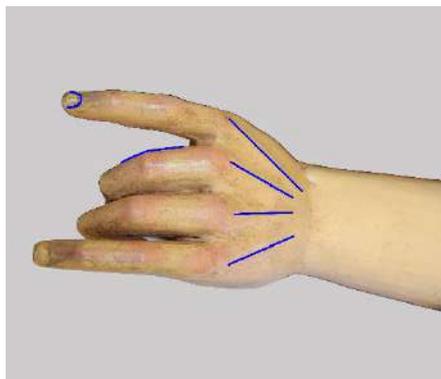


Figura 566 - Imagem de S. Antônio de Pádua – mão esquerda (palma)

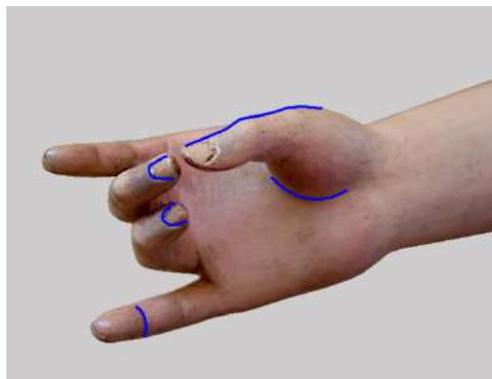


Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

**Figura 567 - Imagem de S. Antônio de Pádua –
mão direita (dorso)**



**Figura 568 - Imagem de S. Antônio de Pádua –
mão direita (palma)**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 569 - Imagem de S. Antônio de Pádua – formato das unhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Com relação à técnica, podemos classificá-la como imagem de vestir, de roca, executada em madeira. Possui articulações à altura dos ombros e cotovelos do tipo esfera macho/fêmea, fixas por cavilhas de madeira. Tem a parte posterior do tronco escavada, em formato trapezoidal. A parte inferior da peça é feita com trabalho de marcenaria e formada por quatro travessas de madeira e base oitavada simples. Antebraço, mãos, colo, rosto e cabelos possuem carnação e policromia e a região do tronco, braços e estrutura de roca – travessas e base – não possuem pintura.

Figura 570 - Imagem de S. Antônio de Pádua – articulações



Figura 571 - Imagem de S. Antônio de Pádua – parte posterior escavada



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 572 - Imagem de S. Antônio de Pádua – estrutura de roca



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Em análise realizada na Escola de Belas Artes, UFMG, pelas então alunas Andrezza Araújo e Camila Campos, foi executada radiografia da imagem de São Antônio, chegando-se às seguintes considerações:

Na radiografia é possível identificar as fibras da madeira em sentido vertical, tanto no tórax como nos braços. Assim como é possível confirmar os encaixes macho/fêmea e os pinos de madeira que os prendem, além dos cravos que fixam as ripas na parte superior da escultura. (ARAÚJO; CAMPOS, 2018, p. 35)

Figura 573 - Imagem de S. Antônio de Pádua – radiografia



Fonte: Alexandre Leão e Cláudio Nadalin *apud* (CAMPOS; CONDE, 2018, p. 35)

3.4 Imagens dissociadas

3.4.1 Papa Inocêncio III (busto) – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 574 - Imagem do Papa Inocêncio III – frente



Figura 575- Imagem do Papa Inocêncio III – posterior



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 576 - Imagem do Papa Inocêncio III – perfil



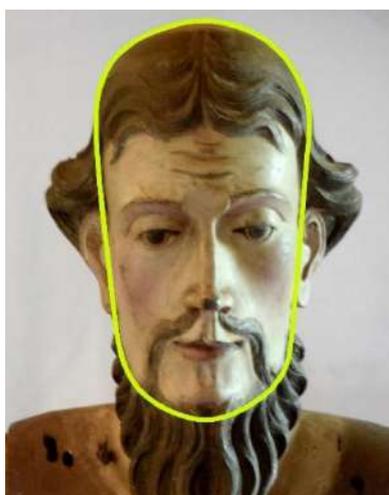
Figura 577 - Imagem do Papa Inocêncio III – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Busto de imagem de vestir, de roca, representando o Papa Inocêncio III pertencente ao grupo escultórico da “Cúria” (São Francisco recebendo a Regra escrita do Papa Inocêncio III, ladeado por dois cardeais), figurado em meia-idade e em posição frontal, com rosto magro de formato ovalado, alongado, maçãs do rosto acentuadas e linhas de expressão na frente.

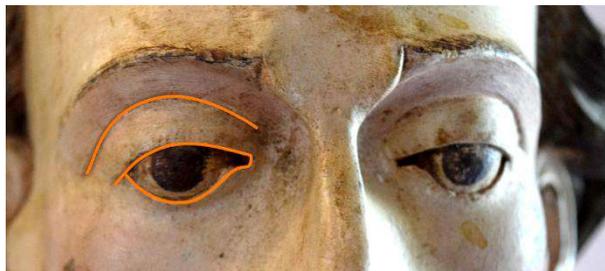
Figura 578 - Imagem do Papa Inocêncio III – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são esculpidos e policromados, de cor castanha escura, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico, com corte reto. Nota-se, ainda, que o olhar está voltado para baixo.

Figura 579 - Imagem do Papa Inocêncio III – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são curvilíneas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo desenho em Y na região da glabella, junção do supercílio com o nariz. Este, é afilado, apresentando curva na área do rínio, quando visto de perfil. Além disso, nota-se ligeiro franzir de cenho, com movimento do músculo corrugador de supercílio e prócero, e três linhas de expressão na frente. O perfil de seu rosto mostra a saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea na região do pescoço, e o ressalto do supercílio.

Figura 580 - Imagem do Papa Inocêncio III – região frontal



Figura 581 - Imagem do Papa Inocêncio III – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, levemente avermelhada, tem lábio inferior mais largo e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, há concavidade, de formato ovalado, referente à prega labiomentual.

A barba é longa, com frisos finos, formando mechas de desenho curvilíneo, finalizando em volutas na porção frontal. Os bigodes saem das narinas e também são finalizados em volutas às extremidades.

Figura 582 - Imagem do Papa Inocêncio III – região oral, mental e barba



Figura 583 - Imagem do Papa Inocêncio III – região oral, mental e barba



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, alongado, com porção superior apresentando linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, antélice e ramos. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 584 - Imagem do Papa Inocêncio III – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são castanhos, bipartidos, cortados com tonsura, podendo ser dividido em duas partes: A porção dos cabelos que ficaria escondida sob a mitra ou tiara papal é quase totalmente apenas pintada, sem o entalhe de estrias ou mechas. Já a parte que ficaria descoberta foi feita contornando a cabeça, e é trabalhada em estrias finas que se movimentam em Ss alongados, compondo mechas curvilíneas, destacando-se duas delas às laterais, que se prolongam até a porção posterior da cabeça, onde vemos, ainda, sulcos em curva e contra-curva, separando as duas formas de tratamento executadas nos cabelos.

Figura 585 - Imagem do Papa Inocêncio III – cabelos (frente)



Figura 586 - Imagem do Papa Inocêncio III – cabelos (posterior)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 587 - Imagem do Papa Inocêncio III – cabelos (perfil)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro, não sendo, porém, visível na fotografia, pois a região fica encoberta sob a longa barba.

As mãos são encarnadas, estão abertas e com os punhos e dedos levemente flexionados, como em posição de bênção. Os dedos apresentam as cabeças das falanges bem demarcadas, devido à curvatura, além de suave movimentação, demonstrada pela leve variação em seus

posicionamentos. Também são visíveis as pregas de articulação nos dedos e região palmar. Os dedos anelar e médio exibem uma maior aproximação entre si e no dorso das mãos pode-se notar nitidamente as linhas dos metacarpos. As unhas apresentam formato trapezoidal, com pontas arredondadas.

Figura 588 - Imagem do Papa Inocêncio III – mão direita (dorso)

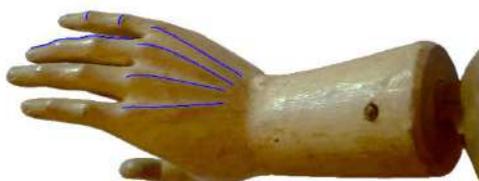
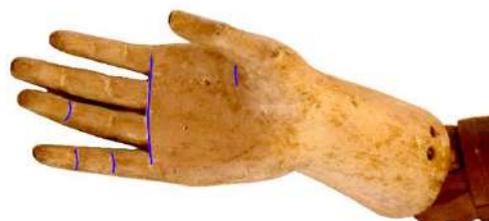


Figura 589 - Imagem do Papa Inocêncio III – mão direita (palma)

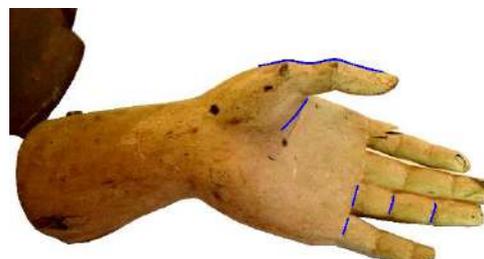


Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 590 - Imagem do Papa Inocêncio III – mão esquerda (dorso)



Figura 591 - Imagem do Papa Inocêncio III – mão esquerda (palma)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 592 - Imagem do Papa Inocêncio III – formato das unhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Como as outras peças do conjunto da Cúria, imagem do Papa Inocêncio III perdeu parte de sua composição: o antebraço esquerdo e a estrutura de roca. A peça ainda permanece, porém, com todo o braço direito, no qual se pode verificar o tipo de articulação utilizada.

Quanto à técnica, podemos, assim, classificar a peça como uma imagem de vestir/ roca, executada em madeira, possuindo articulação à altura dos ombros e cotovelos do tipo esfera macho/fêmea, fixas por cavilha de madeira. A articulação do ombro, entretanto, parece ter sido adaptada em intervenção, perdendo seu formato esférico. A região do tronco não apresenta policromia, sendo perceptíveis os veios da madeira. A peça é ocada, tendo a parte posterior recortada, em formato trapezoidal.

Figura 593 - Imagem do Papa Inocêncio III – articulações



Figura 594 - Imagem do Papa Inocêncio III – parte posterior escavada



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

3.4.2 Cardeal – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 595 - Cardeal – frente



Figura 596 - Cardeal – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 02/12/2014, editadas pela autora.

Figura 597 - Cardeal – perfil



Figura 598 - Cardeal – perfil



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 02/12/2014, editadas pela autora.

Busto de imagem de vestir, de roca, representando um dos cardeais pertencentes ao grupo escultórico da “Cúria” (São Francisco recebendo a Regra escrita do Papa Inocêncio III, ladeado por dois cardeais), figurado jovem e em posição frontal, com rosto de formato ovalado, escanhado.

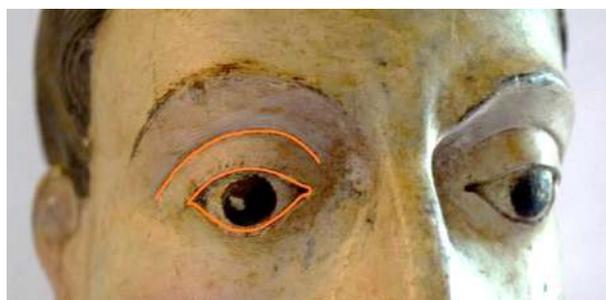
Figura 599 - Cardeal – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são pretos, esculpidos e policromados, sem representação das pupilas, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico. Nota-se, ainda, que o olhar está voltado para baixo.

Figura 600 - Cardeal – formato dos olhos



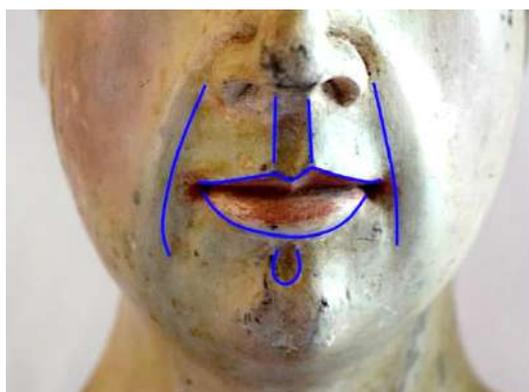
Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, notando-se, também, ligeiro franzir de cenho, com movimento do músculo corrugador de supercílio e prócero. O nariz é alongado e afilado, reto, quando visto de frente, e apresentando curva na área do rínio, quando visto de perfil. Este mostra, ainda, a saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea na região do pescoço.

Figura 601 - Cardeal – região frontal**Figura 602 - Cardeal – perfil**

Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, levemente avermelhada, tem lábio inferior mais largo e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, leve concavidade, que seria a prega labiomental, seguida de gelatina. Às laterais, aparecem as linhas da prega nasolabial, que podem ser relacionadas a rugas de expressão, aparentes em idade mais avançada.

Figura 603 - Cardeal – região oral e mental

Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com três linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, antélice e ramos. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 604 - Cardeal – formato das orelhas

Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são castanhos, tripartidos, cortados com tonsura, bem rente à cabeça, com estrias finas que se movimentam em Ss alongados. Na porção frontal, as mechas se encontram ao centro.

Figura 605 - Cardeal – cabelos (frente)**Figura 606 - Cardeal – cabelos (posterior)**

Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

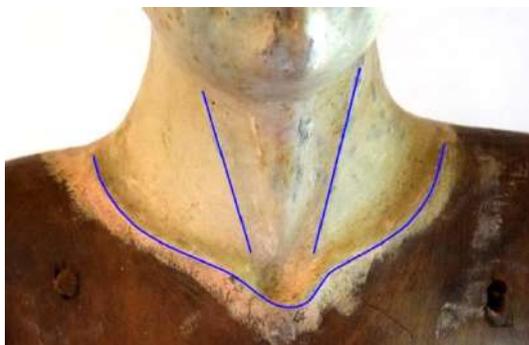
Figura 607 - Cardeal – cabelos (perfil)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. No pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno.

Figura 608 - - Cardeal – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Como as outras peças do conjunto da Cúria, imagem do Cardeal perdeu parte de sua composição: a estrutura de roca, os braços e as mãos. A peça ainda permanece, porém, com o antebraço direito, no qual se pode verificar a classificação da articulação utilizada.

Quanto à técnica, podemos, assim, classificá-la como uma imagem de vestir/ roca, executada em madeira, possuindo articulação à altura dos ombros do tipo esfera macho/fêmea, fixa por cavilha de madeira, sendo a única que ainda resta. A região do tronco não apresenta policromia e sua parte posterior é escavada, em formato hexagonal.

Figura 609 - Cardeal – articulações



Figura 610 - Cardeal – parte posterior escavada



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

3.4.3 Cardeal – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 611 - Cardeal – frente



Figura 612 - Cardeal – posterior



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 02/12/2014, editadas pela autora.

Figura 613 - Cardeal – perfil**Figura 614 - Cardeal – perfil**

Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 02/12/2014, editadas pela autora.

A peça em questão trata-se de busto de imagem de vestir, de roca, representando um dos cardeais pertencentes ao grupo escultórico da “Cúria” (São Francisco recebendo a Regra escrita do Papa Inocêncio III, ladeado por dois cardeais), figurado jovem e em posição frontal, com rosto de formato ovalado, escanhoadado.

Figura 615 - Cardeal – formato do rosto

Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são pretos esculpidos e policromados, sem representação das pupilas, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico.

Figura 616 - Cardeal – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo desenho em Y na região da glabella, junção do supercílio com o nariz. Este, é afilado e alongado, apresentando desenho ligeira curva no rínio, quando visto de perfil. A linha do perfil de seu rosto mostra, ainda, a saliência do supercílio e de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço.

Figura 617 - Cardeal – região frontal



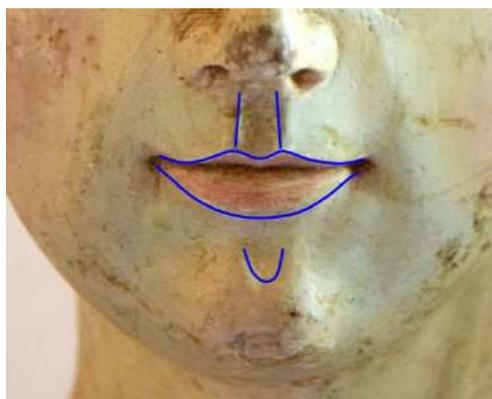
Figura 618 - Cardeal – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas destacadas na crista do filtro. A boca, levemente avermelhada, tem lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e curvilíneo, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, há leve concavidade, que seria a prega labiomentual.

Figura 619 - Cardeal – região oral e mental



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, com lóbulo alongado e porção superior com linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice, antélice e ramos. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 620 - Cardeal – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são castanhos, tripartidos, cortados com tonsura, bem rente à cabeça, com estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, as mechas se encontram em pequeno topete.

Figura 621 - Cardeal – cabelos (frente)**Figura 622 - Cardeal – cabelos (posterior)**

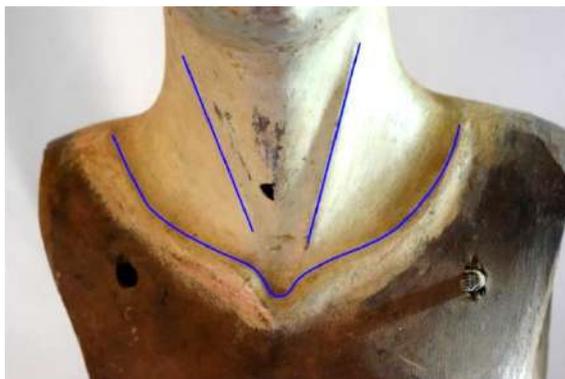
Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 623 - Cardeal – cabelos (perfil)

Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. No pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno.

Figura 624 - Cardeal – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Conforme dito anteriormente, a imagem do Cardeal trata-se de peça que perdeu parte de sua composição: a estrutura de roca, os braços e as mãos. Em fotografias cedidas pelo Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, datadas do ano de 2014, a peça ainda permanecia, porém, com o antebraço esquerdo, no qual se pode verificar a classificação da articulação utilizada.

Quanto à técnica, podemos, assim, classificá-la como uma imagem de vestir, executada em madeira, possuindo articulação à altura dos ombros do tipo esfera macho/fêmea, fixas por cavilha de madeira. A articulação à altura do cotovelo parece ter a mesma composição, mas com formato adaptado, sendo, ao invés de esférico, em formato oval, advinda de possível intervenção posterior. A região do tronco não apresenta policromia e sua parte posterior é escavada, em formato hexagonal.

Figura 625 - Cardeal – articulações



Figura 626 - Cardeal – parte posterior escavada



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

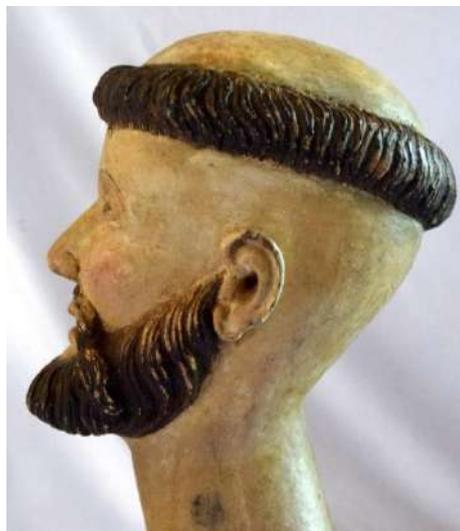
3.4.4 São Francisco de Assis (cabeça I) – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 627 - Imagem de S. Francisco de Assis – frente **Figura 628 - Imagem de S. Francisco de Assis – posterior**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 629 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil **Figura 630 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Cabeça de imagem de vestir, possivelmente de roca, representando São Francisco de Assis, figurado jovem, com rosto de formato ovalado, alongado, magro, levemente voltado para cima, com maçãs acentuadas. A maior parte da peça se perdeu, restando, hoje, apenas a cabeça que se encontra armazenada dentro de arca-banco, localizado no consistório da Igreja de São Francisco.

Figura 631 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são pretos, esculpidos e policromados, com pupilas que se confundem com o escuro da íris, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra superior. Além disso, a íris se encontra voltada ao alto, deixando boa parte da esclera aparente na parte inferior. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico. Ao redor dos olhos, apresenta concavidade, demarcando o globo ocular.

Figura 632 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, compondo desenho em Y na região da glabella, junção do supercílio com o nariz. Este, é afilado, curto, reto, em linhas paralelas. O perfil de seu rosto mostra a saliência de um tímido “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço, logo abaixo da barba.

**Figura 633 - Imagem de S. Francisco de Assis
– região frontal**



**Figura 634 - Imagem de S. Francisco de Assis
– perfil**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

A boca está entreaberta, com dentes superiores aparentes, e tem tom rosado claro. O lábio superior é fino e curvilíneo e o inferior não tem demarcação nítida de seu desenho, percebendo-se sua limitação inferior de encontro com a linha da prega labiomental. Também não se percebe claramente as linhas da crista do filtro. A barba é farta, com estrias grossas em S e bigode em mechas volumosas.

**Figura 635 - Imagem de S. Francisco de Assis –
região oral, mental e barba**



**Figura 636 - Imagem de S. Francisco de Assis –
região oral, mental e barba**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas são rasas, têm formato ligeiramente alargado, com linhas compondo hélice e antélice na parte superior. A região da concha é larga e profunda, o lóbulo é pequeno e forma curva próximo à área do trago. Esse último tem desenho muito sutil, quase imperceptível.

Figura 637 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são castanhos, cortados em tonsura que envolve a cabeça de modo uniforme, com estrias finas em C e S, sem grande movimentação.

Figura 638 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (frente)



Figura 639 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (perfil)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Conforme dito anteriormente, a peça perdeu parte de sua composição: a estrutura de roca, o tronco, os braços e as mãos, restando apenas a cabeça. Quanto à técnica, podemos, assim, classificá-la como uma imagem executada em madeira, com olhos pintados, apresentando policromia e carnação.

3.4.5 Imagem de São Francisco de Assis (busto) – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 640 - Imagem de S. Francisco de Assis – frente **Figura 641 - Imagem de S. Francisco de Assis – posterior**



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 02/12/2014, editadas pela autora.

Figura 642 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil **Figura 643 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil**



Fonte: Fotografias do Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 02/12/2014, editadas pela autora.

Escultura de busto remanescente de imagem de vestir, de roca, representando São Francisco de Assis, figurado jovem e em posição frontal, com rosto de formato ovalado, magro, levemente voltado à esquerda, com ossatura das maçãs acentuada, e com olhar voltado para baixo. Parte da peça se perdeu, inclusive toda sua estrutura de roca e braços, estando, hoje, armazenada dentro de arca-banco, localizado no consistório da Igreja de São Francisco.

Figura 644 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são pretos, esculpidos e policromados, apresentando arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico. Nota-se, ainda, que o globo ocular e a íris apontam o olhar em diferentes direções, de forma muito sutil, olho direito para baixo e esquerdo à direção esquerda.

Figura 645 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são curvilíneas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo desenho em Y na região da glabella, junção do supercílio com o nariz. Este, é afilado, apresentando curva na área do rínio, quando visto de perfil. Além disso, nota-se ligeiro franzir de cenho, com movimento do músculo corrugador de supercílio e prócero, e linha logo abaixo da glabella, que dão dramaticidade à expressão. O perfil de seu rosto mostra a saliência de um “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço, logo abaixo da barba.

Figura 646 - Imagem de S. Francisco de Assis – região frontal

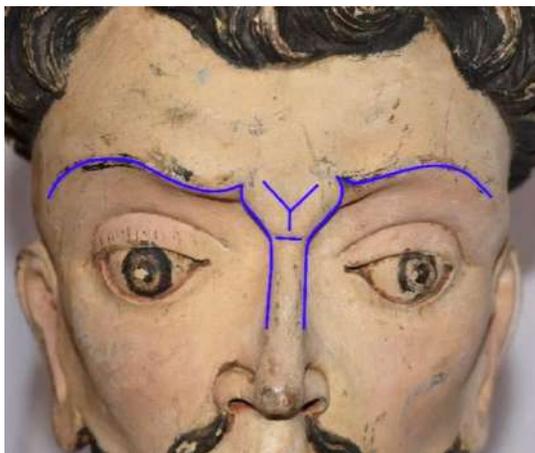


Figura 647 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca é pequena, levemente rosada, com dentes superiores aparentes. Tem o lábio inferior mais volumoso e o superior mais fino e curvilíneo, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, há leve concavidade, de formato ovalado, referente à prega labiomental.

A barba apresenta estrias finas, formando mechas de desenho curvilíneo, em S, finalizando em volutas na porção frontal. Os bigodes nascem ao lado das narinas e também são retorcidos às extremidades.

Figura 648 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mental e barba

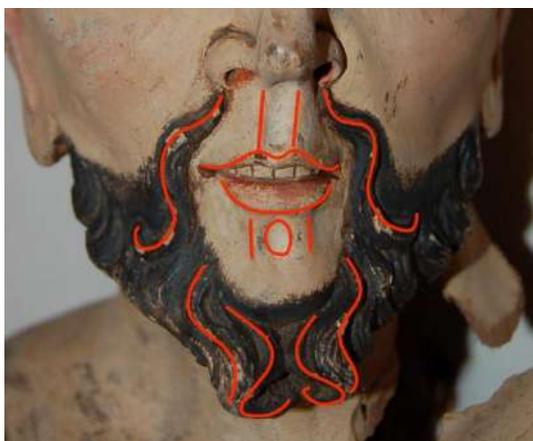


Figura 649 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mental e barba



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm desenho curvilíneo, alongado, com porção superior em duas linhas em espirais sobrepostas, compostas por hélice e antélice. A região da concha é estreita e o trago bem delineado.

Figura 650 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são castanhos, tripartidos, cortados com tonsura, com estrias que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta duas ondas que se encontram ao centro.

Figura 651 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (frente)



Figura 652 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (perfil)



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Seu colo é esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. No pescoço, é perceptível uma das linhas do músculo esternocleidomastóideo.

Figura 653 - Imagem de S. Francisco de Assis – região esterno-cleidomastóidea (pescoço e colo)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Conforme dito anteriormente, essa imagem de São Francisco de Assis trata-se de peça que perdeu parte de sua composição: a estrutura de roca, os braços e as mãos. Além de parte do próprio tronco e da cabeça estão fortemente danificadas por ataque de insetos xilófagos.

Quanto à técnica, podemos, assim, classificá-la como uma imagem de vestir, executada em madeira, com olhos esculpidos e policromados. Apresenta policromia e carnação no rosto e cabelos e a região do tronco não apresenta nenhum tipo de pintura. Sua parte posterior é escavada, possivelmente em formato retangular. Por essa cavidade é possível verificar o desbaste com o uso de ferramentas, além de serem perceptíveis os veios da madeira.

Figura 654 - Imagem de S. Francisco de Assis – parte posterior escavada



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

3.4.6 São Francisco de Assis (cabeça) – Igreja de São Francisco de Assis

Figura 655 - Imagem de S. Francisco de Assis – frente **Figura 656 - Imagem de S. Francisco de Assis – posterior**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Figura 657 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil **Figura 658 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil**



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Cabeça de imagem de vestir, possivelmente de roca, representando São Francisco de Assis, figurado jovem, com rosto de formato ovalado, alongado. A maior parte da peça se perdeu, restando, hoje, apenas a cabeça armazenada dentro de arca-banco, localizado no consistório da Igreja de São Francisco.

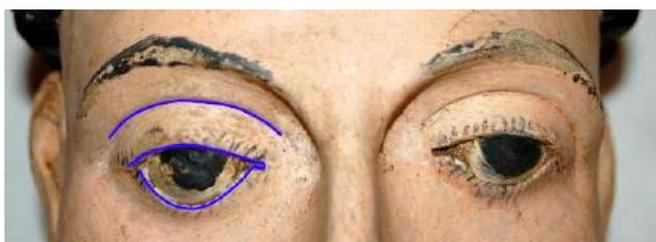
Figura 659 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato do rosto



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os olhos são pretos, esculpidos e policromados, com desenho que mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular. A carúncula lacrimal é estendida, possuindo formato geométrico.

Figura 660 - Imagem de S. Francisco de Assis – formato dos olhos



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Suas sobrancelhas são arqueadas, com supercílio esculpido em desenho que se encontra com o nariz em linhas paralelas. Na região da glabella, vê-se duas linhas, sugerindo ligeiro franzir de cenho. O nariz é afilado, alongado, com ligeira curva na região do rínio, quando visto de perfil. Esse também mostra a saliência de um tímido “pomo de Adão”, ou proeminência laríngea, na região do pescoço, logo abaixo da barba.

Figura 661 - Imagem de S. Francisco de Assis – região frontal



Figura 662 - Imagem de S. Francisco de Assis – perfil



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Apresenta sulco do filtro bem demarcado, com linhas paralelas na crista do filtro. A boca, levemente avermelhada, tem lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Abaixo dela, leve concavidade, referente à prega labiomentual.

A barba é longa, com estrias finas, formando mechas de desenho curvilíneo, em S, finalizando em rolos retorcidos na porção frontal. Os bigodes saem das narinas e também são retorcidos às extremidades.

Figura 663 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mental e barba



Figura 664 - Imagem de S. Francisco de Assis – região oral, mental e barba



Fonte: Fotografias de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

As orelhas têm formato alongado, curvilíneo, com linhas espirais na porção superior, compondo hélice e antélice. A região da concha é estreita, o trago bem delineado e o lóbulo alongado.

Figura 665 - Figura 671 – Imagem de S. Francisco de Assis – formato das orelhas



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Os cabelos são pretos, tripartidos, cortados em tonsura, com cachos compostos por estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, nesse mesmo desenho, com mechas em ondas que se encontram ao centro, e, às laterais, mechas em rolos.

Figura 666 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (frente)



Figura 667 - Imagem de S. Francisco de Assis – cabelos (perfil)



Fonte: Fotografia de Flávia Costa Reis, 06/03/2021

Conforme dito anteriormente, a peça perdeu parte de sua composição: a estrutura de roca, o tronco, os braços e as mãos, restando apenas a cabeça. Quanto à técnica, podemos,

assim, classificá-la como uma imagem executada em madeira, com olhos esculpidos e policromados, apresentando policromia e carnação, que parece, no entanto, se tratar de repintura executada em momento desconhecido.

CAPÍTULO 4 – ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AS OBRAS E SEUS TRAÇOS

Tendo como base a análise realizada nas 30 (trinta) obras atribuídas ao Mestre de Sabará e sua oficina – 6 em talha inteira, 1 imagem articulada, 17 imagens de vestir e 6 peças dissociadas – foi realizado nesse capítulo um estudo comparativo das partes anatômicas consideradas mais significativas. O objetivo é identificar as semelhanças existentes entre elas, por meio de padrões que se repetem nos desenhos e linhas na escultura. Nesse sentido, se pode verificar quais estilemas se reproduzem com mais frequência nas obras, nos permitindo atribuir aquelas que tiverem similaridades a um mesmo artista ou oficina, podendo confirmar as atribuições já feitas ou contestá-las.

Para tanto, serão utilizados os recortes fotográficos dos elementos anatômicos de cada peça, onde foi demarcado o desenho de seu contorno, de modo a destacar suas características mais expressivas. Esses recortes fotográficos serão colocados lado a lado, a fim de facilitar a visualização das similaridades entre os elementos.

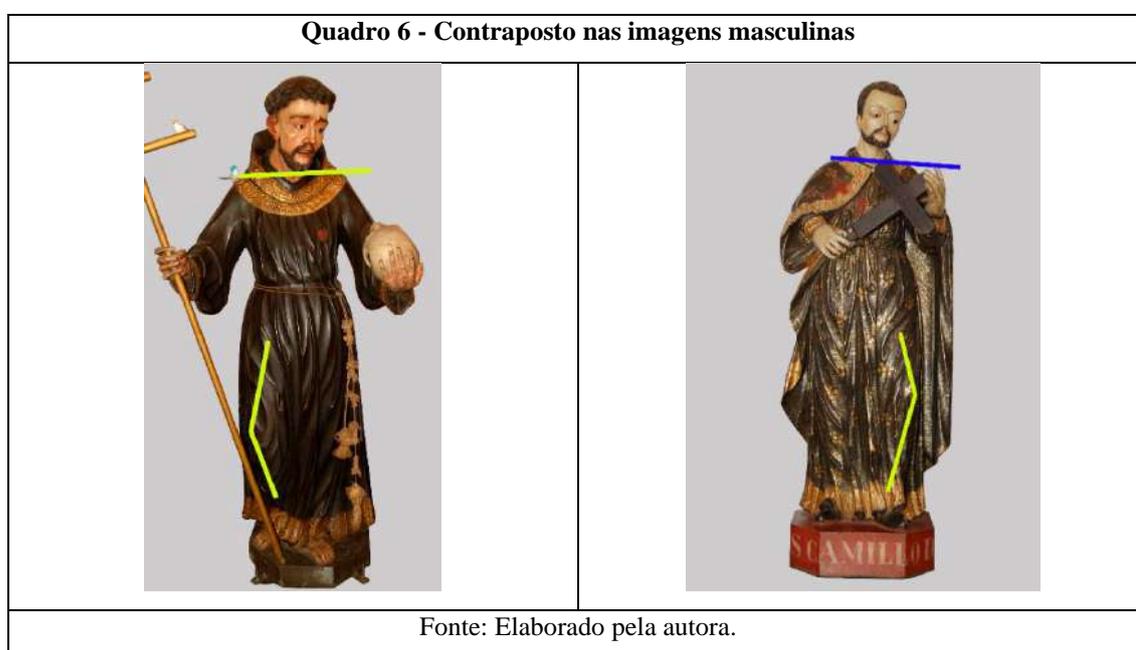
Num primeiro momento, serão mostradas as comparações entre as seis esculturas em talha inteira, mais a imagem articulada, que possuem definição de todo o corpo na anatomia e policromia. Esse estudo se baseará na análise do contraposto, cânones, linhas mestras da composição e formas geométricas encontradas nas figuras. Em seguida, se fará a análise dos elementos anatômicos em todas as trinta obras.

Optou-se, ainda, por dividir as peças entre masculinas e femininas, tendo como premissa a ideia de que as obras foram executadas seguindo as diferenças morfológicas existentes entre os dois gêneros. Em termos gerais, o rosto masculino, por exemplo, tem seu formato mais angulado, sobrancelhas salientes, osso do nariz mais definido, maçãs pronunciadas e mandíbula quadrada. Um rosto feminino apresenta formas mais arredondadas, com linhas em curvas menos acentuadas, suaves. Dentre as esculturas analisadas, constatou-se a existência de 19 (dezenove) peças masculinas e 11 (onze) femininas.

Após o estudo comparativo, as obras serão divididas em três grupos: o primeiro, contará com as peças que mostrarem os estilemas de forma mais perceptível, podendo se afirmar que foram feitas por um mesmo artista ou oficina. O segundo grupo conterà as obras em que os estilemas aparecem de forma tênue ou pouco distintos, possivelmente executadas por mãos menos hábeis tecnicamente, mas ainda fazendo parte da mesma oficina do primeiro grupo. Por fim, um terceiro grupo em que as obras não condizem com os estilemas encontrados na maioria das peças, sendo, assim, desconsideradas como executadas pelo mesmo artista ou oficina das demais.

4.1 Contraposto:

Figuras masculinas: Com relação ao contraposto, apesar de a diferença ser quase imperceptível, nota-se que as imagens têm o ombro mais baixo no mesmo lado da perna flexionada, e o ombro mais alto no lado da perna estendida. Isso seria, portanto, o contrário do esperado de uma peça com contraposto clássico, segundo o especificado por Hill (2012, p. 2). Nesse item, não foi verificado o contraposto da imagem de São Jorge, por ser peça articulada nas pernas, podendo se movimentar em vários ângulos.

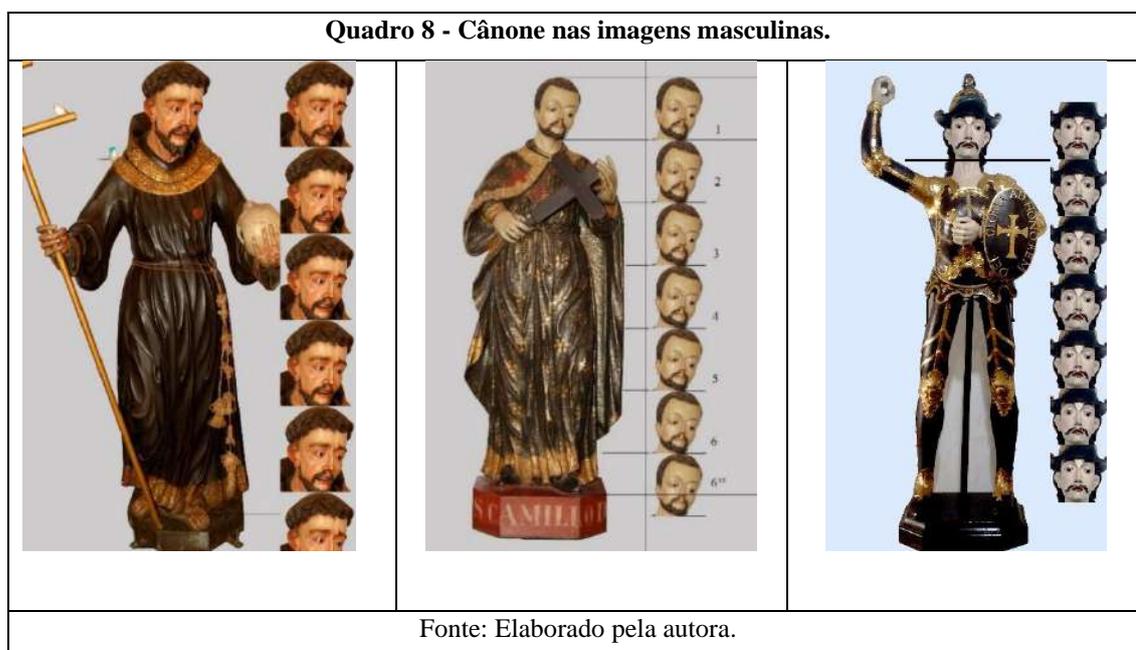


Figuras femininas: Nas obras femininas há maior variação com relação ao contraposto, conforme pode-se ver nas linhas traçadas ombro a ombro nas imagens abaixo. As imagens de Nossa Senhora da Conceição e de Santa Cecília apresentam o ombro mais elevado no mesmo lado da perna em descanso, mostrando, portanto, a postura em contraposto clássico. Já a imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos tem o ombro mais baixo no mesmo lado da perna em repouso, da mesma forma que as imagens masculinas apresentadas anteriormente, sendo discordante do esperado em uma postura em contraposto. Na imagem de Santa Apolônia percebe-se que a diferença de altura dos ombros é quase imperceptível.



4.2 Cânone:

Figuras masculinas: Quanto ao cânone, verificou-se que não existe padrão entre as três figuras masculinas analisadas, tendo uma delas a altura de seis cabeças e meia, a outra peça aproximadamente cinco cabeças e meia e a última sete cabeças.



Figuras femininas: As seis figuras femininas em talha inteira analisadas apresentam cânone de 6 cabeças, mantendo, portanto, um padrão entre si.

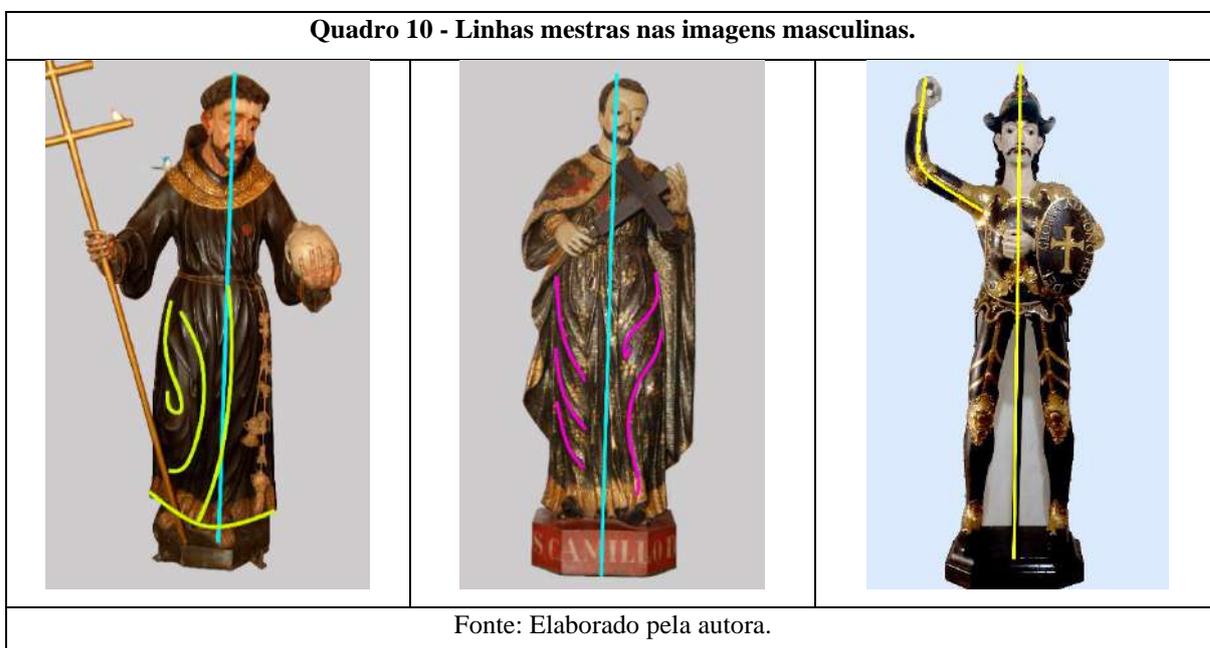


4.3 Linhas mestras da composição:

Figuras masculinas: As figuras masculinas em talha inteira têm eixo central verticalizado, quebrado por linhas diagonais em curvas suaves na vestimenta, notadamente na porção inferior da túnica, que respondem ao movimento feito pelas pernas, de forma naturalista. No caso da imagem de São Jorge, essa verticalidade é quebrada pela linha diagonal formada pelo seu braço direito erguido.

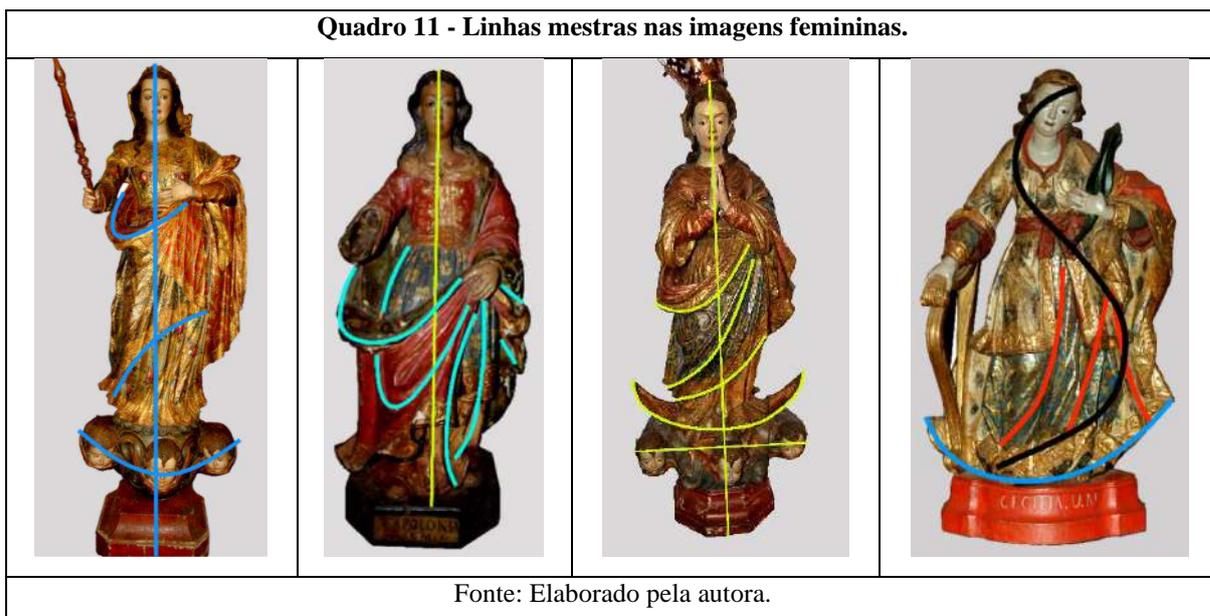
Também com relação ao panejamento, podemos perceber que apresentam pregueamento em dobras finas, em sua maioria verticais, sem grande efeito de movimento nas barras. Sua movimentação, conforme citado anteriormente, responde aos movimentos do corpo,

à exceção de linhas ao lado direito da vestimenta de São Camilo, que apresenta sutil movimentação esvoaçante em diagonal.



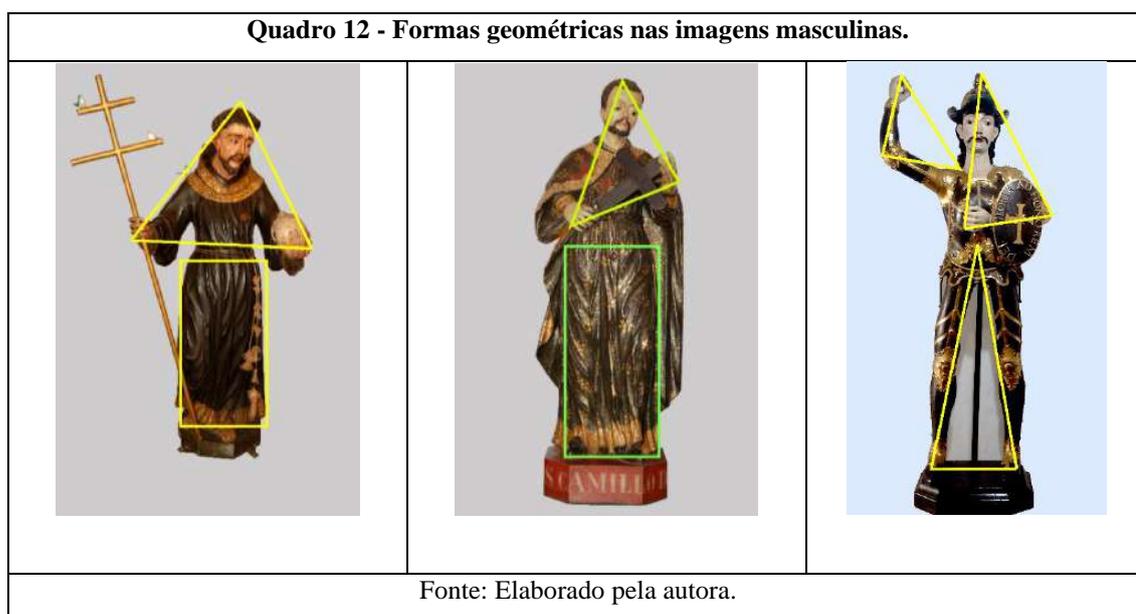
Figuras femininas: As três primeiras peças – Nossa Senhora Rainha dos Anjos, Santa Apolônia e Nossa Senhora da Conceição – apresentam eixo central verticalizado, porém com aparência levemente mais enviesada que as figuras masculinas. Isso se dá principalmente devido às linhas diagonais encontradas na vestimenta, que causam a percepção de maior movimentação corporal, apesar de as peças terem composição predominantemente retilínea. A imagem de Santa Cecília, no entanto, apresenta linhas acentuadamente curvilíneas, se diferenciando das outras três figuras femininas.

Com relação ao panejamento, da mesma forma que as figuras masculinas, as peças apresentam drapeado em dobras finas, em sua maioria verticalizadas, quebradas pelas dobras em diagonal. Além desses pontos, nota-se em comum entre as peças larga dobra do mando, passando sob o braço esquerdo, com ponta presa sob o braço direito. As peças femininas apresentam mantelete drapeado à altura do colo, com joia losangular ao centro. A Santa Cecília, mais uma vez, se diferencia das demais figuras femininas analisadas, apresentando panejamento bem mais movimentado, com dobras largas, principalmente diagonais.

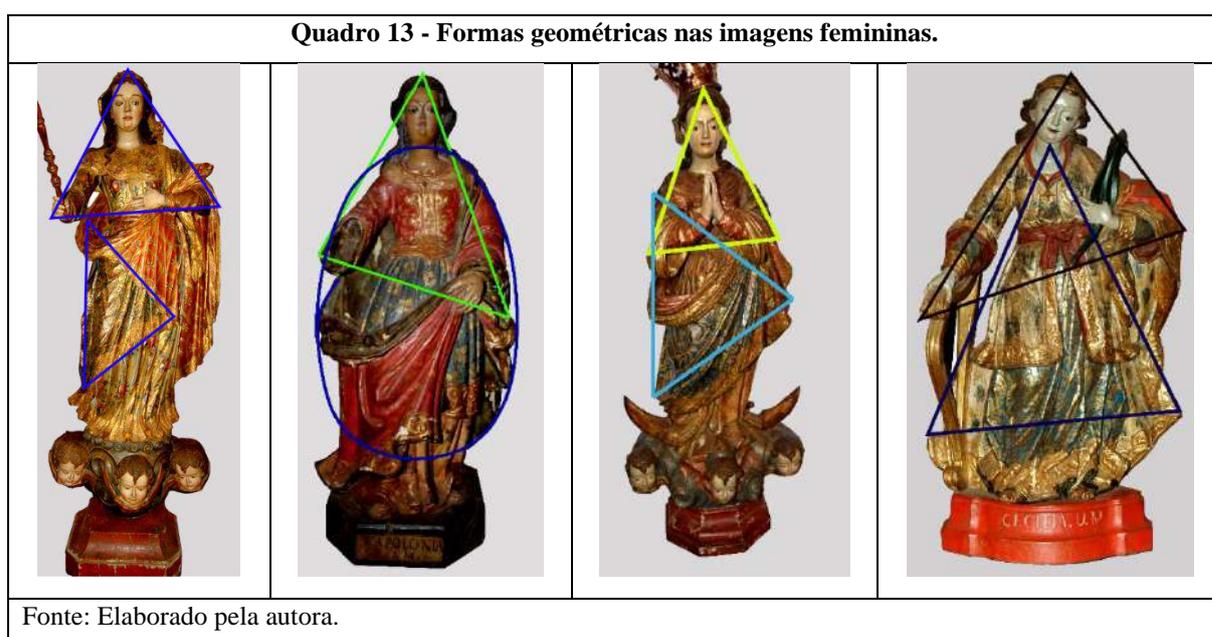


4.4 Formas geométricas:

Figuras masculinas: Com relação às formas geométricas encontradas, foram utilizadas, como referência, tanto a anatomia, quando o panejamento, ou seja, a composição geral da peça. Nesse sentido, verificou-se que as obras masculinas apresentam triângulo na parte superior, com vértice nas mãos e na cabeça, entretanto a escultura de São Camilo apresenta ângulo mais fechado e inclinado. A porção inferior das peças pode ser retratada em retângulo vertical, contornando a posição das pernas. A imagem de São Jorge difere-se das demais por apresentar três triângulos, dois na porção superior – o primeiro no braço direito, com vértices no ombro, mão e cotovelo, e o segundo triângulo com vértices na cabeça do santo, cotovelo e mão do braço esquerdo.



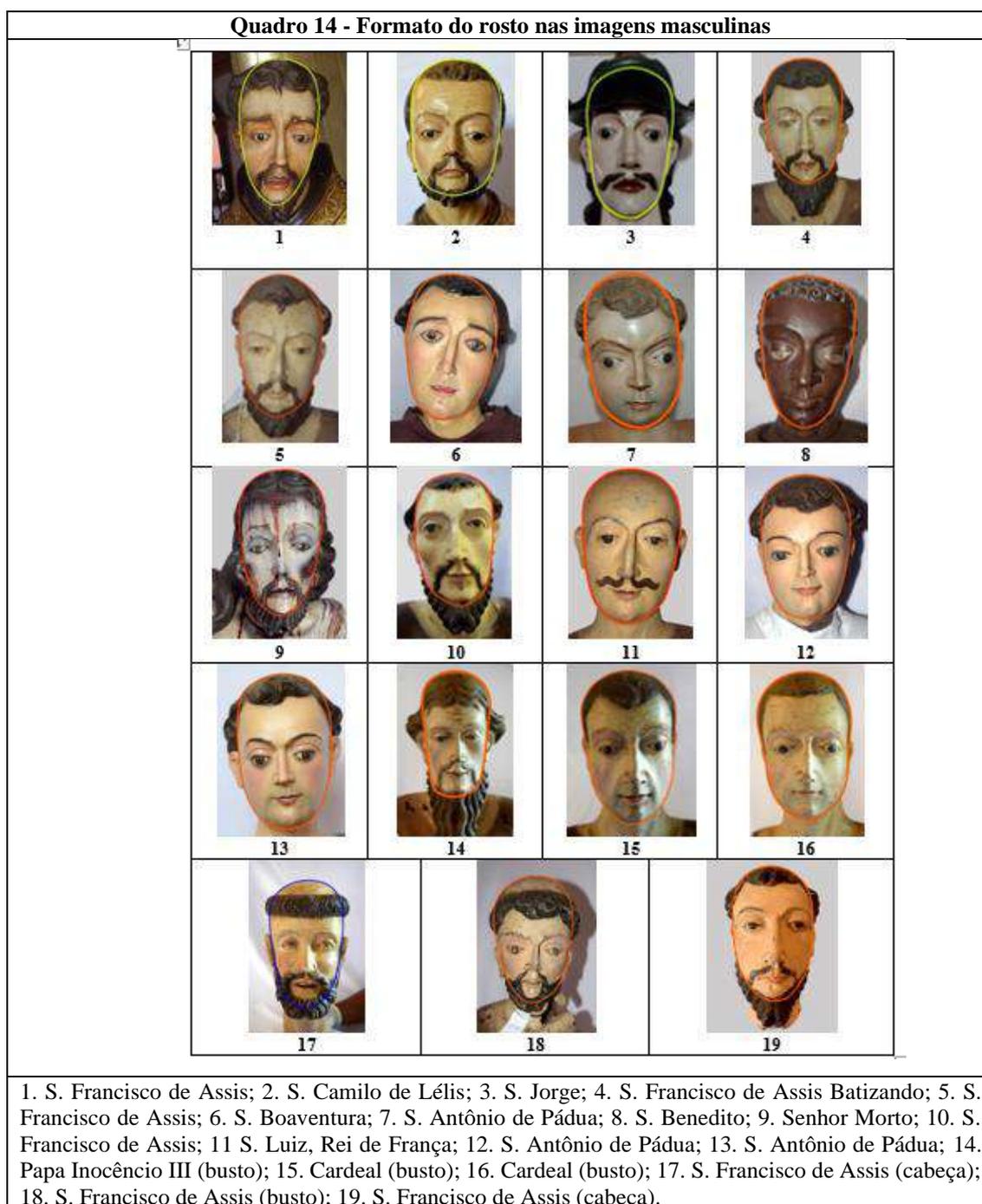
Figuras femininas: Estas apresentam triângulo na porção superior, porém sem semelhanças entre si, pois os vértices não exibem o mesmo padrão. Esse triângulo está relacionado à gestualidade da peça, que obedece às iconografias. A imagem de Santa Apolônia ainda mostra composição externa ovalada e a Santa Cecília grande triângulo na porção inferior. As imagens de Nossa Senhora Rainha dos Anjos e Nossa Senhora da Conceição mostram mais semelhança entre si, pois apresentam triângulo na porção superior e outro na inferior, na vestimenta, porém com vértices diferenciados.



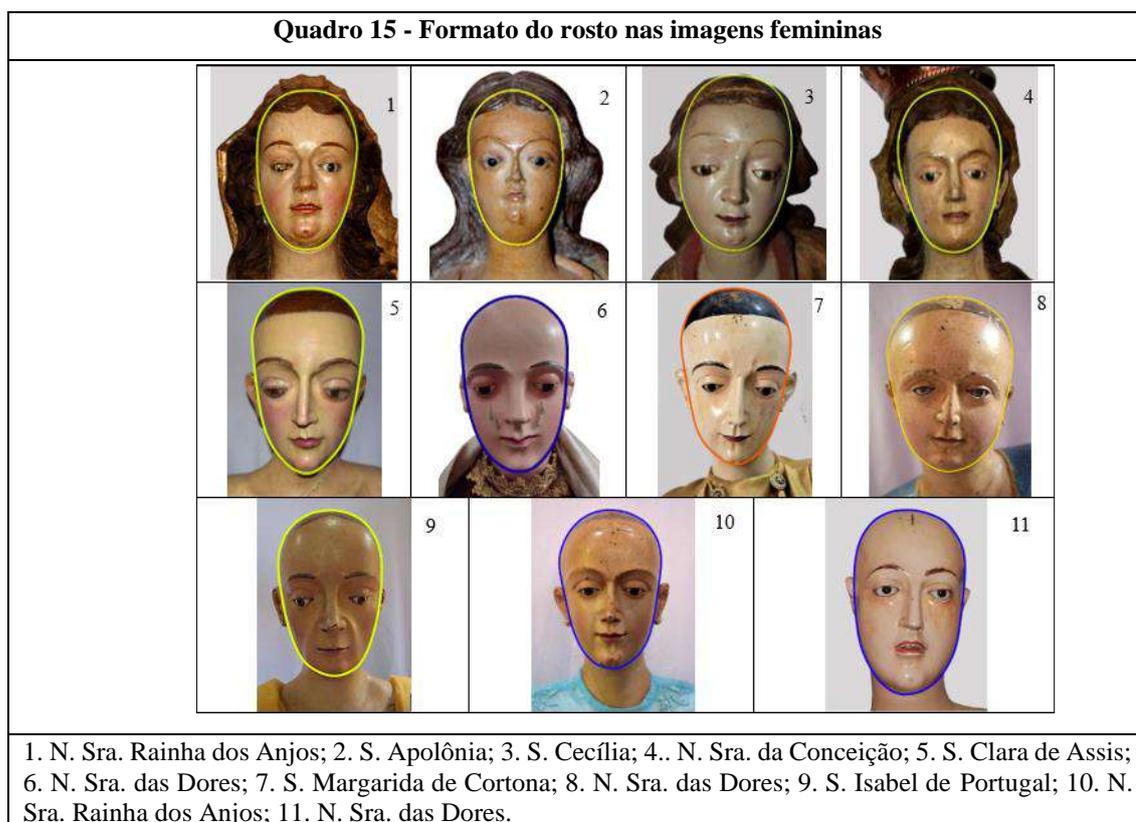
4.5 Elementos anatômicos:

4.5.1 Rosto:

O formato dos rostos das imagens masculinas analisadas é ovalado, alongado, tendo a porção inferior mais afinada. Em algumas peças, o formato tende para o retangular, tendo as linhas laterais quase paralelas. Nas imagens com barba longa, o rosto aparece ainda mais afilado, magro, alongando as linhas laterais.



O formato do rosto das peças femininas segue padrão parecido, sendo levemente alongado, com a porção inferior mais afinada. Diferem desse parâmetro, a imagem de Nossa Senhora das Dores, mostrada na figura de número 8, que tem o rosto mais arredondado que alongado, e outra imagem de Nossa Senhora das Dores [11], que mostra o rosto tendendo para o retangular, não mostrando a parte inferior do rosto tão afinada quanto as outras. Já a imagem de Santa Cecília [3] tem o rosto em um ovalado quase simétrico nos afinamentos inferior e superior do desenho.

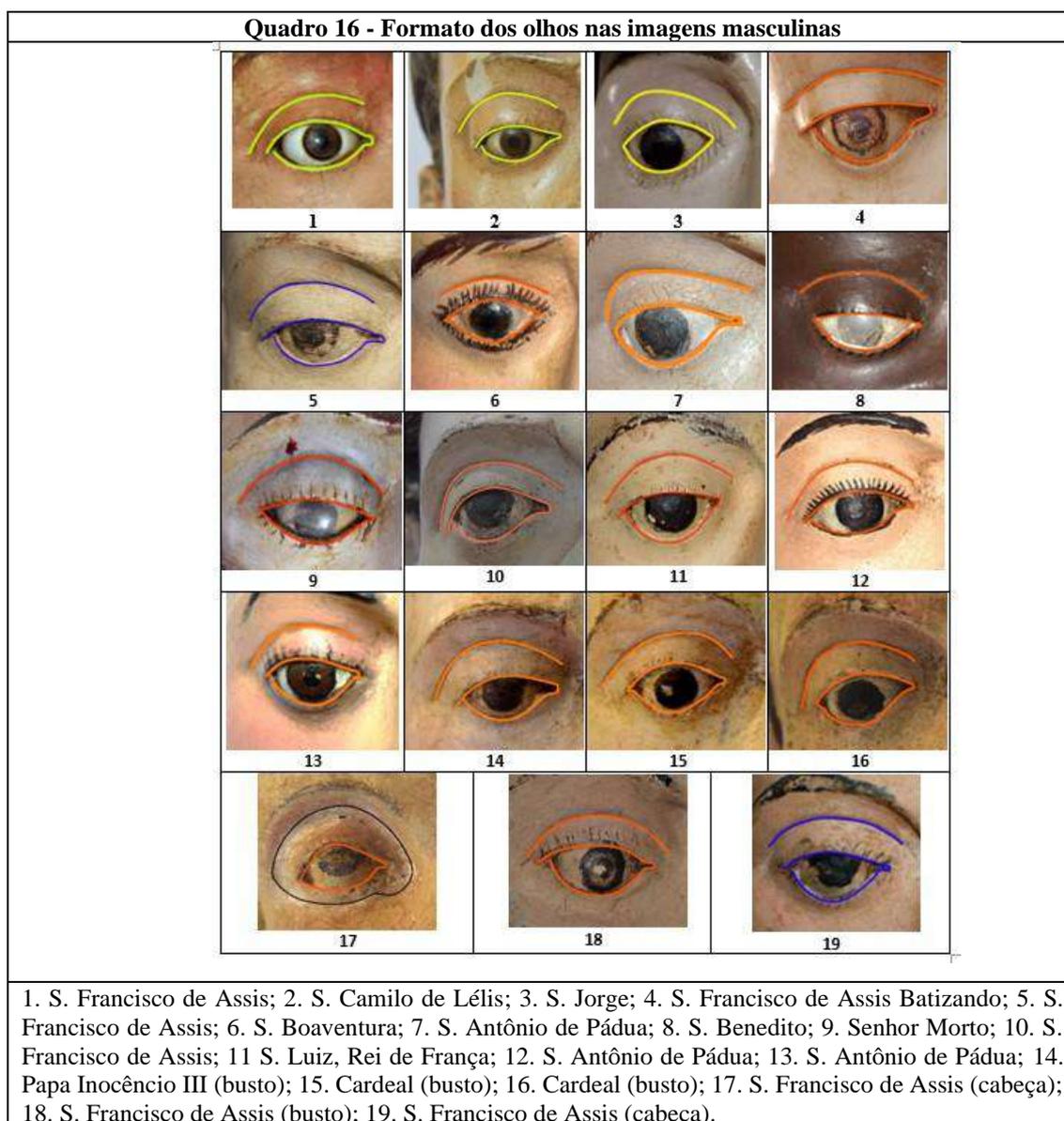


4.5.2 Olhos:

Dentre as 19 (dezenove) peças masculinas analisadas, apenas 4 (quatro) têm olhos de vidro e as outras tem olhos esculpidos e policromados. Seu formato mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, deixando o olhar “caído”, mesmo nas imagens que olham para o alto. Percebe-se que sete das dezenove peças têm a íris levemente erguida à parte superior do olho, deixando aparente parte da esclerótica em sua porção inferior. Isso acontece mesmo com as peças que não estão com o olhar voltado para cima, salientando a característica de “olhar caído”.

A carúncula lacrimal é estendida, algumas de forma bem destacada, como Santo Antônio [7], por exemplo. Possuem formato geométrico, a maioria de corte reto, excetuando-se as imagens de São Camilo, Senhor Morto e São Boaventura, que têm o formato da carúncula lacrimal bem angulado. Ao lado externo do olho, percebe-se que a maioria das peças tem a linha superior do desenho do olho levemente estendida em relação à linha inferior. O sulco palpebral superior é realçado e acompanha a linha de contorno do globo ocular, sendo essa uma das características mais perceptíveis do artista.

Há uma imagem cujos olhos difere das características acima apresentadas, o São Francisco de Assis [17]. No seu caso, o desenho dos olhos apresenta arco mais pronunciado junto à pálpebra superior – e não na inferior, como no restante das peças. Além disso, ao redor dos olhos, apresenta concavidade, demarcando o globo ocular.

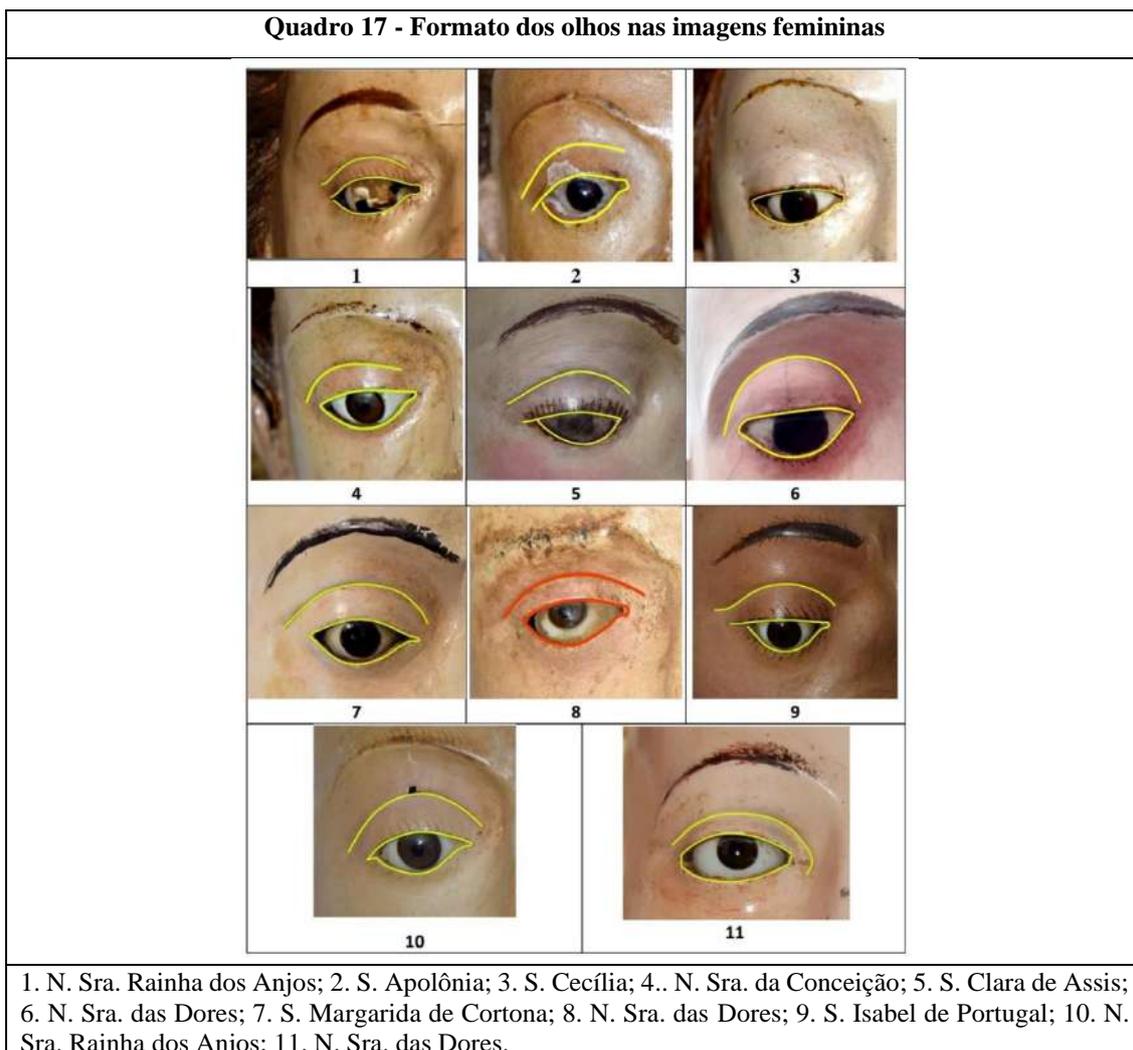


Quanto às peças femininas, encontramos apenas uma obra com os olhos pintados – imagem de Nossa Senhora das Dores [6], sendo as outras 10 (dez) peças executadas com olhos de vidro. Não se conseguiu encontrar alguma explicação que justificasse essa preferência em se utilizar a técnica de olhos de vidro em praticamente todas as figuras femininas, diferentemente do que ocorre nas masculinas. Sabe-se que não tem relação com a iconografia, pois, dentre elas, há peças de figuras importantes entre as devoções franciscanas, como a Nossa Senhora Rainha dos Anjos e Nossa Senhora da Conceição, porém o mesmo ocorre com as peças masculinas, em cujo rol apresentamos 7 (sete) imagens de São Francisco e apenas uma delas tem olhos de vidro, sendo aquela que se localiza no altar-mor da Igreja de São Francisco. Também não podemos conjecturar que as imagens com olhos de vidro sejam específicas das imagens em talha inteira, pois eles aparecem em várias imagens de vestir, entre masculinas e femininas. Essa é, portanto, uma questão que fica em aberto.

Os olhos das imagens femininas seguem o padrão geral apresentado para as figuras masculinas – mostra arco mais pronunciado (curvo) junto à pálpebra inferior, carúncula lacrimal estendida, de formato geométrico, sulco palpebral superior realçado, com curva à extremidade externa, acompanhando a linha de contorno do globo ocular.

Distinguindo-as das imagens masculinas, percebemos que o sulco palpebral superior faz leve curva em S junto à extremidade externa, dando leveza e certo “ar feminino” à composição dos olhos. Nas imagens de Nossa Senhora Rainha dos Anjos [1] (talha inteira), Santa Clara [5] e Santa Isabel [9], percebemos que a linha superior dos olhos também faz leve curva à extremidade externa, seguindo o mesmo movimento do sulco palpebral superior.

Difere das características acima apresentadas, a imagem de Nossa Senhora das Dores [6], mostrando olhos com arco inferior acentuado e a porção superior em linha quase reta, com curvatura às extremidades. O globo ocular é mais proeminente e a linha do sulco palpebral superior o acompanha, alongando-se até próximo à região da carúncula lacrimal. Essa é angulada, assim como a extremidade externa do olho. Também a imagem de Nossa Senhora das Dores [11] tem olhos distintos das demais figuras femininas. Os arcos superiores e inferiores de seu desenho têm aproximadamente a mesma curvatura e se encontram às laterais por meio de linhas retas verticais. O sulco palpebral superior é realçado, porém sem grande profundidade, alongando-se até próximo à região da carúncula lacrimal, contornando-a.



4.5.3 Região frontal:

Analisando a frente das peças masculinas, percebemos que uma das características mais visíveis é a escultura do supercílio, executada de forma protuberante, quase angulada. Quanto às sobrancelhas, se dividem em dois grupos, um em que aparece arqueado e outro grupo que têm formato sinuoso, em S, movimentando o músculo corrugador de supercílio, conferindo expressividade ao semblante. Em algumas peças como na imagem de São Francisco [1], no Senhor Morto [9] e no São Francisco [10] essa expressividade remete a sofrimento, pesar. Nas imagens de Santo Antônio [7], do Cardeal [15] e do São Francisco [18], por exemplo, tornam o semblante austero, severo.

Nas peças onde a sobrancelha é arqueada, seu desenho se une ao do nariz. Esse, em todas as peças, é alongado, afilado, de formato levemente abaulado, quando visto de frente, conforme exposto no desenho abaixo. Diferem dessa característica, as imagens de São Jorge

[3] e de São Francisco [19], que tem o formato do nariz retilíneo, quando vistos de frente. Nessa última peça, São Francisco, a saliência na talha do supercílio é quase imperceptível e seu formato forma arcos plenos³¹, diferenciando-se das demais obras, em que o arco da sobrancelha é levemente irregular, sendo mais arqueado em uma das extremidades, conforme explicitado nos desenhos abaixo. Na imagem de São Jorge [3], as características elencadas são pouco visíveis, aparecendo apenas de modo sutil.

Figura 668 - Formato básico dos supercílios e nariz das imagens.

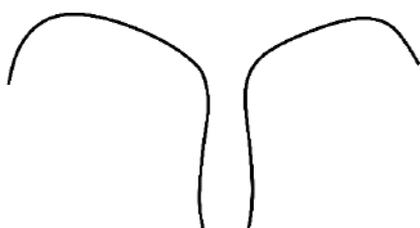
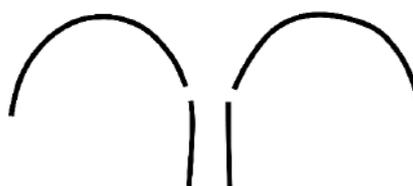


Figura 669 - Formato do supercílio e nariz da imagem de São Francisco [19].

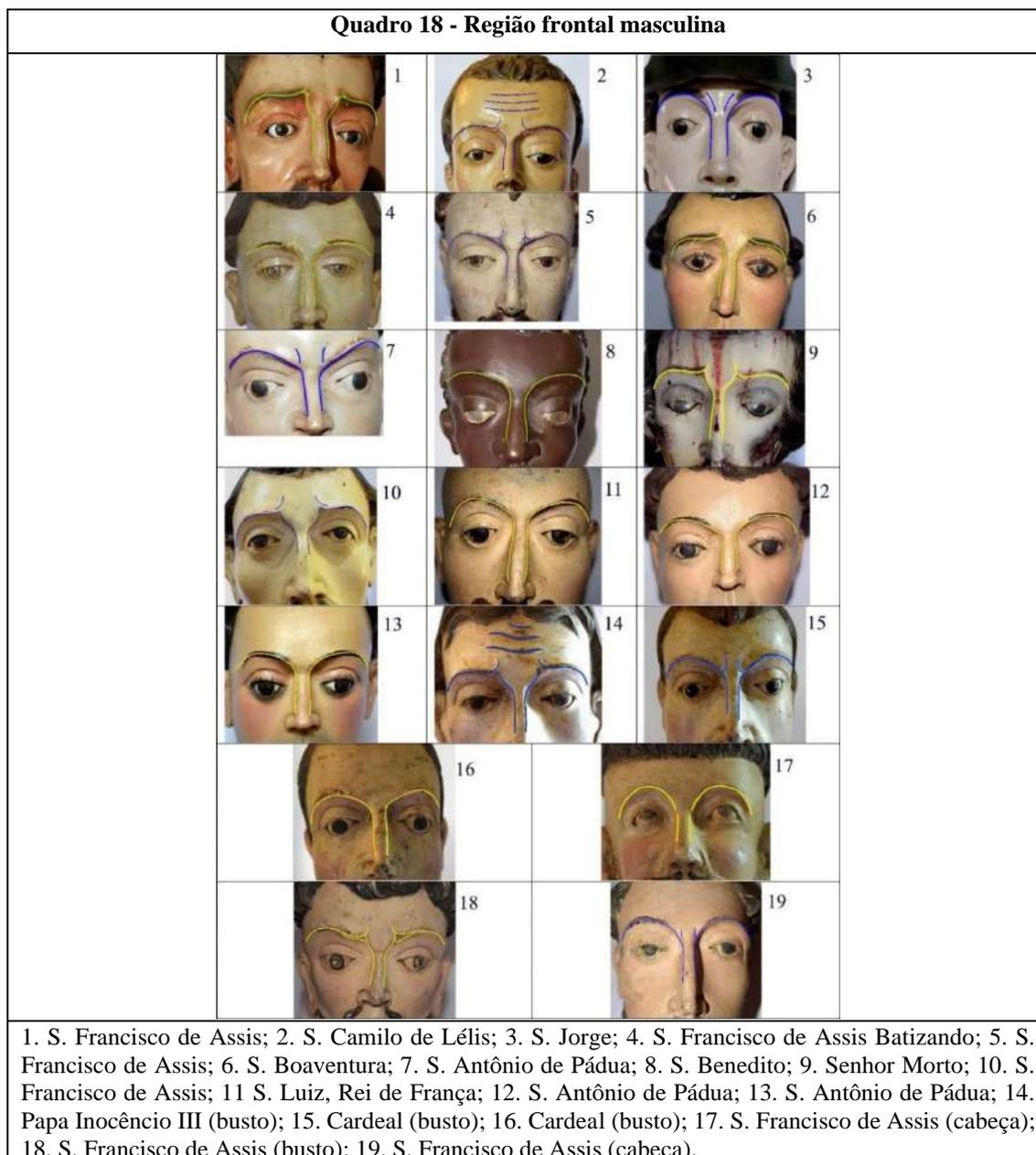


Fonte: Ilustrações elaboradas pela autora.

Nas imagens de São Camilo de Lélis (fg. 2) e do Papa Inocêncio III [14], encontramos, ainda, três linhas ao alto da frente, relacionadas a marcas de idade mais avançada³². São duas linhas maiores, sobrepostas por uma de menor dimensão, sendo que no Papa, aparecem com maior número de curvas, talvez por ser ainda mais idoso.

³¹ Segundo Dicionário Ilustrado de Arquitetura, um Arco Pleno trata-se de “Arco em forma de uma semicircunferência [...]”. (ALBERNAZ; LIMA, 1998, p. 50)

³² Iconograficamente, São Camilo de Lélis costuma ser representado como homem em meia idade e, em algumas ocasiões, é figurado já idoso, tendo falecido aos 65 anos. Já o Papa Inocêncio III, apesar de falecido ainda mais jovem, com 55 anos, aparece representando tanto jovem e escanhado – como no afresco do mosteiro beneditino de Subiaco –, como mais idoso, com barbas longas e brancas. Essa última é comum ser encontrada quando faz parte do Conjunto da Cúria, momento em que entrega a Regra a São Francisco de Assis.

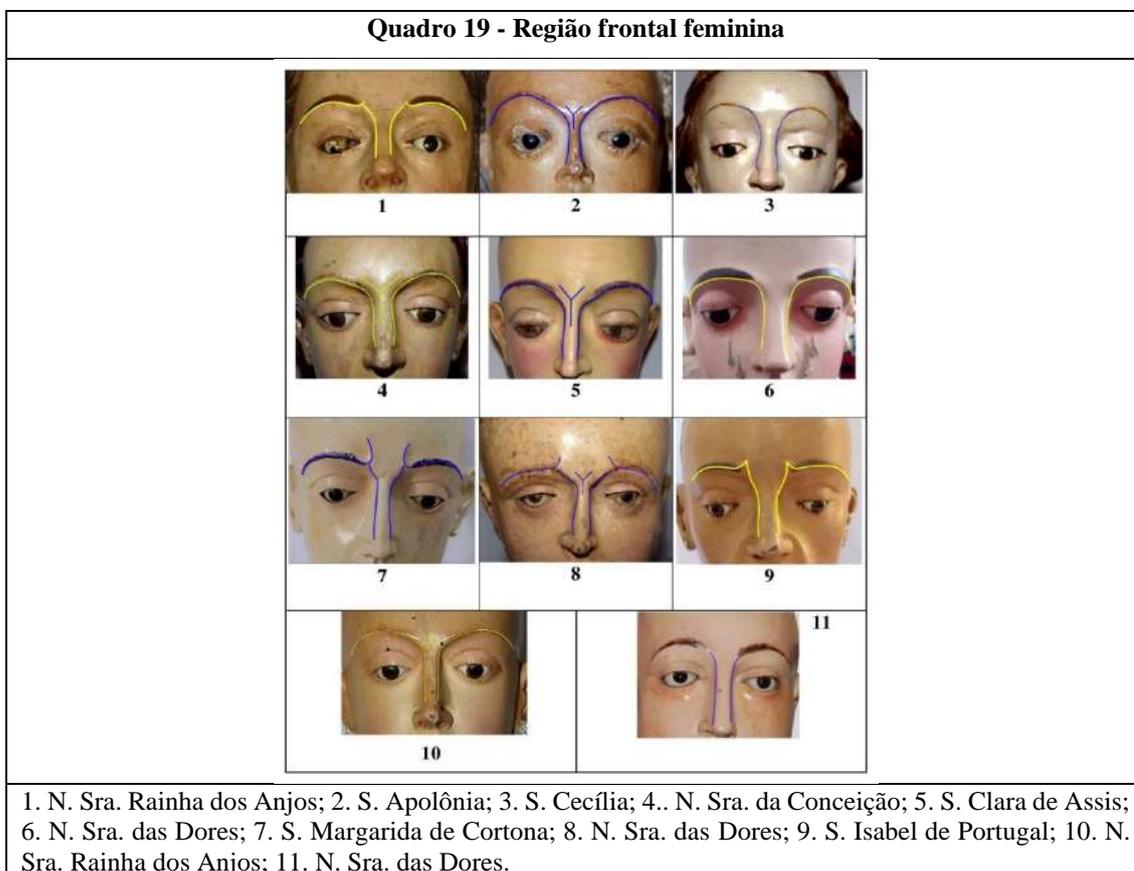


As imagens femininas seguem esse mesmo padrão com relação ao supercílio, esculpido de forma ressaltada, e ao nariz, com formato em leve curva abaulada. Em algumas peças o nariz é mais alongado, como nas imagens de Santa Clara [5] e de Santa Margarida [7]. Também como nas imagens masculinas, aparecem peças com sobrancelhas arqueadas, tendo o arco mais pronunciado em uma das extremidades, e peças com sobrancelha em desenho curvilíneo, compondo um S, movimentando o músculo corrugador de supercílio. Nas figuras femininas esse movimento das sobrancelhas não tem efeito tão dramático, sendo mais suave, com exceção da imagem de Santa Margarida [7], variação possivelmente causada por sua iconografia³³. As

³³ Irmã penitente da Ordem Terceira Franciscana, Santa Margarida passa a vida buscando a expiação de seus pecados por meio da autoflagelação. Iconograficamente, costuma ser representada vestida com o hábito, porém

imagens de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, [1] e [10], e de Santa Apolônia [2] apresentam nariz mais afilado, sendo das duas primeiras, reto, e da última afunilado.

Ainda com relação às sobrancelhas, encontramos três peças que diferem dessas características. A imagem de Santa Cecília [3] apesar de ter o nariz semelhante aos demais, seu supercílio somente tem saliência na extremidade interna, junção com o nariz. A imagem de Nossa Senhora das Dores [6] tem as sobrancelhas em arco mais rebaixado, encontrando-se com nariz levemente alargado, afunilado. Já a imagem de Nossa Senhora das Dores [11], apresenta ressaltado muito leve no supercílio, com as sobrancelhas em arco pleno, ligadas a um nariz reto e afilado.



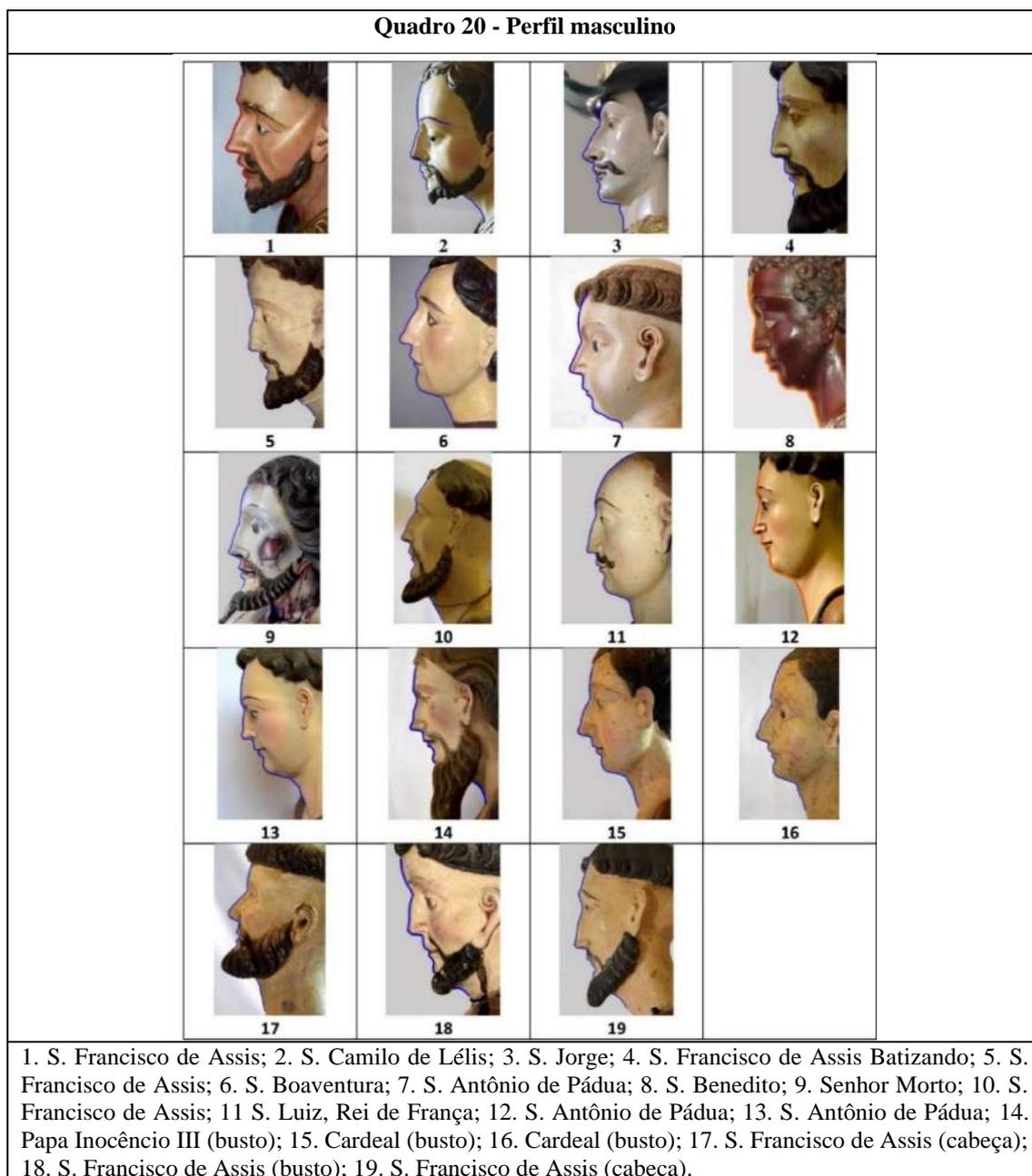
4.5.4 Perfil:

O perfil das imagens masculinas analisadas é bem semelhante, evidenciando o ressaltado do supercílio, e o nariz com leve curva na região do rínio. Em algumas peças, como o São Francisco (fg. 1), o São Camilo (fg. 2) e o São Jorge (fg. 3), apresentam pequeno montículo na

com o tronco desnudo, onde se evidenciam as feridas de seu suplício, podendo vir acompanhada, ainda, de açoite ou silício.

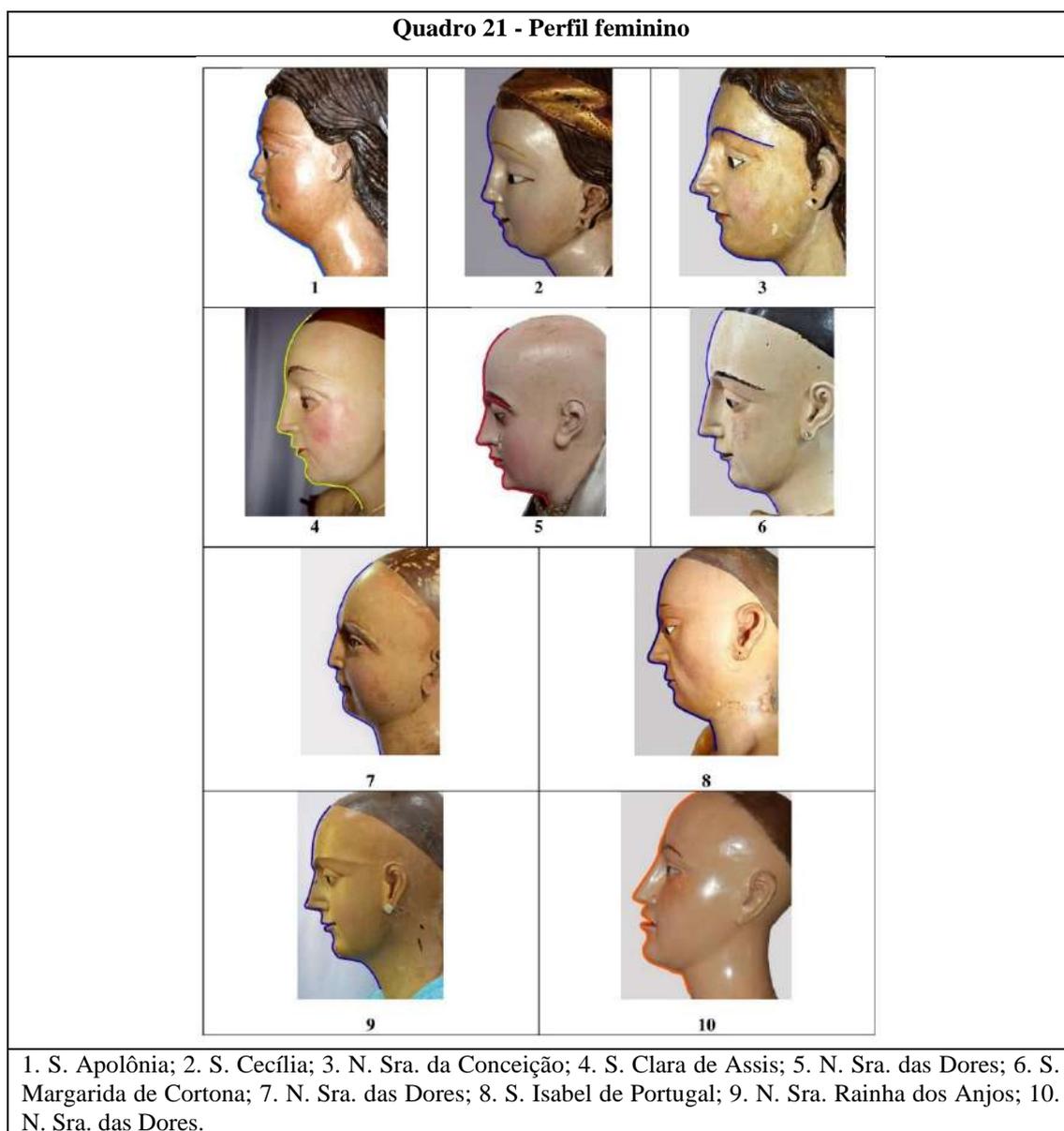
ponta do nariz. O perfil também evidencia a ossatura das maçãs do rosto, mais ou menos protuberantes, e o “pomo de Adão” na região do pescoço.

Difere-se, ligeiramente, das outras peças, o perfil da imagem de Santo Antônio [7], por ter bochechas acentuadas. Já a imagem de São Francisco [17] apresenta perfil bastante discrepante das características apresentadas, mostrando nariz pequeno, reto na porção superior, e arredondado na ponta, além de não mostrar ressaltado no supercílio.



Também no caso do perfil pode se notar que as imagens femininas analisadas apresentam uma maior semelhança entre si. Como nas imagens masculinas, percebemos o ressaltado na escultura da sobrancelha, quase não avistado na imagem de Nossa Senhora das

Dores (fg. 10). Seus narizes são na maioria retos e agudos (com a ponta acentuada), com exceção da imagem de Santa Apolônia (fg. 1), que apresenta curva na área do rínio. Ele também é pequeno, como o de Santa Cecília (fg. 2). O nariz da imagem de Nossa Senhora das Dores (fg. 7) também apresenta alguma diferença, sendo levemente achatado. Além disso, os perfis das peças femininas apresentam duplo queixo.

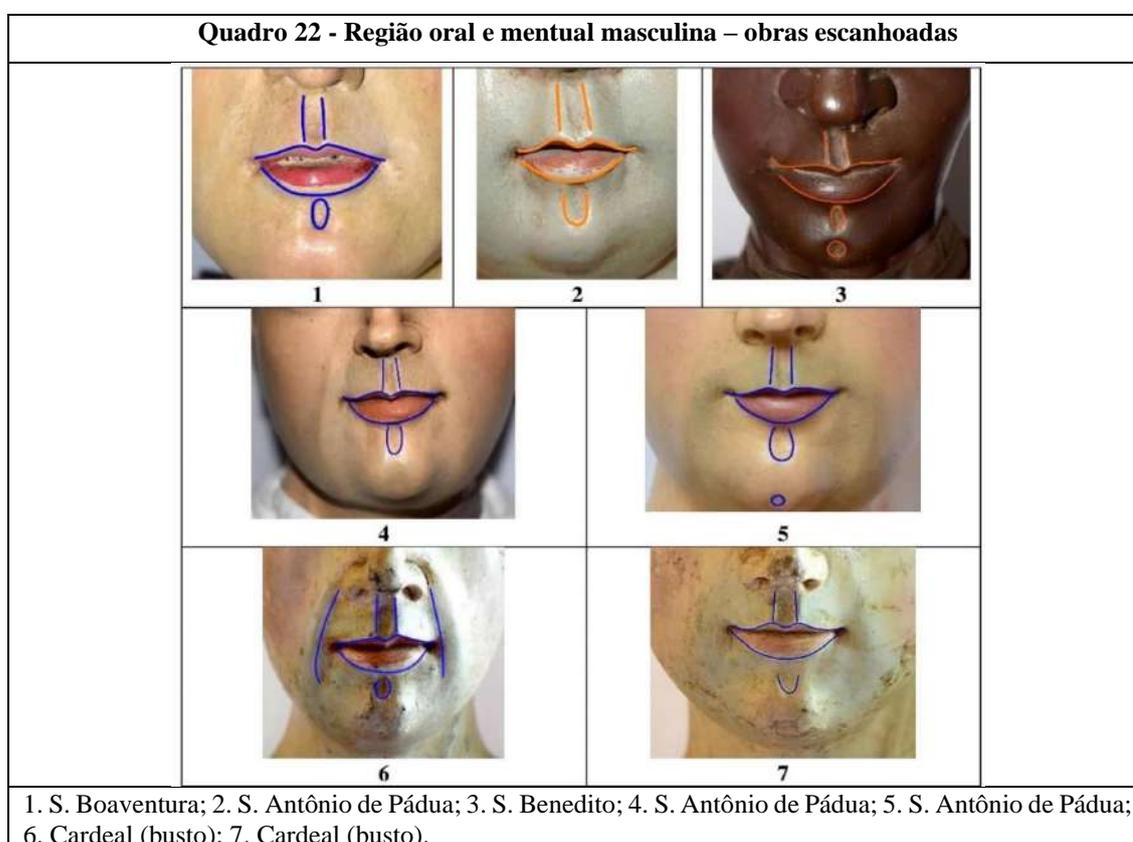


4.5.5 Região oral e mental:

As regiões oral e mental das peças masculinas apresentam sulco do filtro bem demarcado, com linhas ressaltadas na crista do filtro. A boca tem lábio inferior mais carnudo e o superior mais fino e angulado, com as extremidades voltadas para cima, como em leve

sorriso. Abaixo dela, há leve concavidade, referente à prega labiomentual. As imagens de São Francisco, apresentadas nas imagens 8, 15 e 16, e de São Boaventura [1], têm a boca entreaberta, com dentes aparentes.

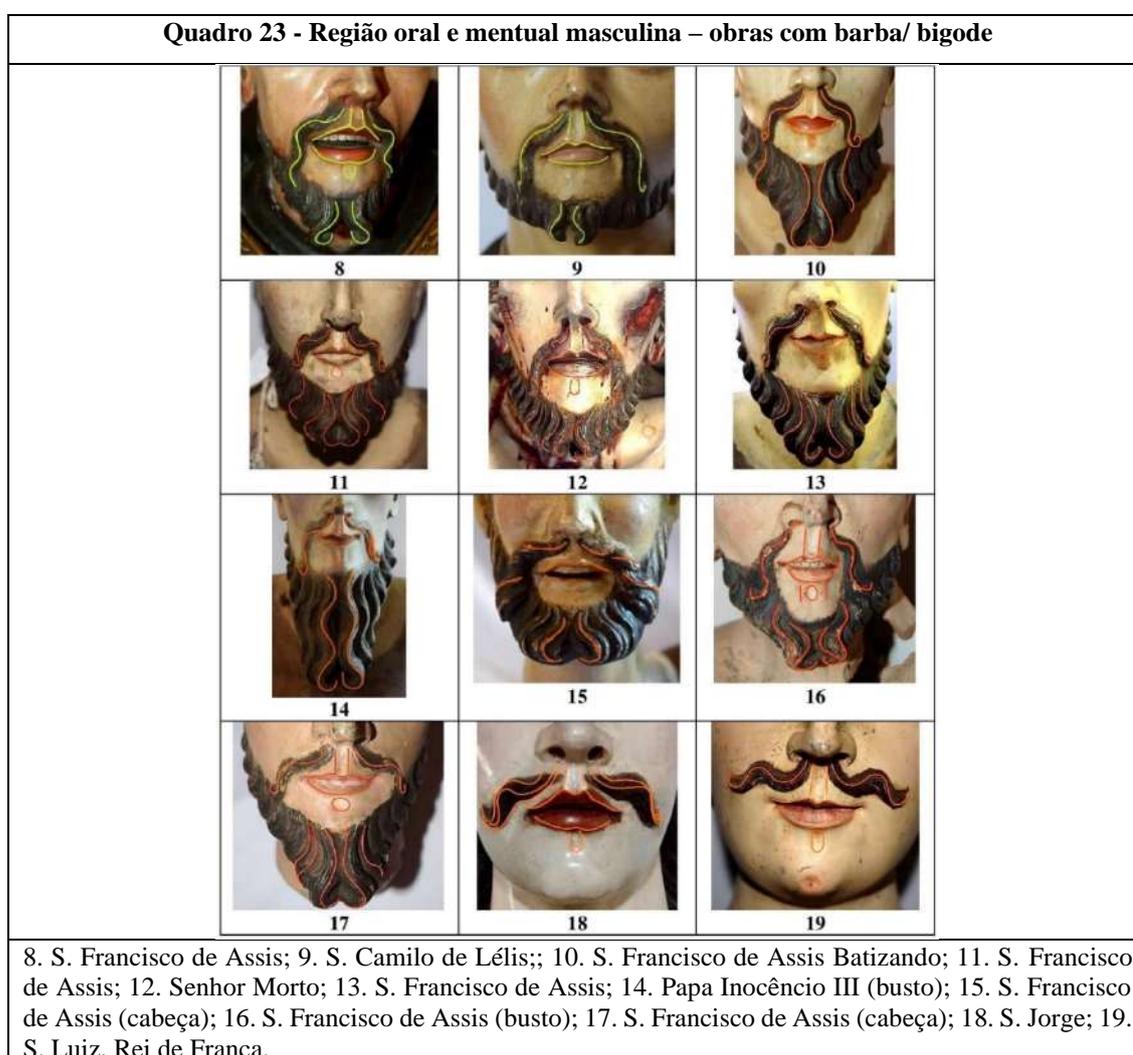
Nas obras escanhoadas, vemos que as imagens de Santo Antônio, apresentadas nas figuras 2, 4 e 5, e de São Luiz Rei de França [19], têm queixo arredondado, em montículo, e duplo queixo. Também a gelatina é aspecto frequente em algumas peças, aparecendo nos queixos de São Benedito [3], São Luiz Rei de França [19] e no Santo Antônio [4]. No Santo Antônio [5] e do Cardeal [6] a gelatina aparece de forma muito sutil. Nessa mesma imagem do Cardeal, vemos a particularidade de exibir as linhas da prega nasolabial, possivelmente assinalando idade mais avançada.



As peças que apresentam bigodes, os exibem compostos por estrias finas de desenho sinuoso, finalizados em curva acentuada, quase uma voluta. São, em sua maioria, muito semelhantes, excetuando-se o bigode da imagem de São Francisco [1], que não termina na referida curva; da imagem do Senhor Morto [12], composto por pequenas estrias em C em sua extensão; e da imagem de São Francisco [15] que difere completamente das outras peças por ser composto por mechas e estrias grossas e fartas.

A barba é formada por estrias finas em S, formando mechas de desenho curvilíneo, que se alongam à medida que se aproximam da porção frontal, onde as mechas se encontram de forma retorcida, formando volutas. A exceção, mais uma vez, cabe à imagem de São Francisco [15], que, como no bigode, apresenta barba farta, com mechas e estrias grossas, apesar de se encontrarem na porção frontal, de forma semelhante às outras obras.

Diferindo ligeiramente das demais, aparece a imagem de São Francisco [16], que tem a boca um pouco menor e duas linhas retas ao lado da prega labiomentual. Afora isso, as outras características coincidem com as das demais peças.

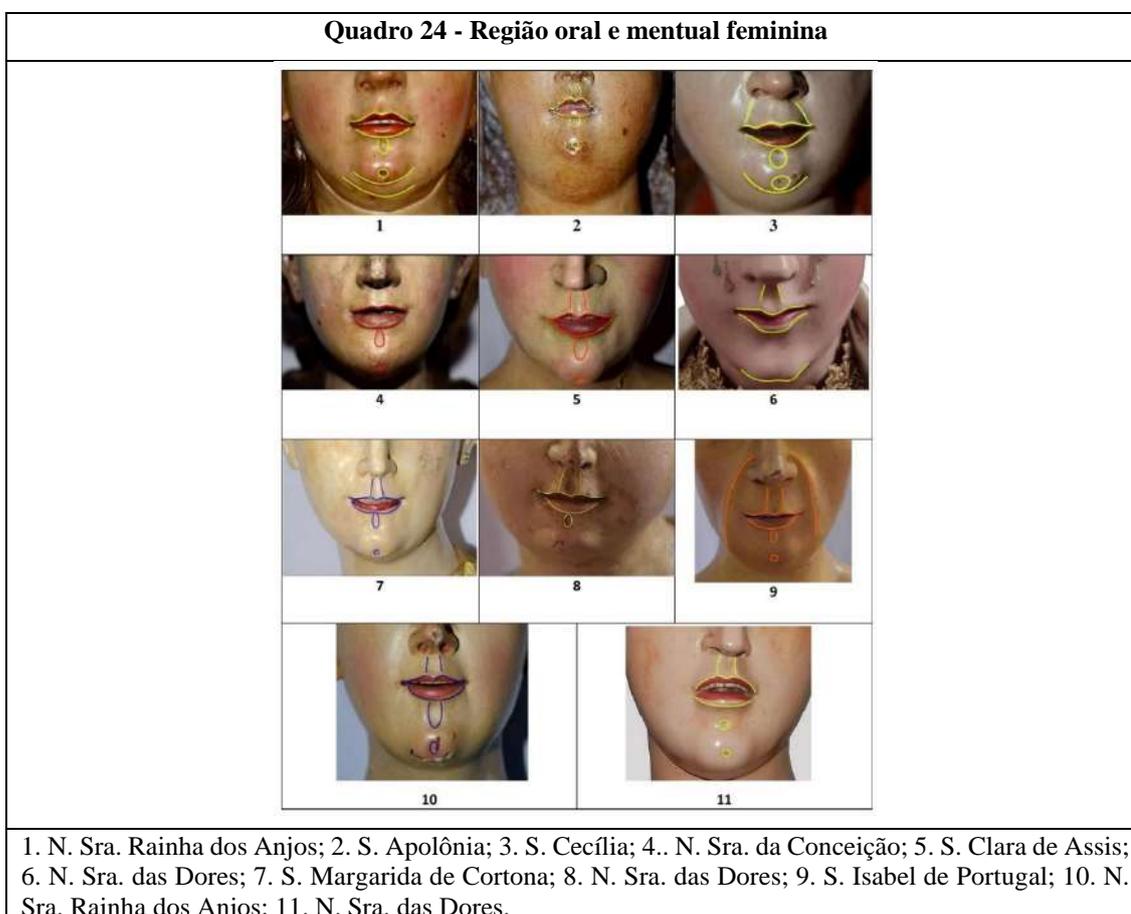


Com relação às imagens femininas, encontramos características semelhantes às masculinas, apresentando lábio inferior mais espesso e o superior mais fino e angulado, porém com curvas mais suaves do que as masculinas. Têm as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso, e abaixo dela, a prega labiomentual. Com exceção das imagens de Nossa Senhora das Dores, apresentadas nas figuras 6 e 8, todas as outras peças

possuem gelatina em queixo em montículo. Essas duas obras também e diferenciam das demais por não apresentarem a boca entreaberta, com dentes aparentes, com que acontece com todas as outras – inclui-se como exceção também a imagem de Santa Cecília [3].

No que diz respeito ao sulco do filtro, vemos que as imagens de Nossa Senhora Rainha dos Anjos [1], Santa Cecília e Nossa Senhora da Conceição [4], não mostram as linhas de modo tão demarcado, mas apresentam-se mais suaves.

Com relação à composição geral, notadamente o formato da boca e o sulco do filtro, características mais marcantes dessa região nas peças, vemos que diferem as imagens de Santa Cecília [3] e de Nossa Senhora das Dores, apresentadas nas imagens 6 e 11. Na imagem de Santa Cecília, vemos que a boca tem desenho mais curvilíneo e afilado no lábio inferior, com ressalto maior na parte central, o que também acontece na Nossa Senhora das Dores [6]. Na Santa Cecília, vemos, ainda sulcos acentuados, que poderiam se referir à prega nasolabial, devido ao leve sorriso que a santa esboça. A imagem de Nossa Senhora das Dores [11], tem lábios que se distinguem bastante das outras obras, formando, em seu conjunto, forma ovalada, seccionada pelos ângulos da porção superior, diferentemente das outras peças, que apresentam desenho bem sinuoso.

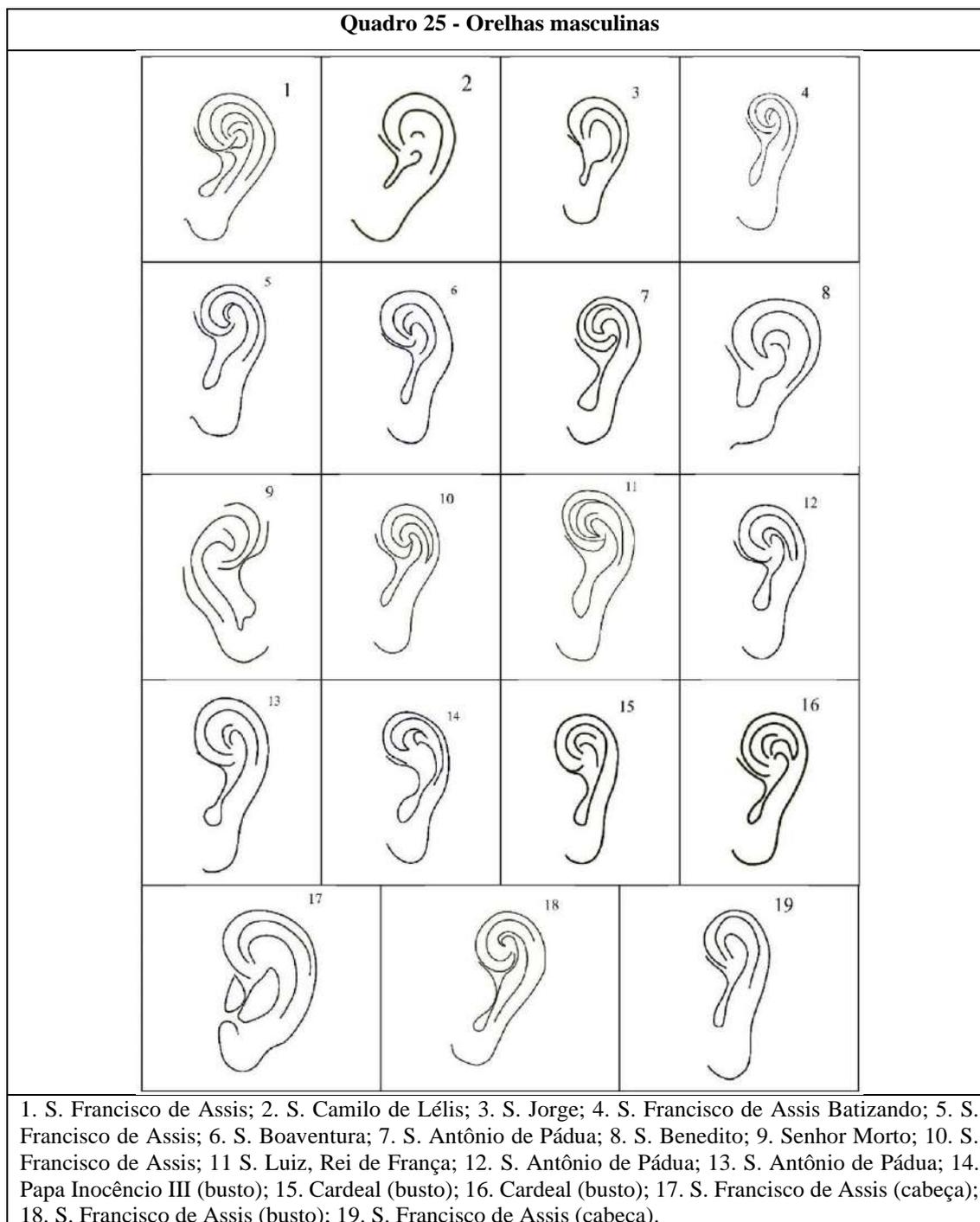


4.5.6 Orelhas:

Sabendo da importância da análise das orelhas, conforme já mencionado em capítulo anterior, nas imagens colocadas lado a lado, optou-se por deixar apenas seu desenho linear, de modo que seus traços ficassem bem claros e nítidos para o estudo comparativo. Iniciando pelas orelhas masculinas, percebeu-se que são, em sua maioria, estreitas e alongadas, apresentando trago bem delineado, concha bem estreita, principalmente nas orelhas mais alongadas. O antítrago é reduzido, algumas vezes quase imperceptível. Sua característica mais marcante são hélice e antélice formando espiral, com raízes que não são anatomicamente corretas, seguindo o mesmo padrão espiralado. Algumas orelhas apresentam quantidade maior de raízes, outras menos.

As orelhas das imagens de São Francisco de Assis [1], São Benedito [8] e Senhor Morto [9] têm a porção superior mais alargada que nas outras obras. Essas duas últimas (São Benedito e Senhor Morto) ainda se diferem por ter a concha mais alargada que nas outras das peças, apresentando, no entanto, as mesmas características já citadas no que diz respeito ao restante de sua escultura da orelha.

A exceção encontrada é a orelha de uma das peças dissociadas, uma das cabeças de São Francisco de Assis [17]. Essa orelha difere por ter formato mais arredondado que alongado e seu trago é esculpido independentemente do restante do desenho da orelha. A concha também segue padrão arredondado, apresentando perfuração profunda ao centro.



As orelhas femininas têm formato virgulado, com a parte superior mais alargada, se comparadas com as orelhas masculinas, lembrando um ponto de interrogação (?). Em todas se vêm delineadas hélice e antélice, em linhas curvas paralelas, compondo espiral, com algumas apresentando maior número de raízes. O trago é bem demarcado, a região da concha é estreita e alongada, tendo a parte superior mais larga, e o antítrego esculpido de forma reduzida.

Diferindo dessas características, temos a orelha de desenho número 5, pertencente à uma das imagens de Nossa Senhora das Dores, que, apesar de ter o mesmo formato geral, de um

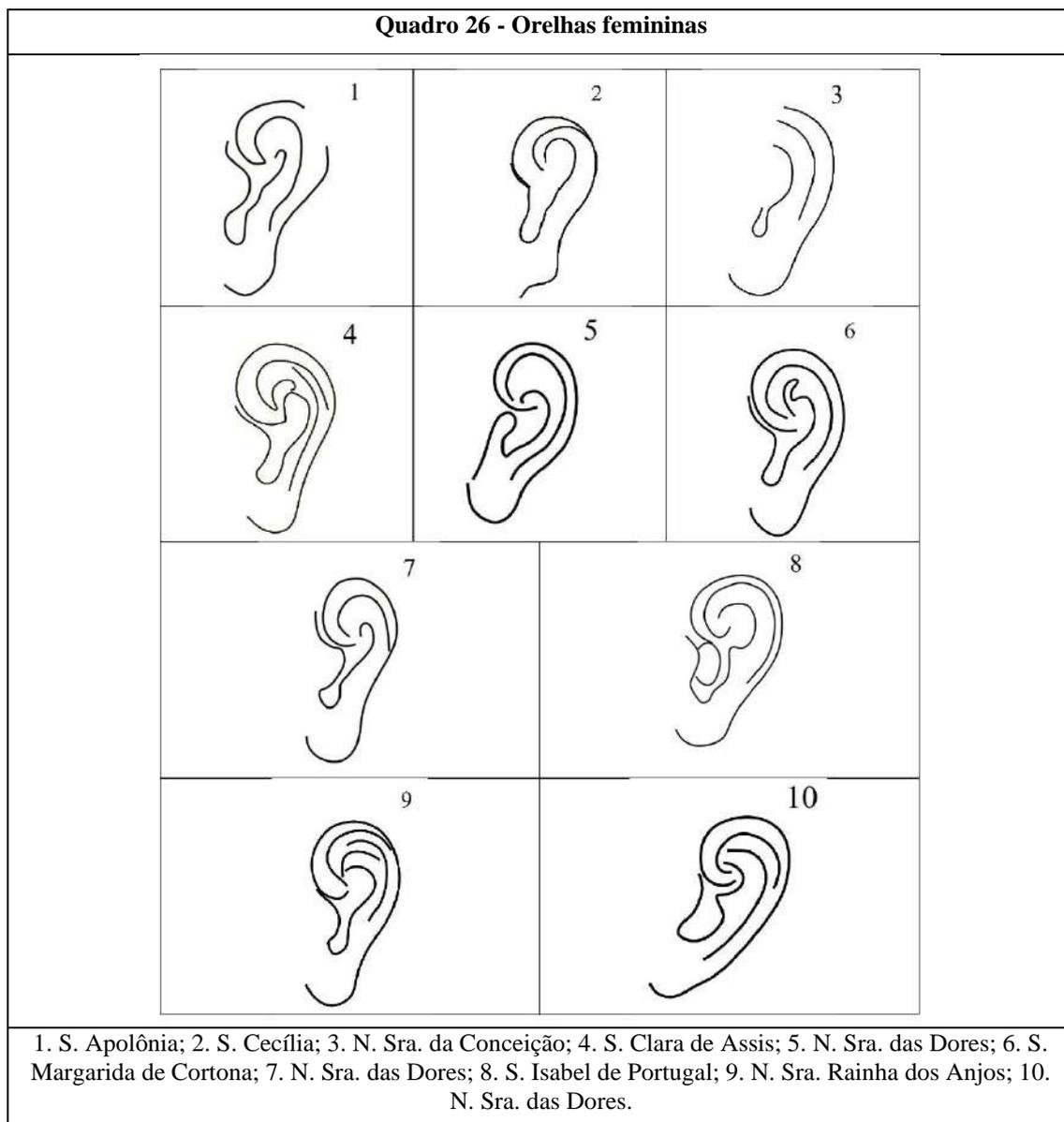
ponto de interrogação (?), tem a concha mais alargada e arredondada. Seu trago não é tão demarcado quanto nas outras peças e, na parte superior da orelha, não se vê espirais nítidas, não apresentando as raízes da antélice. Outro ponto, esse já não visto no desenho, é que a orelha é posicionada mais afastada da cabeça, como em orelhas de abano, e em linha diagonal.

Outra peça cuja orelha difere das outras, é a de desenho de número 10, pertencente à outra imagem de Nossa Senhora das Dores. Essa orelha não faz a curva no lóbulo como as outras, descendo até ele de forma circulada, em C. A região da concha é alongada, semelhante a uma letra B inclinada, e o desenho do trago é comedido, reduzindo-se a leve curva.

Podemos ver que a variação de formas entre as orelhas femininas é maior do que a encontrada nas orelhas masculinas. A orelha de número 1, pertencente à imagem de Santa Apolônia, tem os traços ligeiramente irregulares, não apresentando muitos detalhes, visto que a peça tem tamanho reduzido (0,47 m). Já a orelha de número 2, pertencente à imagem de Santa Cecília, tem muitas das características apresentadas, porém com trago menos proeminente, concha um pouco mais alargada e linha da antélice interrompida, não seguindo em curva paralela com a hélice. A proporção entre a parte superior e a inferior é mais harmônica do que na maioria das peças. ´

A orelha de número 3, pertencente à imagem de Nossa Senhora da Conceição, também não apresenta muitos detalhes, pois está encoberta pelos cabelos da Virgem, mas nota-se o estreitamento da concha na parte inferior, e parte das linhas paralelas da hélice e antélice que, nas outras peças formam uma espiral. Também a orelha de número 8, pertencente à imagem de Santa Isabel, apresenta suas particularidades com relação às demais, com concha mais alargada, de desenho levemente irregular, exibindo escavação aprofundada, de formato ovalado, além de antítrogo bem demarcado.

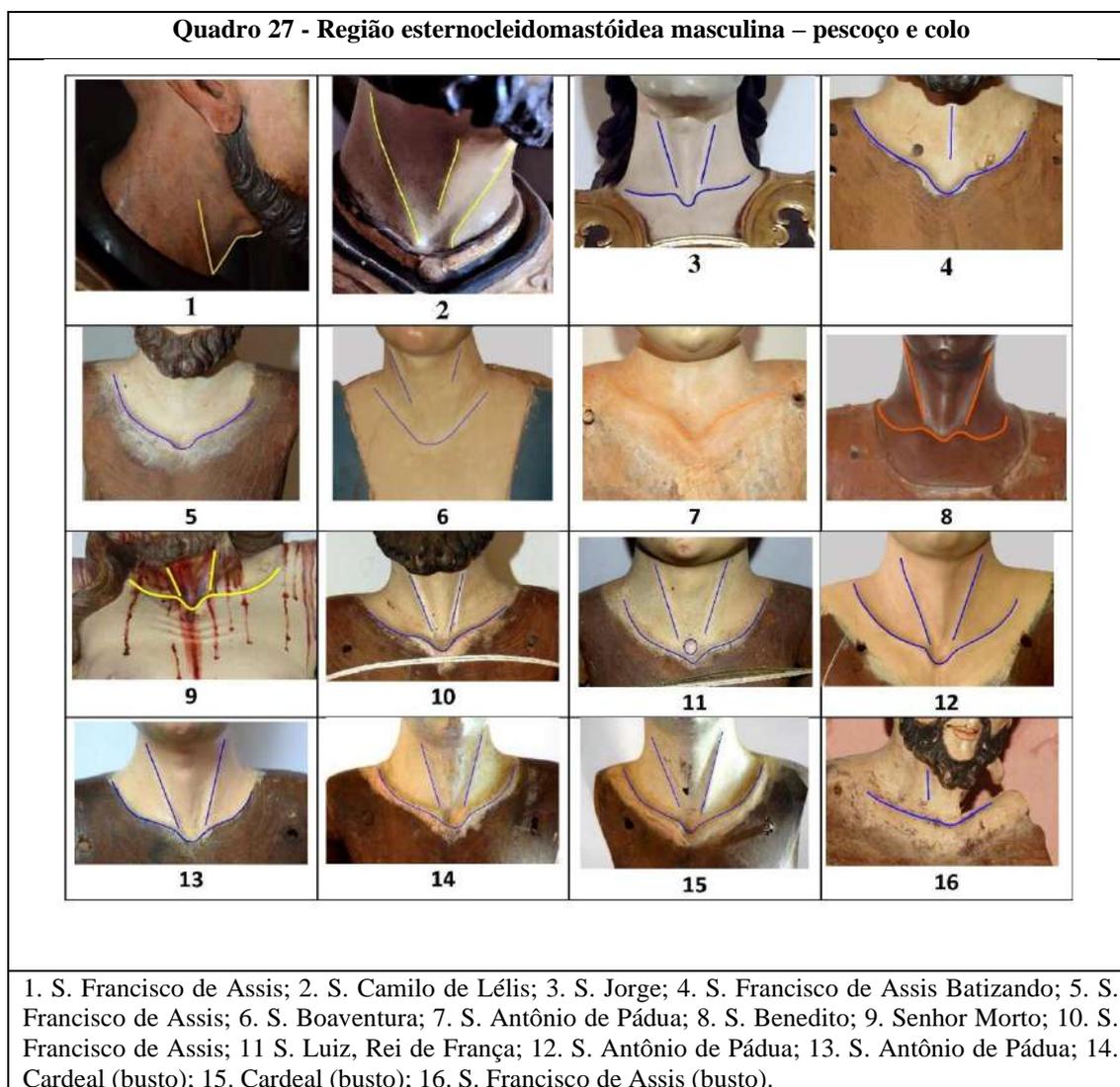
Essas últimas peças (3 e 8), apesar das diferenças encontradas, apresentam muitas semelhanças entre si, notadamente quanto à composição geral, diferentemente das peças de desenho 2, 5 e 10, sendo essa última a mais discrepante delas.



4.5.7 Pescoço e colo (região esternocleidomastóidea):

As peças masculinas apresentam colo esculpido com ossatura demarcada na região da clavícula e do esterno, formando um U ao centro. Na região do pescoço, é nítida a demarcação do músculo esternocleidomastóideo em linhas convergentes, formando ângulo no encontro com o esterno, além do já mencionado pomo de Adão. Nas imagens de São Francisco [1] e São Camilo [2], não se pode ver a linha da clavícula por estarem encobertas pela vestimenta. A exceção a essa característica está na imagem de São Boaventura [6], que forma um U alargado na região do colo.

Quadro 27 - Região esternocleidomastóidea masculina – pescoço e colo

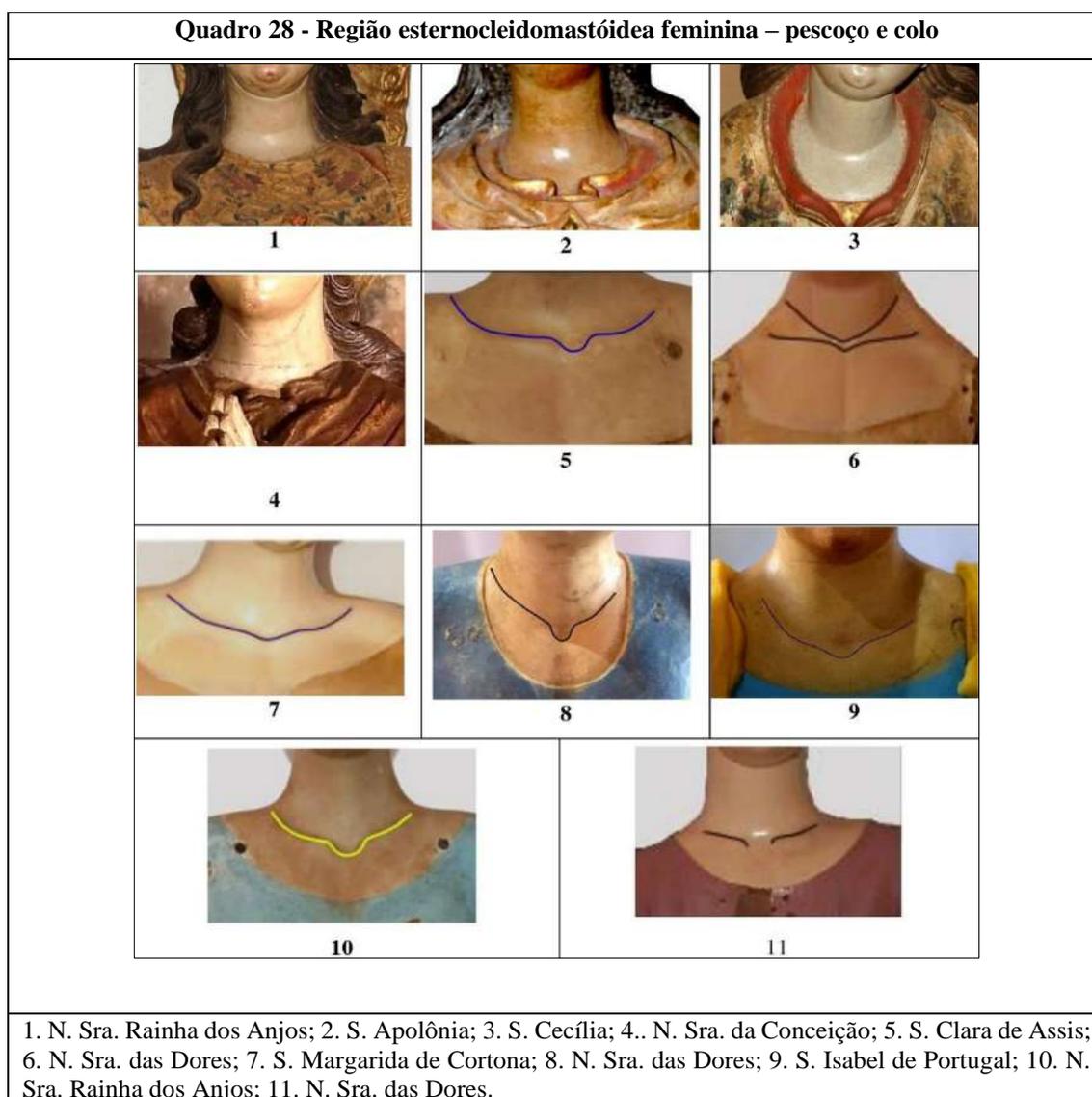


Com relação ao colo, as obras femininas apresentam desenho semelhantes ao das peças masculinas, com ossatura marcada na região da clavícula e do esterno, apresentando, porém, talha mais rasa, suavizando o impacto na escultura. Diferem desse desenho, as imagens de Santa Cecília [3] – não havendo delineio de ossatura; de Nossa Senhora das Dores [6] – apresentando desenho em V no pescoço e clavícula horizontalizada, seccionada por ângulo ao centro; e, por último, a imagem de Nossa Senhora das Dores [11] – com linha da clavícula muito sutil, quase inexistente, e sem entalhe na área do esterno.

As peças femininas apresentam pescoço liso, afunilado, sem marcas de ossatura. Nesse caso, temos duas peças que se diferem ligeiramente das demais: a primeira delas é a imagem de Santa Cecília [3], que tem pescoço cilíndrico; e em seguida, vemos que a imagem de Nossa

Senhora das Dores [6] tem seu pescoço como prolongamentos dos ombros, sem curvatura brusca entre essas duas partes do corpo.

Percebemos, ainda que, nas figuras de número 1, 2 e 4, o colo está encoberto pela vestimenta, não sendo possível analisá-lo. Porém percebemos que as golas das imagens de Santa Apolônia [2] e Nossa Senhora da Conceição [4] mostram mesmo tipo de dobras nessa parte da vestimenta, apresentando certa similaridade com o desenho da clavícula das demais peças.



4.5.8 Cabelos:

Quando analisamos os cabelos das imagens masculinas, percebemos que são, em sua maioria, tripartidos – 13 das 19 obras –, apresentando, por vezes, topete ressaltado ao centro,

“em forma de rocalha”, como afirma Santos Filho (2005, p. 143). Nas imagens de São Camilo de Lélis [2] e dos Cardeais (15 e 16) os cabelos se apresentam mais rentes à cabeça, mas apresentam as mesmas outras características citadas. Compondo sua vestimenta em tecido, os cardeais apresentam barretes sobre as cabeças, o que pode justificar uma escultura mais rasa nos cabelos.

Quadro 29 - Cabelos masculinos (frente)



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

São cortados em tonsura, típica da Ordem Franciscana, e possuem mechas grossas, com estrias finas que se movimentam em S, notadamente às laterais, criando certo volume. Nas fotografias em perfil, notamos os Ss com clareza, colocados em sequência, circundando a cabeça. Nas imagens dos Cardeais, as mechas são alargadas e colocadas de forma irregular. Nessas peças, em alguns momentos, vemos os Ss se prolongando em linhas que se retorcem ao longo da cabeça. Também conseguimos ver na fotografia de perfil que a imagem do Papa Inocêncio III se distingue das demais por apresentar entalhe apenas na parte inferior da cabeça, nas porções laterais e posterior, não havendo detalhes na porção superior, local apropriado para a colocação/ encaixe da mitra ou tiara papal.

Afora as peças que apresentam tonsura, temos as imagens de São Jorge (Fig. 3) e do Senhor Morto (fig. 9), que possuem cabelos longos. No São Jorge, a parte superior da cabeça está oculta, encoberta pelo chapéu. Nas laterais pode se notar que os cabelos são compostos por mechas grossas, com estrias finas, que se movimentam em curvas e rolos para trás. Na parte posterior, o detalhamento das estrias diminui e ainda tem a particularidade de ser afastado do corpo do santo, para a colocação de vestimenta (capa). Quanto à imagem do Senhor Morto, a composição dos cabelos segue o mesmo padrão das outras peças, com mechas grossas e estrias finas, ainda mais detalhadas, com notável apuro técnico, tendo à lateral direita grandes mechas em rolos voltadas para trás, e, ao lado direito, mecha sinuosa caindo sobre o ombro. Ao alto, os cabelos são bipartidos, movimentando-se em Ss, rentes à cabeça.

A imagem de São Benedito (fig. 8), difere das demais por apresentar cabelos curtos, em cachos profundos, estriados, em espirais que formam volutas, em toda a área da cabeça, relacionados à sua iconografia³⁴. Apesar da diferença no tipo de cabelo e no corte, as estrias nos cachos são semelhantes às das outras peças analisadas. Já a imagem de São Luiz, Rei de França (fig. 11), é a única peça masculina a não apresentar cabelos entalhados, sendo próprio para receber peruca de cabelos naturais (ou artificiais) juntamente com a vestimenta.³⁵

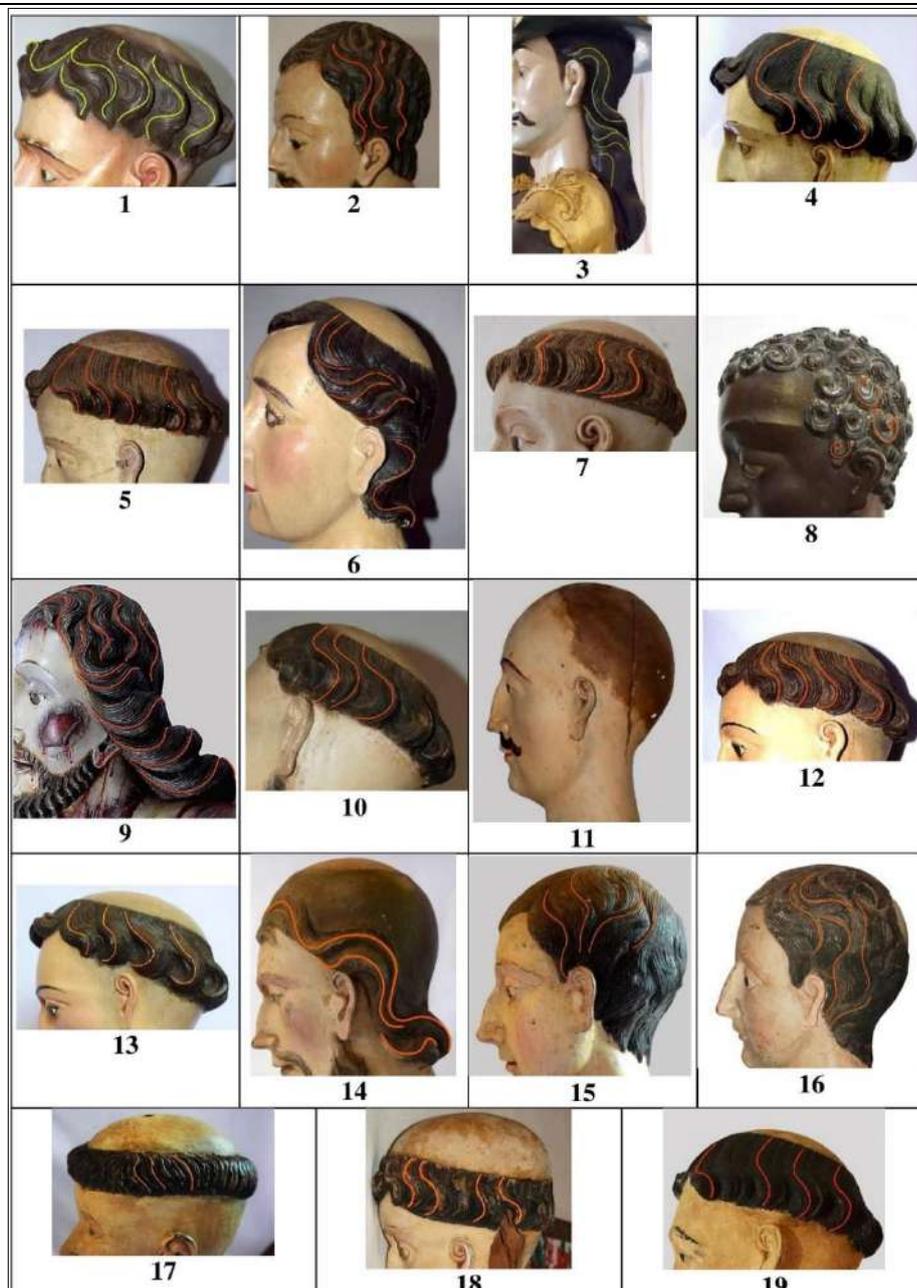
Com composição diferente das demais, apontamos a imagem de São Francisco (fig. 17) que tem cabelos cortados em tonsura circundando a cabeça de modo uniforme, com estrias finas, retas e rasas, em C e S, sem grande movimentação.

³⁴ Benedito Manasseri, mais conhecido como São Benedito de Palermo ou São Benedito, o Mouro (o Negro ou o Preto), era filho de escravos africanos, nascido na Itália, na região da Sicília, no ano de 1526. O fato de ser negro justifica seus cabelos serem representados cacheados na peça em análise.

Também Santo Antônio de Cartagerona (antiga designação da peça) se tratava de santo negro, nascido na cidade de Barca, Cirenaica, na África, sendo, como São Benedito, irmão leigo.

³⁵ Tratando-se de um rei, São Luiz é representado, em sua iconografia, com trajes régios, com coroa e cetro, sendo também comum a utilização de peruca, característica marcante na nobreza do século XVIII, considerada símbolo de riqueza e poder.

Quadro 30 - Cabelos masculinos (perfil)



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

Com relação às imagens femininas, a maioria delas também não tem cabelos esculpidos, utilizando de perucas sobre a cabeça. Entre as 11 (onze) peças femininas estudadas, apenas 4

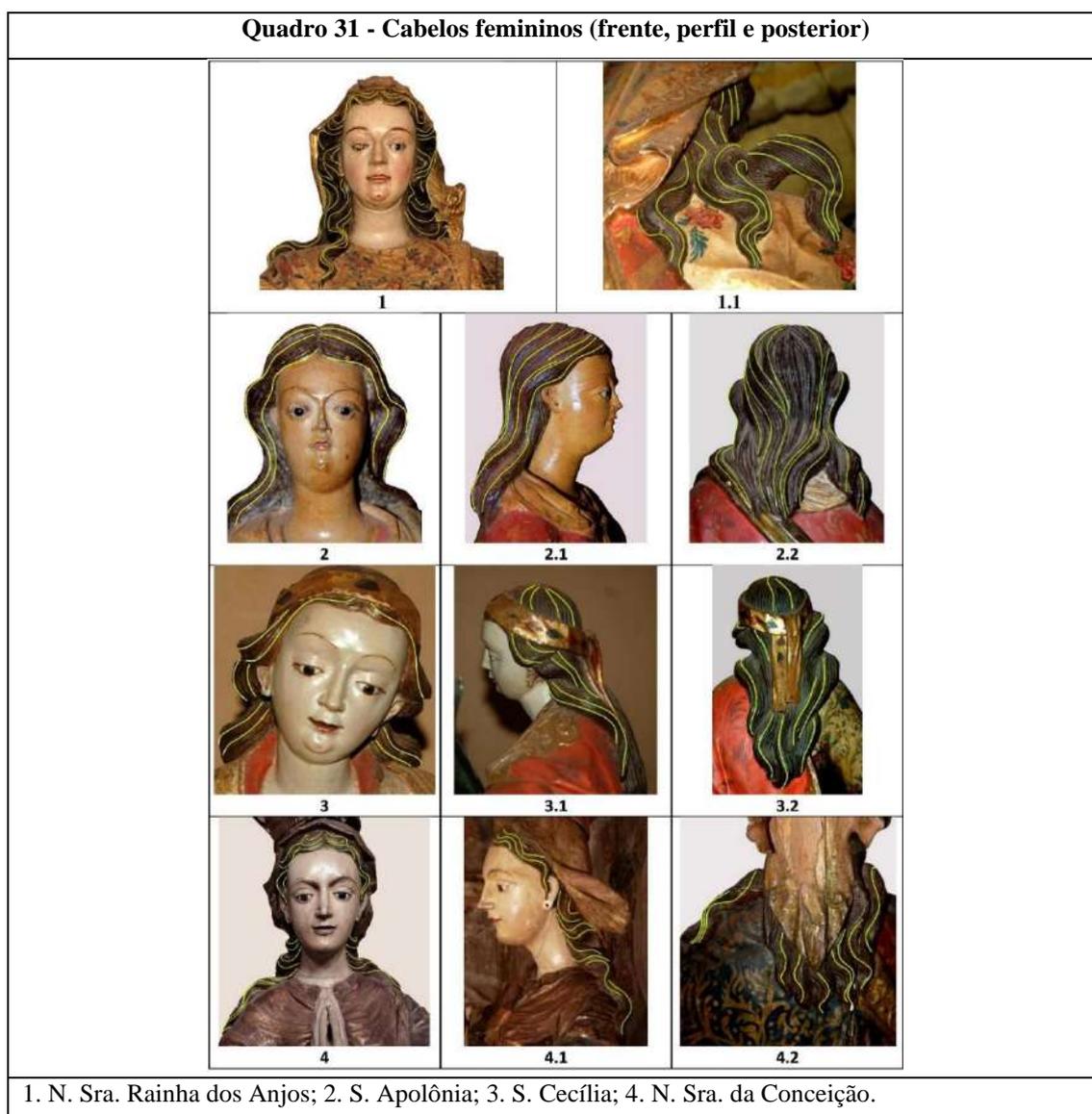
(quatro) têm cabelo esculpido, sendo todas essas obras em talha inteira, e as imagens de vestir, utilizam de perucas³⁶ entre seus adornos.

Para analisar as obras adequadamente, foram colocadas, no quadro, fotografias em ângulos diferentes – frente, perfil e posterior –, com exceção da imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos, representada na Figura 1, que não pode ser fotografada em perfil.

Dentre as quatro obras, percebemos que os cabelos da imagem de Nossa Senhora Rainha dos Anjos [1] e de Nossa Senhora da Conceição [4] têm mais semelhança entre si, apresentando cabelos bipartidos, compostos por estrias finas em S que, às laterais, se movimentam em rolos para trás. Na porção superior, as estrias, em formato de C, se prolongam em curvas e contracurvas, em sinuosidade serena que se agita próximo às orelhas em cachos volumosos, que se contorcem em mechas voltadas para trás, às laterais da cabeça [1] e do pescoço [4.1]. Sobre o ombro direito, cai uma mecha retorcida, semelhante ao que acontece na já mostrada imagem do Senhor Morto.

Com relação à imagem de Santa Apolônia [2], seus cabelos apresentam volume apenas na região das orelhas, onde mostra curva mais acentuada. Nas outras regiões, os cabelos, longos, apresentam Ss alongados, sem grande movimentação, em estrias já não tão finas quanto nas peças anteriores. Esse ponto das estrias não tão finas pode ser relacionado ao fato de a peça ser de dimensões bem menores, tendo apenas 0,47 m, não exibindo maior detalhamento. Já a imagem de Santa Cecília [3], apresenta os mesmos cabelos em curvas alongadas, com mechas grossas, que se movimentam suavemente para a parte posterior, também apresentando estrias não tão finas quanto às demais.

³⁶ Não é regra que as imagens de vestir utilizem de perucas, conforme pode ser verificado, por exemplo, na maioria das imagens masculinas do conjunto analisado, que têm cabelos esculpido.



4.5.9 Mãos:

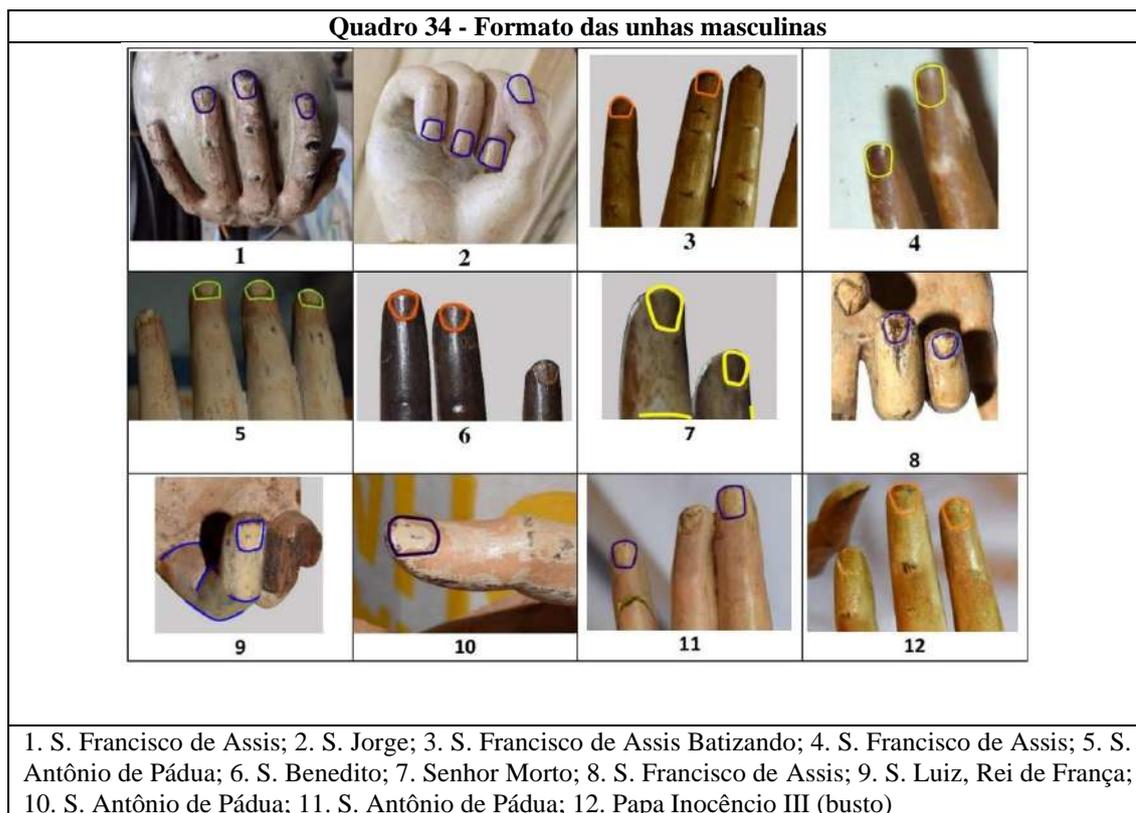
Cinco das dezenove peças masculinas perderam suas mãos, sendo, portanto, analisado um número menor de peças nesse elemento. Apesar de algumas das mãos mostrarem estado de conservação precário, seja faltando dedos ou tendo passado por intervenção inadequada, julgou-se que ainda são passíveis de análise, por conservarem características essenciais de sua escultura.



Os dedos das mãos masculinas apresentam as cabeças das falanges (“nós dos dedos”) bem demarcadas, por vezes até angulada, além de suave movimentação, demonstrada pela leve variação em seus posicionamentos, mesmo nas mãos abertas. No dorso das mãos pode-se notar nitidamente as linhas dos metacarpos e em alguns as cabeças dos ossos metacarpiais. Na região palmar, são visíveis as pregas das articulações, que, em algumas das mãos, como no São Francisco (fig. 1) e no São Benedito (fig. 7), aparecem em maior número.

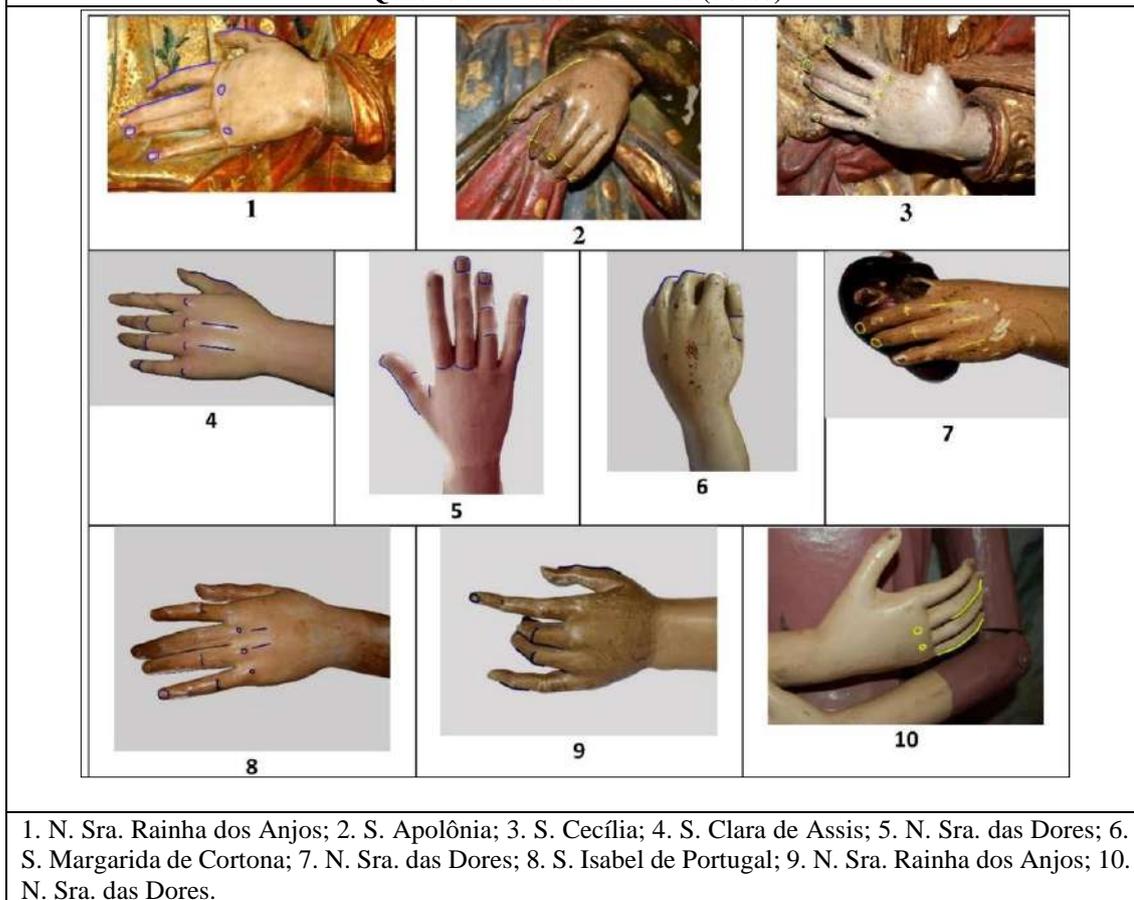


Quanto às unhas, com exceção da imagem de São Camilo de Lélis, que sofreu intervenção com camada de repintura nas mãos, que encobriu o entalhe das unhas, não se podendo, portanto, analisá-las, percebeu-se que todas as outras peças, que ainda possuem as mãos, têm unhas que apresentam formato trapezoidal, com pontas (porção superior) arredondadas.

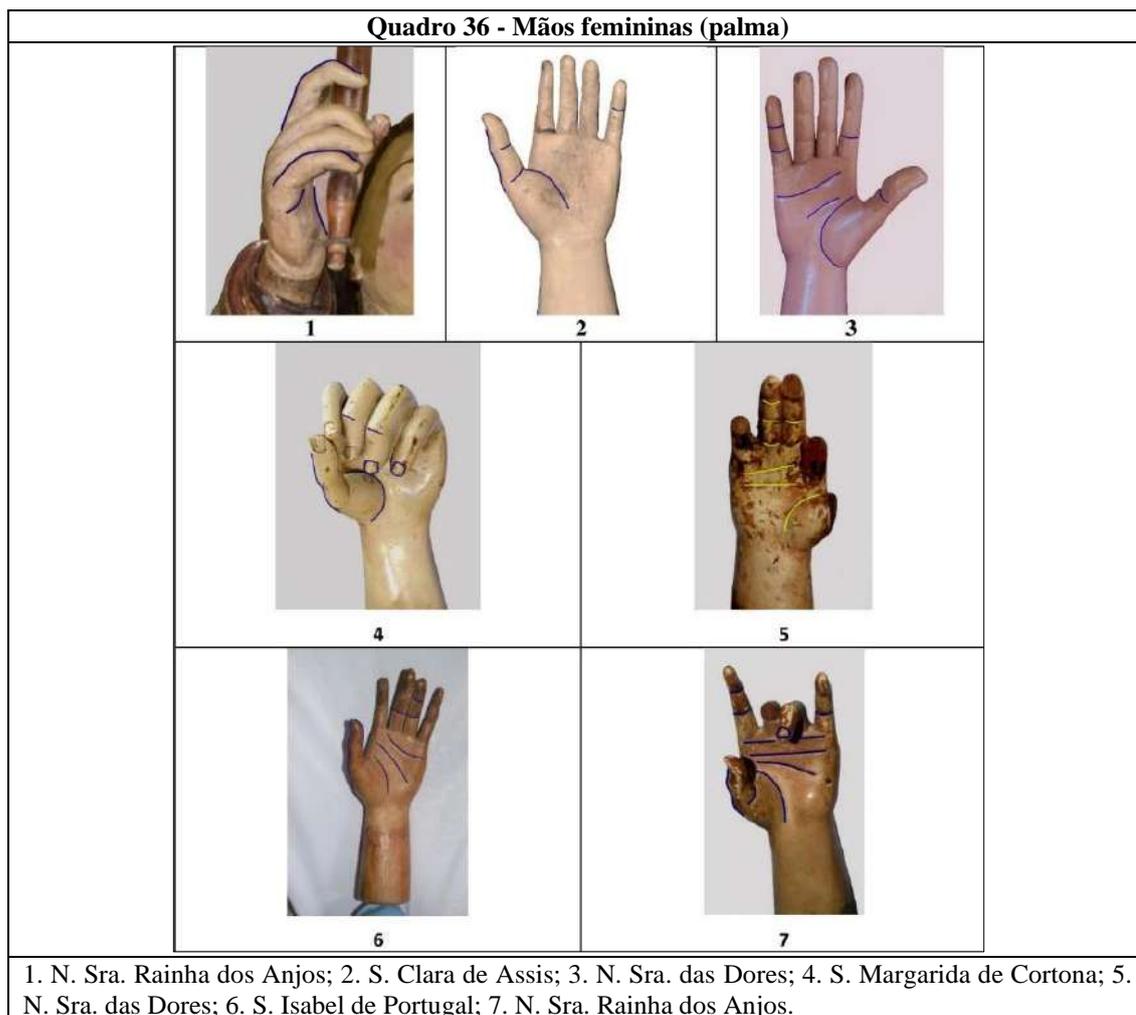


Com relação às obras femininas, vemos que a imagem de Nossa Senhora da Conceição também parece ter passado por intervenção nas mãos, encobrindo os detalhes do entalhe, inclusive das unhas. O restante das peças, apesar das perdas de alguns dos dedos, ainda mostra a originalidade de sua escultura. Elas apresentam as mesmas características das peças masculinas, porém com dedos mais afilados, em movimentação suave, destacando principalmente as cabeças de falanges (nós dos dedos). Não são visíveis, no entanto, as linhas dos metacarpos, no dorso, e as cabeças dos ossos metacarpais são, em algumas peças, representadas por reentrâncias circulares, ao invés de protuberâncias.

Quadro 35 - Mãos femininas (dorso)

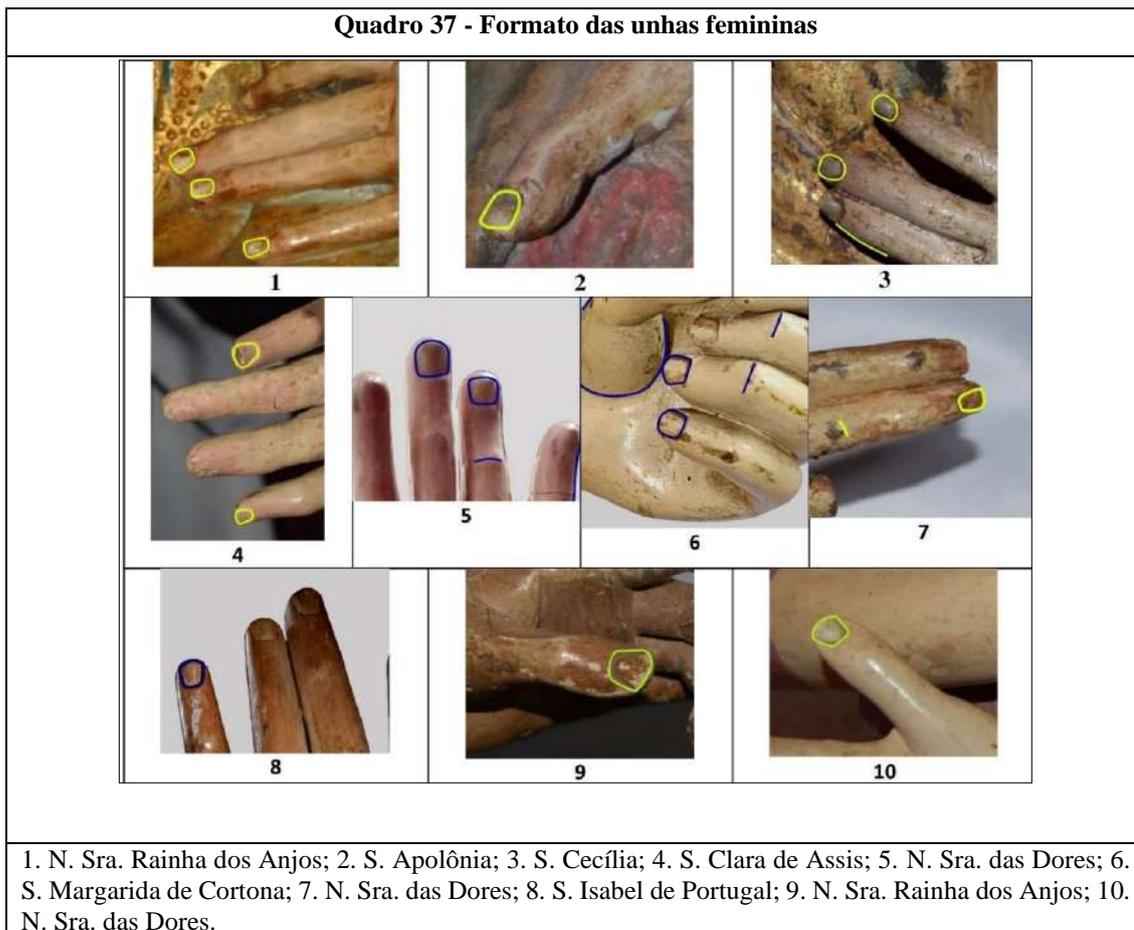


Na região palmar encontramos as pregas das articulações, tanto nos dedos, quanto na palma, sendo que algumas apresentam um maior número de linhas. Isso pode ser visto tanto em peças cuja mão encontra-se espalmada, ou peças que tem a mão fechada ou dedos flexionados.



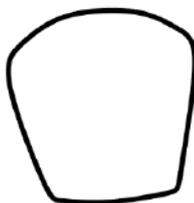
Percebemos diferenças, em relação a essas características, nas mãos das imagens de Nossa Senhora das Dores, figuras 5 e 10 (dorso) e 3 (palma), mostrando tratamento mais simplificado que as demais. Na primeira, o formato dos dedos é cilíndrico e, no dorso, mostra linhas suaves relativas às cabeças de falanges. Na segunda peça, as falanges dos dedos são alongadas, apresentando certo trato desproporcional.

As unhas das peças femininas apresentam o mesmo formato trapezoidal, com pontas arredondadas, encontradas nas obras masculinas. Diverge desse formato a imagem de Santa Cecília [3], que apresenta unhas de formato ovalado; e a imagem de Nossa Senhora das Dores [5], cujas unhas apresentam formato quadrangular, com pontas arredondadas.



Na ilustração abaixo, apresentamos o desenho básico do tipo de unha mais encontrado nas peças atribuídas ao Mestre de Sabará e sua oficina, tanto nas obras masculinas, quanto nas femininas:

Figura 670 - Desenho básico do formato das unhas.



Fonte: Ilustração elaborada pela autora.

4.5.10 Pés:

Quatro imagens masculinas têm os pés, ou parte deles, representados, de modo que podemos analisar suas características. Eles têm as linhas dos metatarsos aparentes e dedos alongados, com dobras das articulações proeminentes, anguladas. As unhas, como nas mãos,

têm formato trapezoidal, com pontas levemente arredondadas. Em dois deles, de São Benedito (fig. 2) e do Senhor Morto (fig. 3), conseguimos identificar, ainda, o maléolo às laterais.



Dentre as figuras femininas, vemos apenas parte dos pés da Santa Apolônia, mas sem grande detalhamento, possivelmente devido ao tamanho da obra, além de estar pouco visível devido às sujidades generalizadas. Conseguimos identificar, porém, que também possui dedos alongados, com dobras (nós dos dedos) proeminentes.

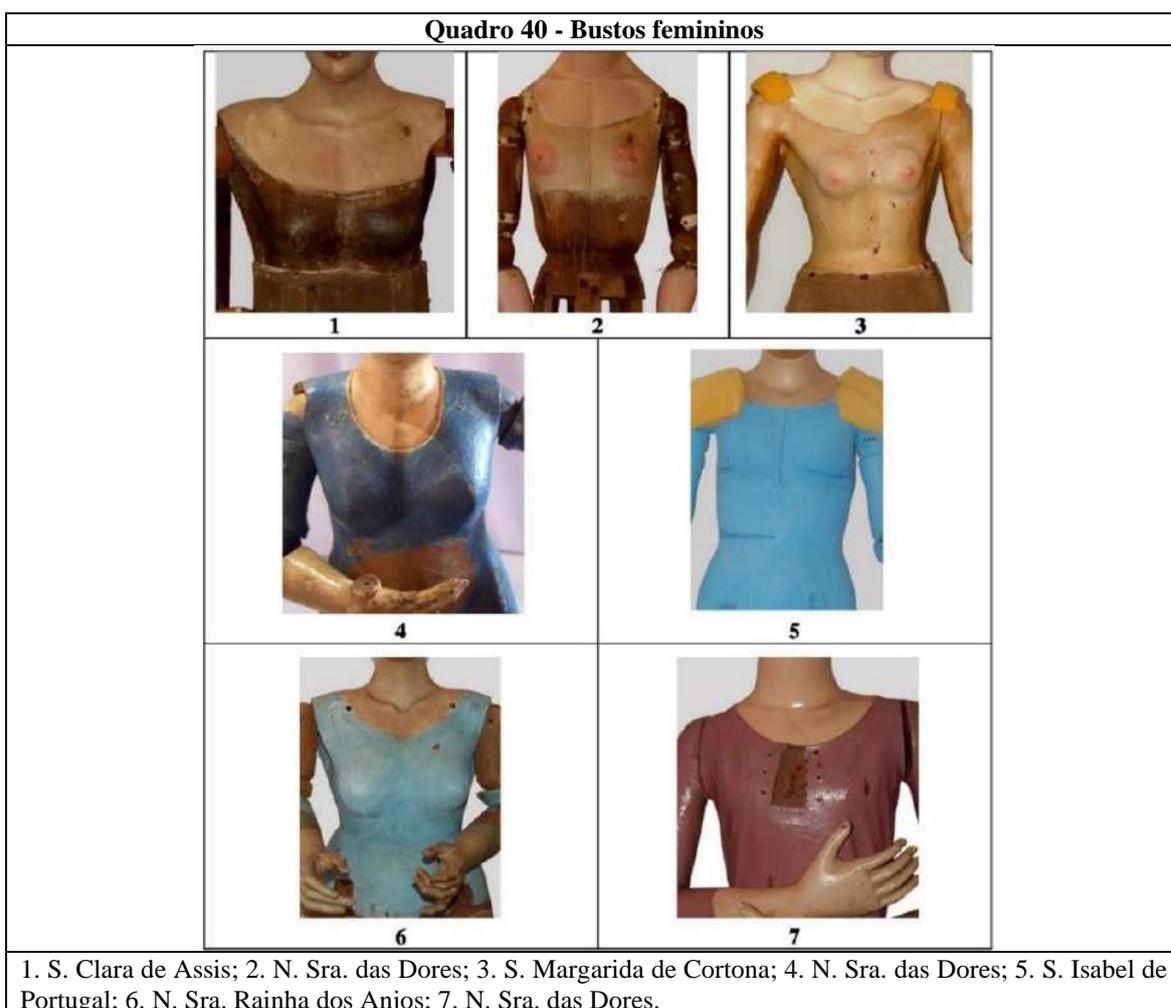


4.5.11 Busto:

As imagens de vestir femininas analisadas apresentam particularidade que não se pode deixar de mencionar nesse trabalho, que é o formato da silhueta de seu tronco. Ele tem formato curvilíneo, com seios proeminentes, estreitamento na área da cintura, seguido de alargamento na área dos quadris. Apesar desse desenho geral, existem algumas distinções entre as peças: A imagem de Santa Clara (fig. 1), apesar de conter os seios delineados como as demais, tem o tronco esculpido somente até a região do busto, iniciando na cintura a estrutura de roca.

Diferindo das restantes e de forma mais acentuada, temos a imagem de Nossa Senhora das Dores [2], cujos seios, apesar de policromados, apresentam ressaltos quase imperceptíveis, com relação às demais obras. Somente ela e a Santa Margarida de Cortona têm carnação e aréola mamária delineados, sendo que nessa última, ainda notamos o entalhe do mamilo. A imagem de Nossa Senhora das Dores ainda tem o formato do tronco diferenciado das demais peças, apresentando curvas menos acentuadas, com formato semelhante a um tronco de cone invertido, com estreitamento na cintura e leve alargamento no quadril, seguido da estrutura de roca.

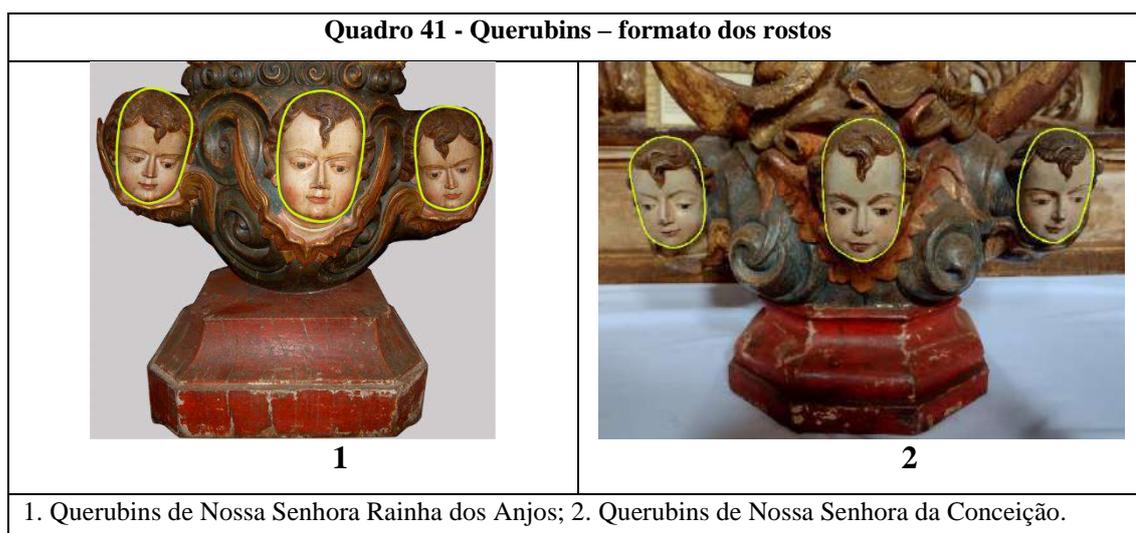
Na imagem de Santa Isabel [5], também é quase imperceptível o formato dos seios, sendo ainda menos arredondado que na imagem de Nossa Senhora das Dores, além de não conter pintura. Apesar disso, o tronco tem formato mais curvilíneo, se assemelhando ao das demais imagens. A última peça em que podemos notar diferença é a imagem de Nossa Senhora das Dores [7]. Nela, a Virgem é representada com vestido entalhado e pintado, e, apesar de se notar leve curva na composição geral do tronco, não se há ressaltos na região dos seios.



4.5.12 Querubins:

Nas imagens em talha inteira de Nossa Senhora Rainha dos Anjos e de Nossa Senhora da Conceição, encontramos figuras de três querubins, que surgem de nuvem espiralada em sua peanha, dispostas simetricamente. Percebemos que também as características físicas presentes nos rostos infantis desses querubins coincidem com as apresentadas anteriormente e mostram semelhanças entre si.

Eles têm os rostos em formato ovalado, olhar voltado para baixo, olhos pretos pintados, com desenho que mostra arco mais pronunciado junto à pálpebra inferior, sulco palpebral superior realçado, acompanhando a linha de contorno do globo ocular, carúncula lacrimal estendida, sobrancelhas arqueadas, com supercílio esculpido de forma ressaltada, compondo Y na região da glabella, junção das sobrancelhas com um nariz afilado.



Apresentam sulco do filtro bem demarcado, boca com lábio inferior mais espesso e o superior mais fino e angulado, com as extremidades (ângulo da boca) voltadas para o alto, como em leve sorriso. Seus cabelos castanhos, são tripartidos, com mechas com estrias finas que se movimentam em S. Na porção frontal, apresenta topete ressaltado, com mechas em ondas que se encontram ao centro, e, às laterais, mechas em rolos. Suas asas são estreitas, contendo denticulados na porção inferior.

Quadro 42 - Linhas destacadas nos querubins de Nossa Senhora Rainha dos Anjos e de Nossa Senhora da Conceição		
		
		
Fonte: Elaborado pela autora.		

4.6 Resultados encontrados:

A fim de sistematizar os dados encontrados no estudo comparativo da análise formal, elaboramos as tabelas abaixo, onde serão demarcadas de forma mais evidente as semelhanças e diferenças identificadas. Através dela, será possível, portanto, quantificar os elementos encontrados em cada uma das obras, conseguindo-se afirmar com precisão quais peças fazem parte de determinado conjunto. Será considerado, agora, o estilema do artista, ou sua oficina, o aspecto que foi encontrado na maior parte das obras.

Cada coluna da tabela remete a um elemento anatômico, sendo interligada à linha com o nome das peças. O campo correspondente será demarcado em azul, caso a obra tenha apresentado o estilema do artista. Caso ele não tenha sido encontrado, o campo será demarcado em vermelho, ou seja, esse campo mostra que a característica se difere das demais. Teremos, ainda, assinaladas áreas em amarelo, nas peças onde a característica se aproxima das demais, porém apresenta leves diferenças.

Por último teremos a abreviatura de “Não se Aplica” (N/A) naqueles elementos que não aparecem na obra, como, por exemplo, cabelos esculpidos no São Luiz Rei de França ou pés no Santo Antônio de Pádua. Esses elementos não serão contabilizados na contagem final.

Abaixo, apresentamos, portanto, quadro comparativo com os dados encontrados na análise das peças masculinas:

Quadro 43 - Dados peças masculinas											
Obras	Rosto	Olhos	Fronte	Perfil	Oral	Orelha	Pescoço e colo	Cabelos	Mãos	Pés	Unhas
1. São Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
2. S. Camilo de Lélis	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A
3. São Jorge	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
4. São Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
5. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
6. S. Boaventura	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A
7. S. Antônio	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
8. S. Benedito	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
9. Senhor Morto	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
10. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
11. S. Luiz Rei de França	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●	●	●
12. S. Antônio	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
13. S. Antônio	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
14. Papa Inocêncio III	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●
15. Cardeal	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	●
16. Cardeal	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	N/A
17. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	N/A
18. S. Francisco	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	N/A

19. S. <i>Francisco</i>	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	N/A
----------------------------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	-----	-----	-----

Em seguida, apresentamos o quadro com os dados encontrados na análise das peças femininas:

Quadro 44 - Dados peças femininas												
Obras	Rosto	Olhos	Fronte	Perfil	Oral	Orelha	Pescoço e colo	Cabelos	Mãos	Pés	Unhas	Busto
1. N. Sra. <i>Rainha dos Anjos</i>	●	●	●	N/A	●	N/A	●	●	●	N/A	●	N/A
2. S. <i>Apolônia</i>	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A
3. S. <i>Cecília</i>	●	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●	N/A
4. N. Sra. <i>Conceição</i>	●	●	●	●	●	●	●	●	N/A	N/A	N/A	N/A
5. S. Clara	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●	N/A	●	●
6. N. Sra. <i>das Dores</i>	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●	N/A	●	●
7. S. <i>Margarida de Cortona</i>	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●	N/A	●	N/A
8. N. Sra. <i>das Dores</i>	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●	N/A	●	●
9. S. Isabel	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●	N/A	●	●
10. N. Sra. <i>Rainha dos Anjos</i>	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●	N/A	●	●
11. N. Sra. <i>das Dores</i>	●	●	●	●	●	●	●	N/A	●	N/A	●	●

Levando-se em conta toda a análise das características executada em cada uma das peças, bem como o estudo comparativo agora apresentado e sistematizado nas tabelas, depreende-se que as obras analisadas podem, portanto, ser divididas em três grupos. Conforme mencionado anteriormente, o primeiro compõe-se de peças que detém a maior parte das características/ estilemas do artista; o segundo grupo apresenta alguns de seus estilemas, porém de forma sutil, ou pouco identificável; e, por último, um grupo que não apresenta as características do artista.

Nesse sentido, definimos o primeiro grupo, composto por obras que seguramente podemos atribuir ao Mestre de Sabará e sua oficina. Nesse caso, considerou-se as peças que apresentam todas ou a maior parte das características elencadas, podendo aparecer no máximo 1 (um) dos campos demarcado em amarelo ou vermelho, sendo estes relacionados às características sutis e inexistentes, respectivamente. Em sua maioria, essas obras apresentam técnica refinada, notadamente nos traços mais marcantes do artista, como os olhos, orelhas, boca, cabelos e mãos.

O primeiro grupo, portanto, é composto por 20 (vinte) peças, às quais apresentamos abaixo:

Quadro 44 - Grupo 1: Peças atribuídas ao Mestre de Sabará e sua oficina	
1. São Francisco de Assis	
2. Nossa Senhora Rainha dos Anjos	

3. São Camilo de Lélis	 A full-length statue of São Camilo de Lélis, a bearded man in ornate, dark and gold-leafed robes, holding a book. The statue stands on a red base with the name "CAMILO" inscribed on it.
4. Nossa Senhora da Conceição	 A full-length statue of Nossa Senhora da Conceição, the Virgin Mary, wearing a blue and gold robe, with her hands clasped in prayer. She is seated on a throne with a crown on her head.
5. São Francisco de Assis Batizando	 A full-length statue of São Francisco de Assis in a wooden baptismal posture, with his arms outstretched and holding a wooden cross. He is wearing a simple brown tunic.
6. São Francisco de Assis	 A full-length statue of São Francisco de Assis in a wooden baptismal posture, with his arms outstretched. He is wearing a simple brown tunic.

7. Santa Clara de Assis	
8. São Benedito	
9. Senhor Morto	
10. Santa Margarida de Cortona	

11. Nossa Senhora das Dores	
12. Nossa Senhora Rainha dos Anjos	
13. São Francisco de Assis	
14. São Luiz, Rei de França	

15. Santo Antônio de Pádua	
16. Santo Antônio de Pádua	
17. Papa Inocêncio III (busto)	
18. Cardeal (busto)	

19. Cardeal (busto)	
20. São Francisco de Assis (cabeça)	

O segundo grupo é composto por obras que contém os estilemas do artista, porém por vezes executado de forma menos nítida ou sem o apuro técnico encontrado nas outras peças elencadas no primeiro grupo. Levando em conta a tabela elaborada, separamos nesse grupo as peças em que apareceram campos demarcados em amarelo em no máximo três dos elementos anatômicos.

Conforme dito anteriormente, consideramos que nesse segundo grupo, as peças podem ter sido elaboradas pela oficina do artista, podendo ter a mão do Mestre em parte ou apenas a sua orientação durante a execução da obra. Segue, abaixo, as 6 (seis) esculturas definidas para o segundo grupo:

Quadro 45 - Grupo 2: Peças atribuídas ao Mestre de Sabará e sua oficina com técnica menos apurada	
1. Santa Apolônia	
2. São Jorge	
3. São Boaventura	

4. Santo Antônio de Pádua	
5. São Francisco (busto)	
6. Santa Isabel de Portugal	

No último grupo, elencamos as imagens em que não foram encontrados elementos característicos do artista em número suficiente para se realizar a atribuição, notadamente se pensarmos aqueles com maior importância, como olhos, orelhas, boca, mãos, por exemplo. Se pensarmos na tabela elaborada, vemos que essas imagens apresentaram mais de 3 (três) itens demarcados em amarelo e/ ou vermelho, ou seja, apresentam o estilema de forma sutil ou ele é inexistente.

Abaixo, apresentamos as 4 (quatro) peças sem atribuição ao Mestre de Sabará e sua oficina:

Quadro 46 - Grupo 3: Peças atribuídas não Mestre de Sabará e sua oficina	
Santa Cecília	
Nossa Senhora das Dores	
Nossa Senhora das Dores	
São Francisco de Assis (cabeça)	

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se retomar as etapas perpassadas para a realização desse trabalho, observamos que se tentou, durante todo o processo, alcançar aos objetivos propostos inicialmente. Estes se tratavam, principalmente, de estudar as obras do artista intitulado Mestre de São Francisco de Sabará, ou Mestre de Sabará, realizando estudo atributivo por meio de metodologia específica.

Em um primeiro momento, buscou-se contextualizar historicamente a região de Sabará, a Igreja de São Francisco de Assis e sua Arquiconfraria dos Pardos do Cordão, bem como a instalação de oficinas de escultura na localidade. Em seguida, conforme um dos objetivos principais, a investigação se direcionou de forma mais específica para indícios que apontassem sobre a atividade da oficina do Mestre de Sabará. Nesse momento, se tentou, por meio de pesquisa arquivística, encontrar fontes primárias que indicassem sua instalação na região, ou qualquer outro indicativo de seu funcionamento. Para tanto, foram feitas consultas em diversos arquivos históricos, onde essas fontes pudessem ser localizadas, tanto de forma presencial, quanto remota.

Importante ressaltar que durante a pandemia de Covid-19, nos anos de 2020 e boa parte de 2021, muitas instituições, entre elas os arquivos históricos, permaneceram inacessíveis. Alguns deles retornaram ao atendimento agendado em fins de 2021, como o Arquivo Casa de Borba Gato, porém outros, como o Arquivo Eclesiástico de Mariana, não puderam ser consultados. Nesse último, que retornou com o atendimento aos consulentes somente em 2022, já havia grande fila de espera, o que impossibilitou a pesquisa em tempo hábil para a entrega desse trabalho.

Apesar dos contratemplos, considera-se que a pesquisa foi produtiva, pois conseguimos localizar, no Arquivo Arquidiocesano de Belo Horizonte, importante documentação relativa à Arquiconfraria do Cordão de São Francisco que ainda não tinha sido encontrada, com sua elevação à categoria de Ordem Terceira da Penitência, pela Mesa de Consciência e Ordem, em 1821, em nome do então Príncipe Regente, Dom Pedro de Alcântara, além de sua posterior elevação pelo Convento de Santo Antônio, do Rio de Janeiro, ao qual era agregado, no ano de 1826.

Infelizmente, com relação às oficinas de escultura e talha, ou mesmo sobre possíveis artífices que trabalhavam a madeira na região de Sabará, não se obteve o mesmo êxito, sendo encontrados apenas registros de marceneiros, carpinteiros e carapinas. Foram pesquisados no Arquivo Público Mineiro, entre os arquivos de *Registros de Provisões, Patentes, Cartas de Usança e Exames de Ofícios*, de fins do século XVIII e primeiras décadas do século XIX,

alguma menção a escultores, entalhadores, santeiros, ou afins, e seus oficiais, mas não pode ser localizada nenhuma informação.

Também com relação à possível identidade do artista Mestre de Sabará, a documentação primária pesquisada não nos foi muito contundente. Buscando-se informações relacionadas aos dois artífices citados nos textos de Santos Filho (2002 e 2005), a saber: Domingos Pinto Coelho e Antônio Pereira dos Santos, não se conseguiu localizar qualquer nota que remetesse à sua biografia, como registros de batismo, óbito ou testamento. Sobre o segundo nome citado, Antônio Pereira dos Santos, foram encontrados, porém, registros de outros trabalhos em que teria atuado na região, sendo contratado para executar reparos no altar-mor da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, e na fatura de uma imagem de São Jorge, por encomenda do Senado da Câmara, de Sabará, a fim de participar das Procissões de Corpus Christi. Todos esses trabalhos se deram em períodos próximos, acreditando se tratar, portanto, do mesmo artista. Considerou-se, assim, importante incluir a imagem de São Jorge dentre as peças a serem analisadas.

O segundo capítulo da pesquisa contemplou a metodologia utilizada para a análise formal, relacionado ao objetivo de se identificar as características principais do artista e sua oficina, de modo a confirmar ou refutar as atribuições já feitas, ou mesmo lhe atribuir novas obras. Para tanto, foram selecionadas 30 (trinta) esculturas, localizadas na cidade de Sabará, que já seriam atribuídas ao artista ou tivessem as características enumeradas por Santos Filho e Oliveira em seus textos.

Após a escolha das peças, aliando a interdisciplinaridade, trabalho de campo e referenciais teóricos da análise da imaginária religiosa, trabalhou-se na elaboração de metodologia para a análise formal, utilizando como base os estudos do médico e historiador da Arte Giovanni Morelli, segundo os quais a análise dos detalhes anatômicos, normalmente negligenciados, auxiliaria na identificação de padrões nas obras dos artistas, em outras palavras, na identificação de seus estilemas mais particulares. Ademais, se buscou desenvolver um passo a passo, de caráter didático, para a análise formal, elaborando, para cada etapa, fluxogramas, a fim de guiar os estudos realizados nos elementos da anatomia, utilizando-se, ainda, de atlas científicos, de modo a empregar a terminologia adequada.

Toda essa metodologia foi utilizada no capítulo terceiro, durante a análise das trinta obras selecionadas – sendo 6 em talha inteira, 1 escultura articulada, 17 imagens de vestir (14 de roca) e 6 peças dissociadas. Por meio de série de registros fotográficos, executados em trabalho de campo, foram verificados contraposto, cânone, linhas mestras da composição, formas geométricas e elementos anatômicos – detalhes do rosto, olhos, orelhas, mãos, pés,

dedos e unhas, cabelos, pescoço, colo e tronco –, destacando as linhas de seu desenho nas fotografias, de modo a evidenciar suas características mais expressivas.

Por fim, no capítulo 4, realizou-se estudo comparativo dos detalhes anatômicos consideradas mais significativas encontradas durante a análise formal, notadamente aquelas em que se verificou padrões anatômicos que se repetiam em várias das esculturas. Em seguida, os dados foram sistematizados em tabelas, onde se pode constatar de forma clara em quais esculturas esses padrões apareceram, podendo, portanto, definir os estilemas das obras do Mestre de Sabará.

Esse capítulo, portanto, se mostrou de grande importância para que se pudesse corroborar a eficiência da metodologia utilizada, apontando as principais características encontradas, além de permitir agrupar as obras nitidamente entre aquelas que poderiam ou não ser atribuídas ao Mestre de Sabará e sua oficina. Nesse sentido, conseguiu-se dividir as obras em três categorias: a primeira composta por obras que seguramente podemos identificar como sendo executadas pelo Mestre e sua oficina, considerando-se que apresentam todas ou a maior parte dos estilemas elencados, contendo um total de 20 esculturas. Um segundo grupo, composto por 6 obras que contém as características do artista, porém por vezes executadas de forma menos nítida ou sem o apuro técnico encontrado nas peças listadas no primeiro grupo. E um terceiro grupo, onde não foram encontrados elementos característicos do artista em número suficiente para se realizar a atribuição, esse contendo 4 esculturas.

Diante da ausência de metodologia específica para análise formal de esculturas, nosso esforço se concentrou em sistematizar por meio de fluxogramas, um caminho que guiasse de forma didática o estudo dos detalhes anatômicos. Esse procedimento foi ao mesmo tempo sendo testado na prática, com as obras do Mestre de Sabará, para identificarmos seus estilemas.

Ademais, após a análise da já mencionada imagem de São Jorge, e entendendo que ela segue muitos dos padrões encontrados nas outras obras, consideramos atribuí-la, portanto, ao Mestre de Sabará. Como a documentação primária referente à encomenda dessa obra encontra-se disponível, podemos relacionar a identidade do artista a Antônio Pereira dos Santos, tendo o artista atuado na região, com sua oficina, no início do século XIX, ou mesmo, fins do século XVIII. Além disso, conforme verificado durante a análise das peças, e segundo, ainda, os estudos elaborados por Ana Carolina Rodrigues (2019), conjecturamos que sua oficina tenha atuado em diversas ocasiões com o policromador Joaquim Gonçalves da Rocha.

Espera-se que esse trabalho abra espaço para outras pesquisas sobre o artista, podendo-se atribuir-lhe outras esculturas. Também seria possível uma sequência a esses estudos, examinando as características técnicas das obras de forma mais pormenorizada.

Finalmente, esperamos que o trabalho venha a ser uma contribuição para o aprofundamento do estudo dos artistas e artífices que atuaram em Minas Gerais, assim como foi para o Mestre de Sabará, reafirmando a importância que tiveram em uma sociedade com raízes marcadamente religiosas, além de corroborar a necessidade de sua proteção, como patrimônio histórico, artístico e cultural, já efetivada por meio de tombamento a nível federal, juntamente com toda a edificação e seu acervo, realizado pelo antigo SPHAN, em 13 de junho de 1938. Espera-se, ainda, que a pesquisa dê maior visibilidade a esse acervo, tão relevante para a história do templo, de sua antiga Arquiconfraria e da cidade de Sabará.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lucia Machado de. **Passeio a Sabará**. São Paulo: Martins, 1974.

ARAÚJO, Andrezza Conde. **A imagem de vestir/roca de Nossa Senhora das Dores de Sabará**: a essência da devoção e seus contextos processional e retabular. Orientador: Prof^a. Dra. Maria Regina Emery Quites. 2018. 151 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

ARAÚJO, Andrezza Conde. **Procesión de Cenizas**: In memoriam de los olvidados. Propuesta de un plan de acondicionamiento museológico y museográfico para un grupo de esculturas de candelero. Máster universitario en Arquitectura e Patrimonio Histórico. Universidad de Sevilla. Noviembre 2020.

ARAÚJO, Andrezza Conde; CAMPOS, Camila Aparecida de Castro. **Relatório de conservação-restauração da escultura de Santo Antônio de Roça Grande**. Graduação em Conservação-restauração. Escola de Belas Artes, UFMG. Belo Horizonte, 2018.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Breves Pontíficos que concederão graças, Indulgencias, e o Jubileo da Porciuncula, e dos que elevarão á categoria de Ordem 3^a a Archi-Confraria de S. Francisco**. Cópias de 1866. Caixa 386. Sala 10.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Copia da Carta de Aggrec^o da Ordem 3^a de S. Francisco ao Convento de S Antonio, no Rio de Janeiro, de 1846**. Cópias de 1866. Caixa 386. Sala 10.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Informações ao Bispo de Mariana sobre as igrejas da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Sabará**. 03 de fevereiro de 1885. Sabará – Documentos Avulsos. Caixa 405. Sala 10

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Irmandades e Confrarias**. Séculos XVIII e XIX. Sala 12.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livro de Batismo**. Paróquia Nossa Senhora da Conceição. Sabará. 1846-1875. Sala 12.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livro de Batismo**. Paróquia Nossa Senhora da Conceição. Raposos. 1762-1806. Sala 12.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livro de Batismo**. Paróquia Nossa Senhora do Bom Sucesso. Caeté. 1759-1811. Sala 12.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livro de Óbitos e Testamentos**. Paróquia Nossa Senhora da Conceição. Raposos. 1812-1872. Sala 12.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livro de Óbitos**. Paróquia Nossa Senhora da Conceição. Sabará. 1776-1800. Sala 12.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Livros de Óbitos.** Paróquia Nossa Senhora do Bom Sucesso. Caeté. 1818-1821 e 1840-1845. Sala 12.

ARQUIVO ARQUIDIOCESANO DE BELO HORIZONTE. **Registro de huã Provizão do Tribunal da Meza de Conciência e Ordem, pela qual se conferio a graça do Título de Ordem Terceira dos Irmãos da Irmandade de S. Francisco d'e Assiz desta Villa.** Cópias de 1866. Caixa 386. Sala 10.

ARQUIVO CASA DE BORBA GATO. **Igreja de São Francisco.** Documentos Eclesiásticos – DOE. Século XIX. Cx 01.

ARQUIVO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO. Livro de Termo de Criação e Registro de Patentes. Sabará. 1761-1862.

ARQUIVO CASA DE BORBA GATO. **Irmandade de N. Sra. do Rosário de Sabará.** Documentos Eclesiásticos – DOE. Século XIX. Cx 01 e 02.

ARQUIVO DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO. **Estatutos para a Veneravel Archiconfraria do Cordão do Glorioso Patriarcha S. Francisco, erecta p.los Pardos, com licença do Ordinrº na Vª Real de Nossa Snrª da Conceição do Sabará.** Arquivo gentilmente enviado em formato digital pelo arquivo do Convento em abril de 2021.

ARQUIVO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL. **Capela de São Francisco de Assis.** Cidade: Sabará. Monumento: Prateleira 3. Série 1. Pasta 907, 1/2. Belo Horizonte: IPHAN, 1937-1951.

ARQUIVO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL. **Capela de São Francisco de Assis.** Cidade: Sabará. Monumento: Prateleira 3. Série 1. Pasta 909. Belo Horizonte: IPHAN, 1952-1991.

ARQUIVO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTISTICO NACIONAL. **Igreja de São Francisco de Assis.** Sabará, MG. Série Inventário. Caixa MG 126/2/01. Notação: IMG.0473.01. Rio de Janeiro, 2001.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. **Estatutos para o Governo da Archi Confraria do Patriarca São Francisco estabelecida em a Capella de Nossa Senhora dos Anjos na Villa Real do Sabará.** Códice nº 1536, 1 vol. C. 34 fls. Projeto Resgate. Disponível em:

<<http://resgate.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=CODICES&pesq=patriarca%20sabar%C3%A1&pagfis=40407>> Acesso em: 23 jan. 2021.

ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO. **Requerimento do pe. Visitador, ministro e mais irmãos da Arquiconfraria do Patriarca São Francisco, solicitando a mercê de aprovar e confirmar os estatutos e compromissos da referida confraria.** Caixa 185, doc 30. Projeto Resgate. Disponível em:

<http://resgate.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=011_MG&pesq=Arquiconfraria%20do%20Patriarca%20S%C3%A3o%20Francisco&pagfis=93116> Acesso em: 23 jan. 2021.

ARQUIVO PAROQUIAL. **Livro de Inventário de bens e alfaias pertencentes à Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo.** Abril de 1836. 1884.

ARQUIVO PAROQUIAL. **Livro de Termos e Registros da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo.** 1761-1862.

ARQUIVO PAROQUIAL. **Segundo Livro de Receita e Despesa.** Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo. 1788-1808.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. **Cartas de exames e provisões de ofícios mecânicos e dos juizes e escrivães.** Câmara Municipal de Sabará - CMS. Notação: CMS-216. 1799-1819.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. **Registros de Provisões, Patentes, Cartas de Usança e Exames de Ofícios.** Câmara Municipal de Sabará - CMS. 1799 a 1830.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. **Pedido de licença para ereção da capela pela Venerável Ordem do Patriarcha S. Francisco, Villa Real do Sabará.** (Cópia de 1798). Originais de Ordens Régias. Seção colonial – Documentos encadernados. Códice 268. 1795 – 1801.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. **Livro de Despesa e Receita.** Câmara de Sabará. Códice 155. 1815 a 1820.

ARQUIVO PÚBLICO MINEIRO. Mapa da Comarca do Sabará (1778). Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/grandes_formatos_docs/photo.php?lid=747> Acesso em: 23 jan. 2022.

ÁVILA, Affonso. Igreja e Capelas de Sabará. **Revista Barroco**, Belo Horizonte, v. 8. p. 21-65, 1976.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro:** glossário de arquitetura e ornamentação. 3. ed. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996 (Coleção Mineiriana).

ÁVILA, Afonso. **Iniciação ao barroco mineiro.** São Paulo: Nobel, 1984.

BAZIN, Germain. **A arquitetura religiosa barroca no Brasil.** Rio de Janeiro: Record, 1983. Tomo II.

BOHRER, Alex Fernandes; PIRES, Maria do Carmo. O contexto social da produção arquitetônica e artística nas Minas Gerais no início do século XVIII. **Dossiê.** Hist. R., Goiânia, v. 26, n. 1, p. 284 - 304, jan./abr. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/historia/article/download/67366/36768/318796>> Acesso em: 15 jan. 2022.

BRASIL, Paulo. Imagens de vestir. **Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira.** Boletim Nº 66. Vol. LXIX, LXX, 2011-2012. P. 35 a 56. Disponível em: <<http://ihit.pt/codeigniter/assets/upload/pdf/6c9c6d10cbe0b97a9d42e6f75613d0b2.pdf>> Acesso em: 05 nov. 2021.

BRASIL, Paulo. Imagens de vestir. **Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira.** Boletim Nº 66. Vol. LXIX, LXX, 2011-2012. P. 35 a 56. Disponível em: <

<http://ihit.pt/codeigniter/assets/upload/pdf/6c9c6d10cbe0b97a9d42e6f75613d0b2.pdf>
Acesso em: 05 nov. 2021.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Ordens terceiras de São Francisco nas Minas Coloniais: Cultura artística e procissão de Cinzas”. In: **Estudos de História** (UNESP). Franca, v. 6, n. 2, p. 121-134, 1999.

CÂNONE de Policleto. Fotografia digital. Disponível em: < Fonte: <http://sabermaisarte.blogspot.com/2013/03/canone-e-proporcao.html> > Acesso em: 02 abr. 2022.

CARVALHO, Fabrícia Angélica Teixeira de; PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Corpo pecador/corpo penitente: uma imagem de Margarida de Cortona do acervo do Iphan-ES. In: **Simpósio internacional sobre representações cristãs**, 1, 2004, Vitória. Anais... Vitória: GPIC, 2004. P. 30-36. Disponível em: <https://www.academia.edu/4160549/CORPO_PECADOR_CORPO_PENITENTE_UMA_IMAGEM_DE_MARGARIDA_DE_CORTONA_DO_ACERVO_DO_IPHAN-ES>. Acesso em: 22 jun. 2021.

CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. **A procissão de cinza dos terceiros franciscanos da Bahia**: uma expressão religiosa, pedagógica e barroca no mundo colonial. Campinas, SP: Librum, Navegando, 2012.

COELHO, Ana Luíza F. O paradigma indiciário como metodologia para estudos historiográficos. In: **Fórum ensino, pesquisa, extensão, gestão**, 8., 2014, Montes Claros, MG. Anais eletrônicos [...]. Monte Claros, MG: Unimontes, 2014. Disponível em: <http://www.fepeg2014.unimontes.br/sites/default/files/resumos/arquivo_pdf_anais/o_paradigma_indiciario_como_metodologia_para_estudos_historiograficos.pdf > Acesso em: 07 jan. 2022.

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

CRUZ, Ana Carolina de Souza. **Meninos de Veiga Valle**: um olhar aprofundado sobre as obras do artista. Orientador: Prof^ª. Dra. Maria Regina Emery Quites. 2021. 290 p. Dissertação (Mestre em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

CUNHA, Maria José de Assunção da. **Iconografia Cristã**. Caderno de Pesquisa. Ouro Preto: UFOP/IAC, 1993.

FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares. **A Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Minas Gerais**: história, culto e arte (1760-c. 1850). Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2019.

FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares. **Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Mariana**: trajetória, devoção e arte (c. 1760-1840). Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Adalgisa Arantes Campos. 2013. 190 p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2013.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. A Procissão de Cinzas e a Ordem Terceira de São Francisco do Porto: análise de um esquema devocional. In.: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (coordenação). **Os Franciscanos no Mundo Português II**. As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco. Porto: CEPES – Centro de Estudos da População, 2012. P. 421 a 472.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Escultura Barroca Brasileira**: questões de autorias. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4088042>> Acesso em: 21 jan. 2022.

FONSECA, Gustavo Oliveira. **A atualização da tradição**: Arquitetura e arte religiosa em Itapeperica. 2018. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belo Horizonte, 2018.

FONSECA, Gustavo Oliveira. **Produção artística no Centro-Oeste dos séculos XVIII e XIX**: estudo sobre a Igreja de Santo Antônio da Arquiconfraria de São Francisco em Itapeperica. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São João Del Rei, Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, Programa de Pós-Graduação em História, São João Del Rei, 2014.

FRAZÃO, Dilva. São Camilo de Lellis: Religioso italiano. **Ebiografia**. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/camilo_lellis/> Acesso em: 11 maio 2021.

FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos. Vol. VII. 1901-1905. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GINZBURG, Carlo. Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto; SEBOK, Thomas. (orgs.). **O signo de três**. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 89-129.

GINZBURG, Carlo. Sinais raízes de um paradigma indiciário. In.: **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONÇALVES, Clara Germana Ramalho Moutinho. **Simetria**: a medida e o belo. Repositório das Universidades Lusíada. Disponível em: <<http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/5745>> Acesso em: 15 abr. 2022.

GONZÁLEZ, Juan José Martín. **Las claves de la escultura**. Cómo identificarla. Barcelona: Editora Ariel, 1986.

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

INVENTÁRIO do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte: **Capela de Nossa Senhora do Ó** – Sabará (MG) / Coordenação: Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2014.

INVENTÁRIO do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte: **Capela de Santana** – Arraial Velho – Sabará (MG) / Coordenação: Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2017.

INVENTÁRIO do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte: **Igreja de São Francisco de Assis** – Sabará (MG) / Coordenação: Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2015.

INVENTÁRIO do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte: **Capela de Santo Antônio**, Pompéu – Sabará (MG) / Coordenação: Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2015.

INVENTÁRIO do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte: **Igreja Matriz de Santo Antônio (“Igreja Velha”)** – Sabará (MG) / Coordenação: Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016.

INVENTÁRIO do Patrimônio Cultural da Arquidiocese de Belo Horizonte: **Igreja Matriz de Santo Antônio (“Igreja Nova”)** – Sabará (MG) / Coordenação: Mônica Eustáquio Fonseca. Belo Horizonte: Memorial da Arquidiocese de Belo Horizonte, 2016.

IPHAN. **Ficha de Identificação e inventário museológico**: Museu do Ouro – Sabará/MG. Ministério da Cultura, 2007.

KOUROS anavissos. Fotografia digital. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Kouros_anavissos.jpg. Acesso em: 15 abr. de 2022.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEFFTZ, Michel. Análises Morfológicas dos Drapeados na escultura Portuguesa e Brasileira. **Revista Imagem Brasileira** – CEIB – Belo Horizonte, Minas Gerais: Segrac Editora e Gráfica Ltda. 2006, p. 99 - 111.

MARTINS, Judith. **Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: MEC, 1974. 2v.

MORAES, Geraldo Dutra de. Arte Religiosa. Igreja de São Francisco de Sabará. **Revista Cultura Política**. Nº 41. Ano IV. Julho de 1944. Rio de Janeiro.

MOREAUX, Arnould. **Anatomia artística**. Del hombre. Madrid: Editora Norma, 2005.

MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. **As igrejas setecentistas de Minas**. 2. ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

NASCIMENTO-JÚNIOR, Braz José do. **Anatomia humana sistemática básica**. Ilustrações Orlando Matos de Almeida Neto. Petrolina: UNIVASF, 2020.

OLIVEIRA, Djalma de Pinho Rebouças de. **Sistemas, organização e métodos**. Uma abordagem gerencial. São Paulo: Atlas, 2006.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A Escola Mineira de Imaginária e suas particularidades. In: COELHO, Beatriz (Org.). **Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. p. 15-26.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A imagem religiosa no Brasil. In: **Arte Barroca: Mostra do Redescobrimento**. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais e Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos; SANTOS, Antônio Fernando Batista dos. **O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais**. São Paulo: Capivara, 2002.

ORTMANN (O.F. M.), Frei Adalberto. **História da antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo**. 1676-1783. Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1951.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

PASSOS, Zoroastro Vianna. **Em torno da história do Sabará**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1942. Vol. II.

PASSOS, Zoroastro Vianna. **Em torno da história do Sabará**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940. Vol. I.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. **A produção da talha joanina na Capitania de Minas Gerais**. Retábulos, entalhadores e oficinas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

PEDROSA, Aziz José de Oliveira. Uma oficina de talha na Sé de Mariana. O fazer artístico e o contrato de trabalho. **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 29, nº 50, p.597-631, mai/ago 2012.

PERINO, Gustavo. A obra de arte frente ao perito: a falsificação na história da arte – 1ª. Parte. Do século XIII ao início do século XX. **Revista Restauro**. V. 4, n. 8, 2020. Disponível em: <<https://revistarestauro.com.br/a-obra-de-arte-frente-ao-perito-a-falsificacao-na-historia-da-arte/?print=pdf>> Acesso em: 10 fev. 2022.

POEL, Francisco van der. **Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

QUITES, Maria Regina Emery. **A imaginária processional da Semana Santa em Minas Gerais: Estudo realizado nas cidades de Santa Bárbara, Catas Altas, Santa Luzia e Sabará**. Orientador: Beatriz Ramos de Vasconcelos Coelho. 1997. 133 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 1997.

QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil**. Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio. 2006. 388 p. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2006.

RADLANSKI, Ralf J.; WESKER, Karl H. **A face**: atlas ilustrado de anatomia. Tradução Terezinha Oppido. São Paulo: Quintessence Editora, 2016.

RAMOS, Adriano Reis; ZAMBONI, Milton José. Uma investigação sobre o legado de Vieira Servas – a Semiótica e o reconhecimento de estilo e autoria a partir de indícios, pistas e sinais. In: CUNHA, Edite da Penha; QUEIROZ, Cristofane da Silveira (org.). **As Geraes de Servas**: a ação do Circuito Cultural Vieira Servas no Médio Piracicaba. Belo Horizonte: UFMG/ Pró-Reitoria de Extensão, 2015.

RAMOS, Adriano. **Francisco Vieira Servas e o ofício da escultura da Capitania das Minas do Ouro**. Belo Horizonte: ICFG, 2002.

RÉAU, Louis. **Iconographie de l'art chrétien**: tome III. iconographie des Saints - II. G-O. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In.: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero**. Metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFGRS, 2002. (Coleção Visualidade; 4). P. 123 a 140.

RODRIGUES, Ana Carolina. **Diversidade e singularidade da policromia na escultura sacra de Sabará**: século XVIII e início do XIX. Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Regina Emery Quites. 2019. 236 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2019.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Características específicas e escultores identificados. In.: COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte**. Imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. P. 123-150.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues. Mestre de Sabará: Santeiro do Período Rococó Mineiro. **Boletim do Ceib**. Belo Horizonte, v.6, n.21, fevereiro, 2002.

SANTOS, Giovanna Ataria Campos. **Mapeamento de processos e fluxograma no setor de contratos, convênios e prestação de contas da Secretaria de Saúde de Caraguatatuba**. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Processos Gerenciais) -- Instituto Federal de São Paulo, Campus Caraguatatuba, 2017.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**: Capela de Nossa Senhora do Pilar – Sabará/MG. Ministério da Cultura, 1987.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**: Capela de Nossa Senhora do Ó – Sabará/MG. Ministério da Cultura, 1987.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**: Capela de Santo Antônio – Pompéu-Sabará/MG. Ministério da Cultura, 1987.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados**: Capela de Santana – Arraial Velho- Sabará/MG. Ministério da Cultura, 1986.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados:** Igreja de São Francisco de Assis – Sabará/MG. Ministério da Cultura, 1986.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados:** Igreja de Nossa Senhora do Carmo e Passo do Carmo – Sabará/MG. Ministério da Cultura, 1986.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados:** Igreja de Nossa Senhora das Mercês – Sabará/MG. Ministério da Cultura, 1986.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados:** Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário – Sabará/MG. Ministério da Cultura, 1986.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados:** Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Sabará/MG. Ministério da Cultura, 1987.

SPHAN. **Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados:** Prefeitura Municipal – Sabará/MG. Ministério da Cultura, 1987.

SPHAN. **Monumentos não tombados.** Sabará-MG. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987.

TAVARES, Jorge Campos. **Dicionário de Santos.** Porto: Lello e Irmão Editores, 1990.

TORRES, Ludmila Machado Pereira de Oliveira **Os oficiais mecânicos na Vila Real do Sabará:** controle, cultura material e trabalho (1735- 1829). Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2018.

TRINDADE, José da Santíssima; OLIVEIRA, Ronald Polito de. **Visitas pastorais de Dom Frei José da Santíssima Trindade:** 1821-1825. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998.

TRINDADE, Raimundo Octavio da. **Instituições de igrejas no bispado de Mariana.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

ZARATTINI, Fábio Mendes. **Félix Antônio Lisboa:** sua vida e trajetória entre o sacerdócio e a arte escultórica. Orientador: Maria Regina Emery Quites. 2020. 183 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

ANEXO - GLOSSÁRIO³⁷

Antélice – Ou anti-hélice. Partindo da borda em direção medial da orelha, se encontra elevação, conjunta à hélice, que se chama anti-hélice.

Antítrego – Localizado na orelha, o antítrego se constitui em uma elevação posterior ao trago e que corresponde a borda dorsal elevada da concha.

Cabeças de falanges – Proeminência localizada da parte superior das falanges.

Cabeças de ossos metacarpiais – Ponta arredondada dos metacarpos, que se conectam às falanges.

Carúncula lacrimal – Pequena elevação avermelhada, localizada no ângulo medial do olho (canto interno).

Clavícula – ossos longos em formato de “S”, localizados na parte anterior e superior do tórax, na base do pescoço e se articulam com o osso esterno e com as escápulas.

Concha – Localizada da orelha, trata-se de uma depressão medial.

Crista do filtro – Protuberâncias verticais que contornam o filtro, localizado na região subnasal e sobre o lábio superior.

Esclera – Parte branca do olho.

Esterno – É um osso chato, laminar e podemos identificá-lo localizado na parte mediana anterior da caixa torácica. Encontra-se articulado com as clavículas e com as cartilagens dos

³⁷ O presente Glossário foi elaborado a partir das obras:
NASCIMENTO-JÚNIOR, Braz José do. **Anatomia humana sistemática básica**. Ilustrações Orlando Matos de Almeida Neto. Petrolina: UNIVASF, 2020.
RADLANSKI, Ralf J.; WESKER, Karl H. **A face**: atlas ilustrado de anatomia. Tradução Terezinha Oppido. São Paulo: Quintessence Editora, 2016.

sete primeiros pares de costelas.

Falanges – Ossos dos dedos, divididos entre proximais, médias e distais.

Filtro – Depressão vertical localizada na região subnasal, acima do lábio superior.

Gelasina – Covinha ou gelasina é uma marca na pele que aparece normalmente no queixo e nas bochechas de uma pessoa, especialmente quando sorri.

Glabela – Região entre os arcos superciliares.

Hélice – A borda projetada da orelha.

Íris – Parte da córnea visível em cor variável – cinza, verde, azul ou castanha.

Lóbulo – O lóbulo está localizado na porção inferior da orelha e corresponde a uma porção de grande elasticidade e pouca firmeza, por não apresentar cartilagem.

Maléolo – Cada uma das duas proeminências ósseas arredondadas que ficam de ambos os lados da articulação do tornozelo.

Metatarsos – Os metatarsos são um grupo de cinco ossos longos localizados na parte superior do pé, ou peito do pé, que se conectam com os dedos.

Músculo corrugador de supercílio – Músculo da expressão facial, localizados na frente, mais especificamente na parte medial das sobrancelhas. Promove um aspecto de raiva, fome e expressão de dor.

Músculo esternocleidomastóideo – É um músculo da face lateral do pescoço, sendo o principal flexor do pescoço. Largo e robusto, é constituído, no tramo torácico, por duas “cabeças”: a esternal e a clavicular.

Ossos metacarpias – Ossos visíveis mão que se articulam entre si e com as falanges.

Pálpebra – São duas projeções semilunares de tecidos moles, contendo músculos, glândulas, pele, tarsos, mucosa e pelos que protegem os olhos, fecham-se durante o sono e quando se movimentam, permitem que exista o espalhamento das lágrimas. As pálpebras superiores são maiores e mais móveis que as inferiores.

Prega lábiomental (ou sulco mentolabial) – Sulco localizado abaixo do lábio inferior, separando-o do mento (queixo).

Pregas de articulação – Dobras da pele localizadas na palma das mãos e dedos.

Prócero – Músculo da expressão facial, localizados na frente. A função desse músculo é deprimir a região entre os supercílios, formando a prega do franzido (prega de agressão).

Pupila – Abertura ocular da íris; encontra-se no centro da íris.

Ramos da anti-hélice (antélice) – Bifurcação da antélice em dois ramos.

Região auricular - Região da orelha.

Região esterno-cleidomastóidea - Região sobre o músculo esternocleidomastóideo.

Região frontal – Região da frente (testa).

Região mental – Região do queixo.

Região nasal – Região que envolve o nariz.

Região oral – Região ao redor da boca.

Região orbital – Região em torno dos olhos

Rínio – Junção osteocartilaginosa, localizada na terça superior do nariz.

Sulco Nasolabial – Região limite entre o lábio superior e as bochechas, que forma um sulco desde a asa do nariz até o ângulo da boca.

Sulcos palpebral superior – Também chamado *Sulco suprapalpebral*. Sulco localizado acima da pálpebra.

Supercílio – Uma das estruturas que dão suporte aos olhos. Trata-se de duas projeções em forma de arco e que apresentam pelos curtos e grossos (sobrancelhas), situadas sobre as bordas superiores da cavidade orbitária.

Trago – O trago corresponde a uma elevação pontiaguda, localizada na orelha adiante à cavidade acústica.

Ulna - Osso longo, localizado medialmente no antebraço, articula-se com o úmero e o rádio onde forma a articulação do cotovelo.